

DIETRICH BOSCHUNG (HRSG.)

ARCHÄOLOGIE ALS KUNST

Archäologische Objekte und
Verfahren in der bildenden
Kunst des 18. Jahrhunderts
und der Gegenwart



MORPHOMATA

Der Band enthält Beiträge zu zwei Veranstaltungen, die ausgehend von Ausstellungen in Köln und Salzburg die Wiedergabe archäologischer Objekte und Verfahrensweisen in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart behandelten.

Die Beiträge des ersten Teils zeigen, wie sich die Vorstellungen des G. B. Piranesi von der Größe Roms in seinen hybriden Antikenrekonstruktionen und in seinen antikisierenden Reliefs niederschlugen. Auch die gleichzeitig entstandenen Korkmodelle sowie Daktyliotheken, Wandgemälde, Figuren und Gefäße aus Porzellan visualisierten Wissen von der römischen Antike, hielten es in der aktuellen Lebenswelt der Zeitgenossen präsent, regten zum Gespräch darüber an und formatierten so den historischen Diskurs.

Die Beiträge des zweiten Teils gehen von der Frage aus, was es für die Archäologie als Wissenschaft bedeutet, wenn zeitgenössische Künstler ihre Gegenstände, Methoden und Ordnungssysteme aufnehmen und weiterentwickeln.

BOSCHUNG (HRSG.) -
ARCHÄOLOGIE ALS KUNST



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 30

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG

ARCHÄOLOGIE ALS KUNST

Archäologische Objekte und
Verfahren in der bildenden
Kunst des 18. Jahrhunderts
und der Gegenwart

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub, Torsten Zimmer

Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel

Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5950-3

INHALT

Vorwort	7
PIRANESI UND DIE VERMITTLUNG ANTIQUARISCHEN WISSENS IM 18. JAHRHUNDERT	
VALENTIN KOCKEL <i>False friends – faux amis? Piranesis Veduten und die Korkmodelle</i>	13
ANNE-MARIE LEANDER TOUATI Antiquarian Knowledge, Sales Expectations and Personal Expression. The Piranesian Marbles – somewhere between Inventive Design and Commercial Interest	39
DAGMAR GRASSINGER Roms Größe wiederherstellen – Piranesis <i>Vasi antichi</i>	67
DANIEL GRAEPLER Zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und künstlerischer Praxis: Zu Philipp Daniel Lipperts <i>Dactyliotheca Universalis</i>	89
JÖRN LANG Wenn Wissen Schönes schafft: Das Verhältnis von antiquarischer Gelehrsamkeit und ›Schönem Dekor‹ an Beispielen aus dem Gartenreich DessauWörlitz	119
XENIA RESSOS Die Antike in Scherben – Antikenrezeption im Medium Porzellan	155

**KUNST UND ARCHÄOLOGIE.
REFLEXIONEN ZUR WECHSELWIRKUNG VON WISSENSCHAFT UND
ZEITGENÖSSISCHER KUNST**

STEFAN ALTEKAMP	
Archäologie, Kunst und retour	181
RALF VON DEN HOFF	
Verkehrs-Spiel. Norbert W. Hinterbergers <i>Reigen</i> und die Visualisierung von Mythen und Mythologie in der griechischen Antike	195
TOM STERN	
Einer von uns!? Indiana Jones und das mediale Bild des Archäologen	217
Verzeichnis der Autoren	235
Tafeln	243

VORWORT

In einer Reihe von Veranstaltungen hat das Internationale Kolleg Morphomata seit seiner Einrichtung 2009 Formen der Konkretisierung kultureller Figurationen auf ihre Leistungsfähigkeit und ihre Besonderheiten untersucht: Technische Formen wie Diagramme;¹ stabile wie Museumsbauten und Ausstellungskonzepte;² ephemere wie Rituale.³ Dabei galt ein besonderes Interesse der Frage, wie durch Kunst Wissen aufgenommen und verändert wird.⁴ In diesem Rahmen wurde untersucht, wie sich Wissen und Vorstellungen über die Antike in Kunst und Literatur der Neuzeit niederschlagen, dadurch verändert und systematisiert werden. Eine unserer ersten Veranstaltungen untersuchte das Zusammenwirken von Materialität und Rhetorik am Beispiel von Texten über Archäologie. Dabei ließ sich der Begriff ›Archäologie‹ selbst als ein Morphom verstehen, das den Vorstellungen von Vergangenheit, den Verfahren ihrer Erforschung sowie ihrer literarischen Aneignung eine feste Form gibt.⁵

1 Dietrich Boschung und Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, Morphomata 6 (München 2013); dazu die von Morphomata durchgeführten Workshops zu Virtual Research Environments (»Modelling Virtual Research Environments in the Humanities«, Köln 19.–20. April 2010) und zu 3D-Modellen (»3D-Rekonstruktionen als Visualisierung wissenschaftlicher Ergebnisse in Archäologie und Architekturgeschichte«, Köln 19. 11. 2010).

2 Larissa Förster (Hrsg.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, Morphomata 16 (München 2014).

3 Dietrich Boschung, Karl-Joachim Hölkeskamp und Claudia Sode (Hrsg.), *Raum und Performanz* (Stuttgart 2015).

4 Larissa Förster und Eva Youkhana (Hrsg.), *GraffitiCity. Materialized Visual Practices in the Public Urban Space*. Morphomata 28 (Paderborn 2015); dazu der von Morphomata organisierte Workshop »Australian Aboriginal Art. Materialisations and Transformations of Knowledge«, Köln, 17. 2. 2011.

5 Jan Broch und Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*. Morphomata 3 (München 2012).

Ergänzt wird das durch eine Anthologie mit Gedichten über archäologische Objekte und Methoden, die wiederum von Archäologen kommentiert werden.⁶ Mehrere Veranstaltungen beschäftigten sich mit der Frage, wie die bildende Kunst Vorstellungen und Wissen von der Antike aufnimmt und umformt. So haben wir untersucht, wie Cy Twombly antike Namen und Stoffe aufgreift und in sein Werk einbezieht.⁷

Der vorliegende Band vereint Beiträge zu zwei Veranstaltungen, die ausgehend von Ausstellungen in Köln und Salzburg die Wiedergabe archäologischer Objekte und Verfahrensweisen in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts bzw. der Gegenwart behandelten. Ausgangspunkt für den ersten Workshop war eine Ausstellung der »Vedute di Roma« von Gianbattista Piranesi im Wallraf Richartz-Museum in Köln, die von Dozenten und Studierenden der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie vorbereitet und konzipiert wurde. In Ausstellung und Katalog⁸ ging es nicht nur um Piranesis Inszenierung der römischen Ruinen, sondern auch um seine Beschäftigung mit den traditionellen Diskursen der gelehrten Antiquare und um seine architekturtheoretische Polemik, die in seinen Kupferstichen zum Ausdruck kommt. Der dadurch angeregte Workshop⁹, dessen Beiträge im ersten Teil dieses Bandes abgedruckt werden, zeigte dann, wie sich Piranesis Vorstellungen von der Größe Roms ebenso in seinen hybriden Antikenrekonstruktionen (Dagmar Grassinger) und in seinen antikisierenden Reliefs (Anne-Marie Leander Touati) niederschlugen. Auch die gleichzeitig entstandenen Korkmodelle (Valentin Kockel) sowie künstliche Ruinen¹⁰, Daktyliotheken (Daniel Graepler), Wandgemälde (Jörn Lang), Figuren und Gefäße aus Porzellan (Xenia Ressos) visualisierten Wissen von der römischen Antike, hielten es in der aktuellen Lebenswelt der Zeitgenossen

6 Eva Kocziszky und Jörn Lang, Tiefenwärts. Archäologische Imagination von Dichtern (Mainz 2013).

7 Thierry Greub (Hrsg.), Cy Twombly. Bild, Text, Paratext. Morphomata 13 (München 2013).

8 Julian Jachmann, Thomas Ketelsen und Semra Mägele, Piranesis Antike. Befunde und Polemik, *Der ungewisse Blick* 12 (Köln 2013).

9 »Piranesi und die Vermittlung antiquarischen Wissens im 18. Jahrhundert« (Köln 23.–24. 1. 2014).

10 Der Vortrag von Alain Schnapp über »Piranesi in der Zeit der lebenden Ruinen: Historische und künstlerische Ruinen« wird an anderer Stelle erscheinen.

präsent, regten zum Gespräch darüber an und formatierten so den historischen Diskurs.

Die von Martin Hochleitner in der Neuen Residenz in Salzburg kuratierte Ausstellung¹¹ mit dem Titel »Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart« bot die Gelegenheit, die zeitgenössische Kunstwerke über Archäologie zum Gegenstand eines Gesprächs zwischen Künstlern und Wissenschaftlern zu machen und zu fragen, was es für die Archäologie als Wissenschaft bedeutet, wenn zeitgenössische Künstler ihre Gegenstände, Methoden und Ordnungssysteme aufnehmen und weiterentwickeln. Der Workshop wurde gemeinsam mit Katja Sporn und dem Institut für Klassische Archäologie der Universität Salzburg geplant und durchgeführt.¹² Zum Konzept gehörte der experimentelle Charakter der Veranstaltung, denn die präsentierten Exponate konnten nur in der Ausstellung zur Wirkung kommen. Nicht alle Reaktionen und Diskussionen, an denen sich neben Archäologen auch der Ausstellungskurator Martin Hochleitner und die Künstler Norbert W. Hinterberger und Simon Wachsmuth beteiligten, ließen sich daher in schriftlicher Form festhalten. Umso dankbarer bin ich Stefan Altekamp, Ralf von den Hoff und Tom Stern, die sich dieser Aufgabe gestellt haben.

Köln, im Januar 2015

Dietrich Boschung

11 Martin Hochleitner, in: ders.: (Hrsg.) Salzburg Museum, Archäologie in Salzburg 7. Begleitband zu den Ausstellungen »Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart«, Salzburg Museum, Neue Residenz 2013/2014 und »Wirklich wichtig – Archäologische Highlights erzählen ihre Geschichte«, Keltenmuseum Hallen 2013/2014 (Salzburg 2013) 87–121.

12 »Kunst und Archäologie. Reflexionen zur Wechselwirkung von Wissenschaft und zeitgenössischer Kunst«, Salzburg 13.–14. 3. 2014.

**PIRANESI UND DIE VERMITTLUNG
ANTIQUARISCHEN WISSENS
IM 18. JAHRHUNDERT**

VALENTIN KOCKEL

FALSE FRIENDS – FAUX AMIS ?

PIRANESIS VEDUTEN UND DIE KORKMODELLE*

Es war das Verdienst von Anita Büttner, dass in den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts die aus Kork verfertigten Modelle nach antiker Architektur wieder in das Blickfeld der Archäologen und Kunsthistoriker, aber auch des größeren Museumspublikums, gerieten.¹ In der Mitte des 18. Jahrhunderts waren sie in Rom erfunden worden und hatten sich großer Beliebtheit als Anschauungsmaterial vor allem der stadtrömischen Architektur und der Tempel von Paestum erfreut. Ganze Sammlungen waren für erhebliche Summen von Grand-Tour-Reisenden für ihre private Erbauung oder von Fürsten und Akademien für die Ausbildung von Malern und Architekten erworben worden. Doch spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts fielen sie, wie so viele Reproduktionen antiker Kunst aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, dem Verdikt der Unangemessenheit zum Opfer. Sie wurden als dreidimensionale Repräsentanten antiker Kunst nicht mehr ernst genommen und verschwanden auf den Dachböden oder in den Kellern der Museen, manche wurden gar in nachgeordnete Sammlungen in der Provinz abgeschoben und zerfielen dort. Heute hat sich diese Missachtung wieder völlig in ihr Gegenteil verwandelt. Mit dem allgemeinen Interesse an den verschiedenen Rezeptionsformen antiker Orte und Bauten und den daraus resultierenden zahlreichen publikumswirksamen

* Für vielfältige Auskunft und Hilfe danke ich R. Miller-Gruber (Augsburg), R. Splitter (Kassel) sowie C. Frank und L. Tedeschi (Mendrisio).

1 Büttner 1969–1978. Weitgehend identisch noch Büttner 2001. Erinnerung sei an das seltene Werk des Aschaffenburgers und Pioniers der Photographiegeschichte Erich Stenger 1927, von dessen Belesenheit alle deutschen Autoren bis heute profitieren.

Ausstellungen mag kein Kurator mehr auf diese Schmuckstücke verzichten, da sie Zeichnungen und Gemälde in der anschaulichsten Weise dreidimensional ergänzen. Die Verantwortlichen für die Modelle machen sich mittlerweile vermehrt Gedanken über die Transportfähigkeit dieser fragilen Schätze und leihen sie nur noch ungern aus.²

Nicht nur der Zeitgeschmack änderte sich erneut und diesmal zugunsten der Modelle, sondern auch die Art ihrer Erforschung wandelte sich grundlegend und erschloss neue Kontexte. Büttner hatte sich verständlicherweise noch vornehmlich mit der von ihr betreuten Sammlung in Darmstadt (und der dazu spiegelbildlich ähnlichen in Kassel) und deren Erwerbsgeschichte befasst. Sie verstand die Modelle selbst als Repräsentanten ihrer Vorbilder in Rom, so dass die Darstellung von deren Baugeschichte und Bedeutung einen großen Teil des Katalogs ausmachte. Vor allem war sie aber auch dem Leben des Schöpfers der Modelle selbst nachgegangen, jenem besonders in Deutschland hoch angesehenen Antonio Chichi (1743–1816), der sich in seinen Signaturen so gern als »ARCHITETTO« bezeichnete. Dank einer sich in den letzten zwanzig Jahren intensivierenden Forschung zur Rezeption der Antike und insbesondere der Publikation archivalischer Materialien, die oft aus anderen Interessen heraus erfolgten, hat sich das Spektrum unserer Kenntnisse stark erweitert.³ Mittlerweile wissen wir, dass zum Beginn des Korkmodellbaus nicht nur Chichi und der sich selbst als »Erfinder« dieser Modelle bezeichnende Agostino Rosa (1738–1784) in Rom arbeiteten, sondern dass mit Giovanni Altieri (belegt 1766/7–1796), einem gebürtigen Neapolitaner, ein dritter Konkurrent in Rom um Aufträge kämpfte. 1783 kehrte Altieri nach Neapel zurück, wahrscheinlich wegen der übermächtigen Konkurrenz Chichis und Rosas. Außer stadtrömischen Bauten stellte er dort großformatige Vesuvmodelle her und vor allem mit dem Isistemple erstmals ein Modell nach einem Bau aus Pompeji. Wir kennen mittlerweile nicht nur eine ganze Reihe der frühen Sammlungen und Sammler besser, sondern können auch die technische

2 Vgl. z. B. Kassel mit den Katalogen Gercke 1986; Gercke – Zimmermann-Elseify 2001; Forum Romanum 2014. Ebenso in München bzw. Aschaffenburg: Helmberger – Kockel 1993 (München) oder Stockholm: Kockel 1998; Kassler Modelle auch in Buberl 1994. Vgl. besonders auch die Ausstellung in Basel 2009; Seibert 2009; Funk 2009.

3 Vgl. zu den Übersichten außer Helmberger – Kockel 1993, Kockel 1993, Kockel 1998 auch Kockel 2015. Auf die Einzeluntersuchungen zu bestimmten Sammlungen wird am jeweiligen Ort verwiesen.

und stilistische ›Handschrift‹ der verschiedenen Modellbauer ganz gut voneinander unterscheiden. Vor allem die zweite Generation in Neapel (Domenico Padiglione und Söhne), in Deutschland (Carl [1747–1822] und Georg [1790–1853] May), in Frankreich (Stephane Stamatii [belegt um 1810] und Auguste Pelet [1785–1865]) und in England (Richard Dubourg [belegt 1776–1784]) ist intensiv erforscht worden. Schließlich rückte auch die eher vereinzelte Übernahme der zunächst für antike Ruinen adaptierten Korktechnik für die Reproduktion mittelalterliche Bauten in Deutschland oder England in den Blick. Mittlerweile sind hunderte von Modellen bekannt, zahlreiche kleine und große Sammlungen und mehr oder weniger vermögende Sammler. In meinen Augen besonders wichtig für eine Einschätzung dieser Modelle zur Zeit ihrer Entstehung ist es jedoch, dass sich die Erforschung der Antikenrezeption und der Geschichte mittel- und nordeuropäischer Sammlungen nicht mehr ausschließlich auf die antiken Originale konzentriert. Sie hat vielmehr akzeptiert, dass es sich auch bei der großen Zahl von oft seriell hergestellten Kopien antiker Kunst und Architektur nicht nur um einfache Souvenirs handelt. Sie waren Teil eines verzweigten Rezeptionsverhaltens, für das neben den selbst erworbenen Antiken immer auch die berühmten Stücke letztlich als ›Maßstab‹ notwendig waren. Daktyliotheken, Gipsabdrücke von Münzsammlungen, Mosaikkopien, Verkleinerungen oder Abgüsse berühmter Statuen, ebenso wie Architekturdetails in Gips, Ruinenmodelle und Rekonstruktionsmodelle der Bauten in Rom und Paestum: dies alles waren sehr ernsthaft diskutierte Repräsentanten der verehrten antiken Kultur, mit denen man sich umgab und die man studierte, um ihre Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, um der Antike nachzueifern, ja sie womöglich zu übertreffen.⁴

Es wäre gewiss wieder an der Zeit, eine umfassende Übersicht zu schreiben, in welcher die Korkmodelle selbst in ihrer Variationsbreite und Vielzahl beschrieben werden, ebenso wie die unterschiedlichen Motivationen für ihre Anfertigung und den Ankauf durch reiche Italienreisende.⁵ Dies kann an dieser Stelle nicht geschehen. Stattdessen sollen zwei Punkte etwas ausführlicher behandelt werden, die auch mit dem Anlass des Kolloquiums – den Veduten Piranesis – in engerer Verbindung stehen. Es ist dies einerseits die Frage nach Zeit, Anlass und

⁴ Um einen ersten Versuch handelt es sich bei Kockel 2000.

⁵ Eine solche auf England hin orientierte Zusammenfassung findet sich in Kockel 2015.

Person der ›Erfindung‹ der Korkmodelle, andererseits jene danach, ob es eine ursächliche Verbindung zwischen den Veduten und den Modellen gibt.

WER HAT'S ERFUNDEN?

Die Frage nach den Umständen der Erfindung der Korkmodelle führt uns mitten in den Kunst- und Bildungsbetrieb in Rom in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg. Verschiedene Kenner der antiken und neuzeitlichen Kunst standen für die anreisenden ›Milordi‹ ebenso wie für den Adel aus den deutschen oder nordischen Staaten zur Verfügung. Sie organisierten nicht nur die Reisen vor Ort selbst, sondern vermittelten auch den Kontakt zu Künstlern, Kunsthändlern oder Kunsthandwerkern. Es bildeten sich ganze Geschäftsallianzen heraus, wie jene von Thomas Jenkins (1722–1798)⁶ zu Teilen der englischen Elite oder die des baltischen Hofrates Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793)⁷ nach Deutschland und Russland, um nur zwei dieser vielseitigen Akteure zu nennen. Sicher nicht zufällig stehen im Zentrum dieser Aktivitäten, die so bedeutsam für die Ausbildung des Klassizismus jenseits der Alpen sein sollten, mit Jenkins und Charles Townley (1737–1805) zwei Personen, die auch mit den frühesten Korkmodellen zu verbinden sind.

1767 schenkte Thomas Jenkins – zunächst als Maler nach Rom gekommen, dann aber für viele englische Grand-Tour-Reisende Führer, Organisator, Kunsthändler und Bankier – der *Society of Antiquaries* in London, die ihn kurz zuvor zum Mitglied gewählt hatte, ein Korkmodell des Rundtempels in Tivoli. Leider blieb es nicht erhalten und auch seine Maße sind nicht überliefert.⁸ Der Architekt Giovanni Stern (1734–1794), so Jenkins in einem Begleitschreiben, habe dazu Pläne und Risse geliefert, das Modell selbst sei von einem »*man of very singular talents, having lately appeared at Rome*« angefertigt worden. Aus anderen Quellen können wir

6 Zu Jenkins Aktivitäten jetzt übersichtlich Bignamini – Hornsby 2010, 209–221 und 288–294.

7 Reiffenstein vermittelte später Chichis Arbeiten nach St. Petersburg, Kassel, Gotha und Darmstadt, aber auch schon 1772 an den russischen Vizekanzler Golitsyn und weitere nicht genannte Persönlichkeiten (Hinweis C. Frank).

8 Brief von Jenkins an die Society vom 14. Oktober 1767: Pierce 1965, bes. 222 mit Anm. 2.

erschließen, das es sich dabei um Giovanni Altieri handelte, der damit, soweit wir wissen, das erste Korkmodell einer antiken Ruine anfertigte: im Auftrag von Jenkins und mit Hilfe der Zeichnungen, heute würde man sagen: der Bauaufnahmen, eines Architekten. Wir wissen nicht, wie Jenkins den jungen Altieri und seine Fähigkeiten kennengelernt hat. Vielleicht hatte dieser aber, wie man aus einer etwas lückenhaften Überlieferung schließen kann, schon kurz zuvor ein 15 Fuß (über 4 m) langes, aus Kork angefertigtes Entwurfsmodell einer geplanten künstlichen Ruine fertiggestellt. Winckelmann erwähnt es bewundernd in einem Brief an den planenden Architekten Charles-Louis Clérissseau.⁹ Er bezeichnet den Modellbauer etwas abfällig als den »*polichinel napolitain*« (neapolitanischen Kaspar), eine Floskel, die McCormick mit dem Neapolitaner Altieri verbunden hat. Trifft diese Kombination zu, dann könnte man bei Altieri auch den Schritt von den künstlichen Ruinen der neapolitanischen Krippen über das Entwurfsmodell zu einer Ruine bis zur Wiedergabe antiker, ruinöser Architektur bei der Verarbeitung von Kork nachvollziehen.¹⁰

Rasch vermehrte sich die Zahl der Auftraggeber für den Neapolitaner, ebenso schnell entstand ihm aber auch Konkurrenz. Da sind zunächst der in Rivalität zu Jenkins stehende Schotte Jame Byres (1734–1817, seit 1758 in Rom)¹¹ und sein ›Kunde‹ John, 3rd Earl of Bute (1713–1792)¹². Bute, der sich mehrmals in Italien aufhielt, gehörte zu den großen Sammlern seiner Zeit. Da er damals die Ausstattung für Luton Hoo, einem seit 1763 für ihn durch Robert Adam errichteten Landsitz, zusammenstellte, kaufte er großzügig eine bedeutende Sammlung von Gemälden, (u. a. antiker) Skulptur und Zeichnungen, aber auch Kopien und Re-

9 Diese künstliche Ruine sollte einen zentralen Blickpunkt in einer großen Landschaftsvilla bilden, die der Abbate Farsetti auf seinem Gelände in Sala bei Padova errichten lassen wollte. Charles-Louis Clérissseau hatte dazu Entwürfe gezeichnet. Da Clérissseau Rom im Sommer 1767 verlassen hatte, muss das Modell schon vorher, also vielleicht noch vor Jenkins Auftrag, entstanden sein. Die verschiedenen Quellen sind zusammengestellt bei Rehm 1956, 344–345 Nr. 925; Anm. auf S. 559 und McCormick 1990, 112–115 und Anmerkungen auf S. 254. Rehms Identifizierung des ›polichinel‹ mit dem Abbate Galiani ist jedoch abzulehnen. Im Ergebnis richtig dagegen McCormick, der Altieri ins Gespräch bringt. So auch Zänker 1994, 90.

10 Büttner 1969–1978, 6.

11 Zu Byres Aktivitäten jetzt übersichtlich Bignamini – Hornsby 2010, 246–249 und passim.

12 Russell 2004.

produktionen antiker und neuzeitlicher Kunst.¹³ Ein gegen Ende seines ersten Aufenthaltes in Rom im Juli 1769 bei Byres zurückgelassener und von diesem allmählich abgearbeiteter ›Bestellzettel‹ ist kennzeichnend für die Breite des Bedarfs an Kunstgegenständen eines solchen Sammlers, umgekehrt aber auch für das umfassende Angebot, aus dem er in Rom auswählen konnte. Auf der Liste stehen verkleinerte Marmorkopien berühmter Skulpturen, Marmorteile für Kaminverkleidungen, Kopien antiker Mosaik, Daktyliotheken (*»sulphurs«*) aus dem Hause von Christian Dehn/Dolce sowie auch Korkmodelle. Nicht alle Briefe Byres', in denen die allmähliche Lieferung der Objekte sowie deren Verpackung und Versand detailliert abgerechnet werden, sind erhalten. Doch kann erschlossen werden, dass ein Giuseppe Aldieri (sic!) bis 1771 insgesamt elf verschiedene Ruinen in Kork in jeweils zwei Exemplaren angefertigt hat und dafür pauschal 440 Zechinen erhielt.¹⁴ Diese doppelte Serie war offenbar für zwei verschiedene Country Houses des Earls bestimmt: für das schon genannte Luton Hoo ist auch die Aufstellung der Modelle in einem Bibliotheksraum auf Schränken mit Manuskripten durch einen Reisebericht aus dem Jahr 1774 belegt.¹⁵

Gleichzeitig mit den Ankäufen des Earl of Bute sind jedoch weitere bekannt: 1769 wurden in der noch jungen Sammlung der Ermitage von Sankt Petersburg insgesamt sechs Korkmodelle von Antonio Chichi in-

13 Russell 2011.

14 Überliefert sind jeweils zwei Exemplare von: Tivoli: Rundtempel (H ca. 30 cm, nach V. Brenna s. u.); Rom: Tempel der Concordia; Tempel des Iupiter Tonans (Titus und Vespasian); Bogen des Konstantin; Bogen des Septimius Severus; Bogen des Janus; Capo di Bove (Grab der Caecilia Metella). Allein von der Grotte der Egeria wird nur ein Exemplar genannt. Bei einem Gesamtpreis von 440 Zechinen und einer Anzahlung von 20 Zechinen ist es denkbar – aber natürlich keineswegs sicher –, dass die Modelle zu jeweils 20 Zechinen kalkuliert waren und damit jede Serie elf verschiedene Modelle umfasste. Bei zwei weiteren Modellen könnte es sich um den Tempel des Antoninus und der Faustina sowie den Bogen des Titus handeln, die in den 70er Jahren für Altieri gesichert sind. Das 11. Modell könnte Paestum zeigen. Dazu passt, dass Reiffenstein 1772 nach Russland schreibt, ein Modell des Rundtempels koste gewöhnlich 25 Zechinen, er habe es aber auf 20 Zechinen herunterhandeln können, weil er dem Modellbauer weitere Aufträge verschafft habe (Hinweis C. Frank). Zu den Modellen von Altieri s. auch Anm. 26. 34.

15 Denvir 1983, 28 f. Der Earl zog 1785/6 mit allem Besitz, auch den Korkmodellen, nach Lymington um. Danach verliert sich deren Spur.

ventarisiert. Sie waren von Iwan Iwanowitsch Schuwalow (1727–1797) in Rom erworben worden. Schuwalow, ein Günstling der Zarin Elisabeth und Begründer der Kunstakademie in Sankt Petersburg, hatte bald nach deren Tod 1762 Russland verlassen (müssen) und hielt sich bis 1777 im Ausland auf, darunter auch längere Zeit in Rom. Dort wird er in Briefen der Zeitgenossen gern als der »*generale Moscovita*« bezeichnet, dem man die Dinge teuer unterjubeln konnte. Er war also ein fester Bestandteil der an der Antike interessierten Gesellschaft in Rom. Neben zahlreichen Kunstwerken für sich selbst kaufte er auch im Auftrag der neuen Zarin Katharina II. für die Ermitage ein, darunter die sechs Modelle¹⁶. Bereits 1768 muss also, wenn man den langwierigen Transport nach Sankt Petersburg einkalkuliert, der damals 25jährige Chichi als Konkurrenz für Altieri aufgetreten sein. Leider sind auch diese Modelle verloren und aus den Preisangaben ergibt sich kein schlüssiges Bild ihrer Größe. Für Chichi allerdings begann damit eine lange und lukrative Geschäftsbeziehung zum russischen Zarenhof. 1777 fertigte er noch einmal eine ganze Serie von 36 Modellen an (heute in der Akademie der Künste) und etwa gleichzeitig konstruierte er ein weiteres großes Modell aus Kork, das die Loggien des Raffael im Vatikan dokumentierte und für den Nachbau dieses Ganges im Anschluss an die Ermitage nützlich sein sollte.¹⁷

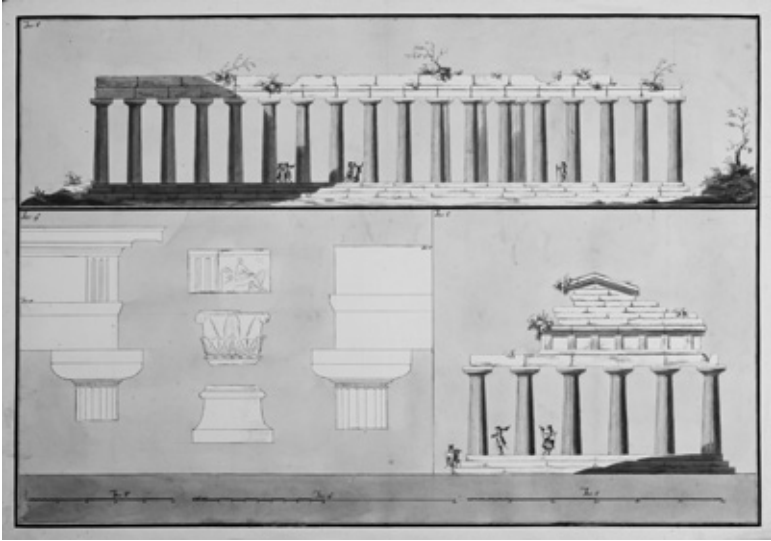
Gleichzeitig kommt der bereits erwähnte Charles Townley ins Spiel. Er hielt sich im März 1768 in Neapel auf und reiste von dort in Gesellschaft des Landschaftsmalers Pierre Jacques-Antoine Volaire (1729–1799) und des jungen Zeichners und Architekten Vincenzo Brenna¹⁸ (1747–1820) für drei Tage nach Paestum¹⁹. Aus Townleys Tagebuch erfahren wir

16 Tatarinova 1993, 328. 330. 352 Anm. 18; Tatarinova 2006, 28. 30. 37 Anm. 7. 15. Tatarinova zitiert aus einer längeren Liste: »*Antonio Chichi... 36. un petit modèle des ruines du Temple de la Paix [Basilica des Maxentius] 30 Ecus; no. 37. un autre de celles de l'arc de Constantin – 74 Ecus; 38. Celui des Ruines du Temple de la Sibille à Tivoli – 25 Ecus; de la Condorde, de la Minerve et de la (sic!) Jupiter Stator à Rome – 22 Ecus 50 Bajoque.*« Tatarinova 2006, 37 Anm. 2, weist zu Recht darauf hin, dass Savinova 2001 (und spätere Katalogbeiträge derselben Autorin) kaum auf eigener Forschung beruhen, sondern sehr weitgehend von Tatarinova 1994 abhängen.

17 Tatarinova 2006, 30–33.

18 Grundlegend zu Brennass Ausbildung und sein Umfeld in Rom (bis 1780) Tedeschi 2008a, bes. 412–428. Zu seinem Verhältnis zu Townley und zu den Modellen Tedeschi 2011.

19 Die Reise samt Tagebuch, den Zeichnungen sowie den Modellen wird zuerst kurz dargestellt von I. Jenkins in: Wilton – Bignamini 1997, 244



1 Vincenzo Brenna, *Bauaufnahme des Hera- und des Athena-Tempels in Paestum*, 1768. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 8478.15

von den klimatisch und hygienisch schwierigen Verhältnissen auf diesem Ausflug und von der Arbeitsteilung der drei Reisegegnossen. Volaire konzentrierte sich auf »*views in perspective*« der verschiedenen Tempel, die er dann später in Gemälde umsetzte und an Townley lieferte. Brenna aber »*took the measures of the largest temple the middlemost. In the drawing of which it will be explained*« zusammen mit Townley selbst. Am nächsten Tag wurden die Zeichnungen an den beiden größten Tempeln gleichfalls gemeinsam abgeschlossen, den dritten, weiter entfernt liegenden, heute sog. Athena-Tempel, zeichnete Brenna allein. Noch 1768 stellte Brenna aquarellierte Reinzeichnungen seiner orthogonalen Ansichten und Pläne für Townley fertig (Abb. 1)²⁰. Gleichzeitig ließ er, wie wohl vorher schon verabredet worden war, Modelle anhand seiner Zeichnungen anfertigen, deren Qualität und Maßstäblichkeit er selbst überprüfte. Zwei der heute gleichfalls verlorenen Modelle waren ausschließlich aus Kork

Nr. 185. Transskription des Tagebuches bei Beck-Saiello 2004, 194–197. Tedeschi 2008a, 416 nimmt an, dass Brenna durch Jenkins an Townley vermittelt wurde.

20 Es handelt sich jeweils um einen Grundriss, eine orthogonale Ansicht einer Schmal- und einer Längsseite und ein großmaßstäbliches Detail der architektonischen Ordnung.

gebaut worden, für das dritte hatte er Bimsstein, gemischt mit anderen Materialien benutzen lassen, um so nach seiner Ansicht besser die Natur nachahmen zu können.²¹ Zwar nennt er nie den Namen des ausführenden Künstlers, doch könnte es sich um Chichi oder Rosa gehandelt haben, für die auch anderweitig Modelle mit Elementen aus Bimsstein überliefert sind.²² Brenna fertigte selbst – mit eigenen Händen, wie er sagt – und nach eigenen Plänen ein Modell des Rundtempels von Tivoli an, das besonders groß war (H ca. 1,15 m) und ebenfalls Kork mit Bimsstein verband.²³

Die insgesamt sehr emotional geschriebenen Briefe Brennass sind ein wunderbares Anschauungsmaterial dafür, wie ein abhängiger Künstler mit seinem Auftraggeber umgeht, ihm schmeichelt und um Honorare feilscht. Die Briefe werfen auch Licht auf die Arbeitsbedingungen und Verflechtungen innerhalb des Kunstbetriebs in Rom. So arbeitete Brenna nicht nur für Townley, sondern auch für Byres und dessen Klientel sowie für Piranesi und den Verleger Mirri. Hier sollen aber nur einige Punkte angesprochen werden, die für die frühe Produktion von Korkmodellen wichtig sind. Dabei ist insbesondere aufschlussreich, mit welchen Argumenten Brenna die Qualität seiner Modelle gegenüber jenen von Altieri hervorhebt, da er damit Einblicke in deren Herstellungsweise und Bewertung bietet, auch wenn natürlich Eigenlob und Kritik nicht unbedingt verstanden werden sollten.²⁴ Bei dem Tivoli-Modell handele es sich um ein Modell in großem Maßstab, von dem er glaube, dass etwas Gleichwertiges bisher noch nicht nach England gekommen sei. Er habe an ihm fast drei Monate gearbeitet. Dasjenige, welches »der Neapolitaner« (Altieri) für Lord (sic!) Bute angefertigt habe, sei nur ca. 30 cm hoch und könne nicht mehr als einen Eindruck (*»apparenza«*) des Tempels wiedergeben. Er fordert Townley dazu auf, sein Modell im Vergleich mit den Drucken von Piranesi und Brennass eigenen genauen Maßen sowie dem Stil der Fragmente zu vergleichen. In diesem Maßstab sei es wirklich verständlich *»und alles ist wie am Original in Tivoli: dieselben Brüche, die Maße der einzelnen Steine... wenn man das Modell sieht, ist es so, als*

21 Brief an Townley vom 4. März 1769. Tedeschi 2008b, 453 f. Auch Jenkins erwähnt die Paestum-Modelle in zwei Briefen an Townley (27.9. und 9.11.1768): Bignamini – Hornsby 2010, Bd. 2, 7 f.

22 s. u. Anm. 32.

23 Tedeschi 2008b, 460–463. s. u. Anm. 27.

24 Die folgenden Bemerkungen werten die von Tedeschi 2008b publizierten Dokumente bezüglich des Modell-Baus durch Brenna aus.

*ob man das Original sähe... und es hat nichts mit den anderen Modellen aus Kork (buchon [sic!]) zu tun... denn auch jedes Ornamentdetail ist in demselben Charakter angefertigt und nicht wie jene aus Kork mit dem Messer geschnitzt*²⁵. Brenna hatte schon 1767 einen schmalen Band mit Zeichnungen des Tivoli-Tempels gedruckt, den Townley besaß und auf den er sich in der Korrespondenz beziehen konnte.²⁶ Ebenso wie Giovanni Stern wenige Jahre zuvor, hatte er sich also an den damals sehr verbreiteten Bemühungen beteiligt, den eindeutig falschen Plan von Antoine Desgodets zu korrigieren, und konnte diese eigenen Vorarbeiten als Qualitätsgarantie für das Modell anführen.

Es sind also mehrere Komponenten, die die Qualität eines Modells ausmachen. Da sind zunächst die zeichnerischen Grundlagen zu nennen: eine möglichst genaue orthogonale ›Bauaufnahme‹ der darzustellenden Ruine. Diese Zeichnungen sind dann in einen ›richtigen‹ Maßstab umzusetzen, allerdings werden in den genannten Fällen keine konkreten Angaben gemacht. Brenna berichtet jedoch an anderer Stelle, dass er mit Townley abgesprochen habe, die Paestum-Tempel jeweils im Maßstab der Zeichnungen anfertigen zu lassen, die offensichtlich den Poseidon-Tempel in doppelter Größe gegenüber den beiden anderen reproduzierten.²⁷ Für diese habe sich jedoch der kleinere Maßstab als unglücklich erwiesen. Sie hätten wie zwei Vogelbauer (?) (»gabbie«) ausgesehen²⁸. Deshalb habe er sie letztlich in derselben Größe wie den Poseidontempel anfertigen lassen. Dass es solche ganz konkreten Angaben für den Modellbauer aber gab, zeigt eine mehrfach abgebildete Zeichnung des Architekten Thomas Hardwick für ein Teilmodell des Kolosseums aus dem Jahre 1778. Darauf findet sich der Vermerk für den Modellbauer Giovanni Altieri: »The model to be made 1/10 of an Inch to a Foot« (= 1:120)²⁹.

25 Tedeschi 2008b, 460, documento 6; 462, documento 7; 463, documento 8 (August bis November 1769)

26 Brenna 1767. Der Band besteht nur aus zwei Seiten Text und drei Tafeln, die bei Tedeschi 2008a, 406 f. Abb. 4–6 abgebildet sind. Zum Kauf der Bände durch Townley Tedeschi 2008a, 416 und 438 mit Anm. 29. Die eigentliche Bauaufnahme, aus der sowohl die Rekonstruktion wie das Ruinenmodell entwickelt wurden, ist damit offenbar nicht überliefert.

27 Zu den Maßstab der Zeichnungen sowie zu den dort verwendeten Maßstabsangaben liegen mir keine Angaben vor (nicht sichtbar bei Tedeschi).

28 Tedeschi 2008b, 453 f. documento 1. Townley hat diese Entscheidung positiv aufgenommen und den Zuschlag bezahlt.



2 Giovanni Altieri, Korkmodell des Rundtempels von Tivoli. Detail der Kapitelle und des Gebälks, 177(?). London, Courtesy of the Sir John Soane's Museum, Inv. MR 2

Drittens war die Wahl des richtigen Materials wichtig. Aus Kork allein konnten die Modelle nicht gebaut werden, vor allem die Details entsprachen dann nicht dem Anspruch an die auch ›stilistisch‹ genaue Wiedergabe. Ein Modell Altieris mit geschnitzten Kapitellen ist im Soane's Museum erhalten und bestätigt diese negative Einschätzung (Abb. 2).³⁰ Der von Brenna gewählte Bimsstein ist, soweit ich weiß, an keinem erhaltenen Modell überliefert. Immerhin sind aber in der Sammlung des 1774 verstorbenen Abbate Farsetti, der für sein Villenprojekt bereits ein Korkmodell einer Ruine von Altieri besaß, insgesamt fünf Modelle von Chichi (!) überliefert, die in Kork und Bimsstein gearbeitet gewesen sein sollen.³¹ Doch auch Rosa arbeitete zunächst mit Kork und Bimsstein. Erst später bevorzugten alle Modellbauer aus Gips oder Terrakotta gefertigte Details. Diese wurden in Metallformen ge-

29 Kockel 1993, 18 mit Abb. 10.

30 Kockel 2015, passim Nr. 13.

31 Anonymus 1788, 24; Frings 2002, 312. 320 f. Nr. 236. Zu der Villa von Farsetti s. o. Anm. 10. – Da der kleine Katalog allerdings erst nach dem Tod des Abbate verfasst wurde, zu einer Zeit, als Chichi der berühmteste und mittlerweile einzige Modellbauer in Rom war, kann man nicht entscheiden, wie sicher diese Zuschreibung ist.

presst und konnten mühelos vervielfältigt und auch für unterschiedliche Gebäude verwendet werden.³² Schließlich bedurfte es in Brennas Augen auch einer Überwachung des Korkbildners durch einen Architekten, um die Qualität der Modelle zu garantieren. »Die anderen Modelle aller römischer Antichità, die der Neapolitaner für den genannten Mylord Bute herstellt gelingen deshalb nicht gut, weil sie von niemandem beaufsichtigt und mehr zufällig gearbeitet werden...«³³. Immerhin ließ sich Townley diese »assistenza« durch Brenna noch einmal 15 Zechinen extra kosten.

ZUM VERHÄLTNIS DER MODELLE ZU DEN VEDUTEN PIRANESIS

Mit diesen Bemerkungen zu den Qualitätsmerkmalen der Ruinenmodelle sind wir bei der zweiten Frage angelangt, die hier noch behandelt werden soll. Gibt es eine Abhängigkeit der Modelle von den Veduten Piranesis, wie dies Büttner behauptet hat und wie dies häufig mit unterschiedlicher Entschiedenheit wiederholt wird?³⁴

Büttner hatte mehrere Gründe genannt, die für diese enge Abhängigkeit sprächen. Zunächst geht es um die Maßstäbe der Modelle, die Chichi auf ihnen angegeben habe. Ihre Ausführung entspreche exakt derjenigen, die Piranesi für die maßstäblichen Einzelaufnahmen antike Architektur verwendet habe.³⁵ Zweitens verweise die Benennung mancher Objekte auf einem vor die Ruine gelegten Steinblock (Taf. 1; Abb. 3) in der Art einer Inschrift gleichfalls auf zahlreiche Blätter Giambattistas. Schließlich sei die Auswahl der dargestellten Ruinen nur mit einem Rückgriff auf Piranesis Werke zu erklären. So sei, als Beispiel, der Emissar des Lago di Albano allein von Piranesi in einer Publikation von 1762 veröffentlicht worden, die Chichi als Vorlage gedient haben müsse (Abb. 9–10). Zuletzt spreche auch die dokumentierte Zusammenarbeit von Piranesi mit Rosa in Paestum 1777 für diese Abhängigkeit.

32 Reineck 2001.

33 Tedeschi 2008b, 460 documento 6. Ganz klar ist aber nicht, was Brenna mit der Formulierung »per lo più lavorati a caso« meint.

34 Büttner 1969–1978, 8–10; Büttner 2001, 18 f. vgl. z. B. Funk 2009, 161 (»Initialzündung«); Jachmann 2013. – Die folgenden Überlegungen erweitern meinen Beitrag Kockel 1993.

35 Aus dem Text geht für mich nicht eindeutig hervor, ob Büttner damit den jeweils gleichen Maßstab oder die Art meint, in der die Maßleiste gezeichnet ist.



3 Giovanni Altieri, Korkmodell des Rundtempels von Tivoli. Drapierung von (nicht zugehörigen) Steinplatten, 177(?). London, Courtesy of the Sir John Soane's Museum, Inv. MR 2

Natürlich konnte ein maßstäbliches Modell nicht anhand einer Vedute konstruiert werden, wie das Büttner für manche Bauten vermutete. Der Künstler benötigt orthogonale Pläne und Risse, um die dritte Dimension des Modells in einen durchgängig gleichen Maßstab zu übertragen. Da in den zeitgenössischen Quellen immer wieder die eigenhändig angefertigten Pläne und Schnitte als besonderes Qualitätsmerkmal für ein Modell erwähnt werden, kann man daraus schließen, dass dies nicht unbedingt die Regel war, sondern auch bereits existierende (gedruckte?) Zeichnungen als Vorlagen in Frage kamen. Bei Piranesi muss man sich dafür den meist zu wenig wahrgenommenen *Antichità Romane* (1756) zuwenden.³⁶ Auch dort findet man solche architektonischen Bauaufnahmen aber nur vereinzelt – insbesondere von Grabbauten –, ebenso wie in einigen Sonderpublikationen zu bestimmten Monumenten (*Castello dell'Aqua Martia*, 1761; *Emissario del Lago Albano*, 1762 [vgl. Abb. 9–10]) und schließlich zu einigen Orten im näheren Umkreis von Rom (*Castel*

³⁶ Dieses wohl »wissenschaftlichste« Werk Piranesi ist bisher nur wenig auf sein architektonisches und archäologisches Potential hin untersucht worden. Fabrizi 2009; Gasparri 2014.



4 Giovanni Altieri, Tempelgruppe in Tivoli, um 1784. Stockholm, Medelhavsmuseet, Inv. Drh Sk 262

Gandolfo, 1764; *Cora*, 1764). Das architektonische Standardwerk der Zeit waren aber die *Édifices de Rome* von Antoine Desgodets³⁷. Der Großfolioband war bereits im 17. Jahrhundert erschienen, 1771 und 1776 in London aber neu in englisch und französisch nachgedruckt worden. Offenbar war der Bedarf an solchen objektivierbaren Zeichnungen groß, verschiedene Projekte, mit denen man Desgodets hatte ersetzen wollen, waren nie umgesetzt worden. Anders als Piranesi, der jeden seiner Bauten auch in einer Vedute darstellte, beschränkte sich Desgodets ganz auf die architektonisch strenge orthogonale Projektion (Abb. 6). Man muss aber auch damit rechnen, dass die Modellbauer selbst Maße vor Ort aufnahmen. Die Fähigkeit, maßstäbliche Zeichnungen anfertigen zu können und sie dann in einem Modell umzusetzen, mag der Grund für Chichi und Rosa gewesen sein, sich selbst als »*architetti*« zu bezeichnen. Die oben geschilderte Episode mit Townley und Brenna in Paestum zeigt aber auch, dass zumindest anfangs die Ansprüche an solche Bauaufnahmen nicht besonders groß gewesen sein können. Die drei Tempel

³⁷ Desgodets 1682/1771.

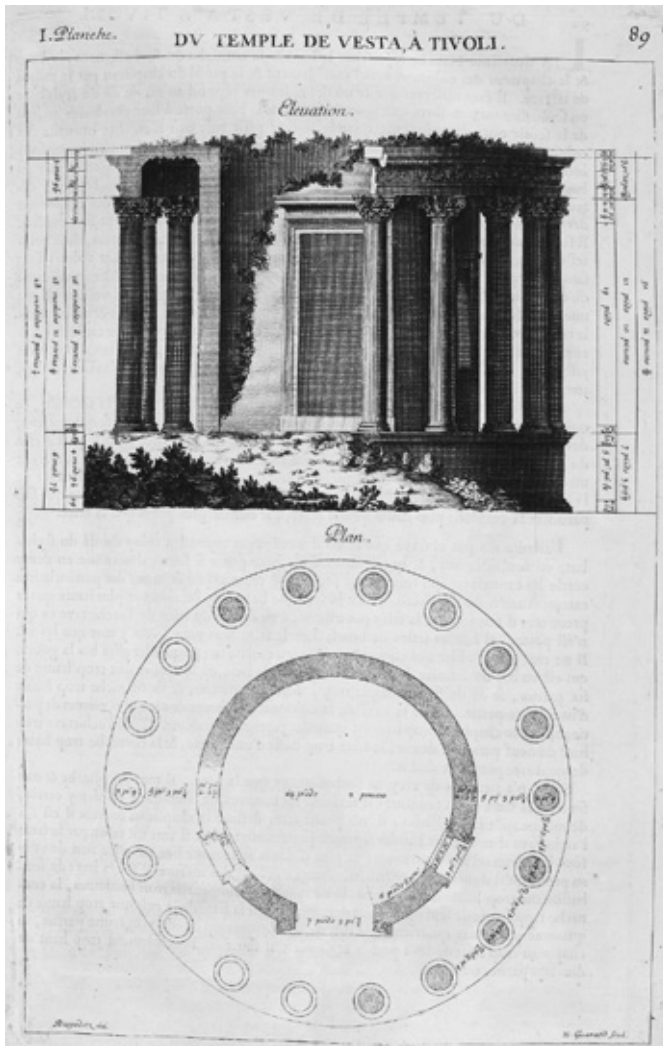


5 Giovanni Battista Piranesi, *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli*, Radierung (440 × 625 mm), aus: *Vedute di Roma*, um 1764

an nur drei Tagen aufzumessen ist aus heutiger Sicht rekordverdächtig. Auch der von Brenna so geschmähte Altieri konnte selber vermessen, wie wir aus seiner späteren Tätigkeit in Neapel und Pompeji wissen.³⁸

³⁸ Kockel 1998, 26 f. 38. In dem bisher letzten Zeugnis zu Altieri wird er konsequenter Weise als »neapolitanischer Architekt« bezeichnet. Anonymus 1797.

Frägt man nach den zeichnerischen Vorlagen für die 36 Modelle, die man bei Chichi in den 70er Jahren erwerben konnte, fällt tatsächlich auf, dass darunter einige Bauten zu finden sind, deren Pläne auf Piranesi zurückgehen müssen. Die Übereinstimmung mit den von Desgodets vorgelegten Bauten ist jedoch viel größer: von 25 behandelten Bauten gibt es in 18 Fällen Modelle. Aber gehen die Modelle wirklich – einmal abge-



6 Antoine Desgodets, *Du temple de Vesta à Tivoli. Elevation, plan*, aus: *Les Édifices antiques de Rome*, 1682, 89

sehen von ihren Details – auf die Pläne von Desgodets zurück? Ein Vergleich der Angaben zum Maßstab, den Chichi selbst auf die Kassler Modelle aufgeklebt hatte, mit den Maßstäben in den *Édifices* könnte vielleicht Klarheit bringen. Zwei Überlegungen lassen sich dafür methodisch anführen. Einerseits konnte man nicht mit einem Dezimalsystem rechnen, wie das Büttner noch tat, sondern musste natürlich duodezimale Verhältnisse erwarten. Andererseits war klar, dass die Maßstäbe im Buch keiner Norm unterlagen, sondern von der Blattgröße stark beeinflusst waren und deshalb ungleich ausfielen.³⁹ Mit dem seit langem bekannten Storchschnabel waren Verkleinerungen und Vergrößerungen von Zeichnungen kein Problem. Gerade diese ungewöhnlichen Maßstäbe müssten damit noch erkennbar sein. In der Tat gibt es Fälle, in denen der Maßstab bei Chichi mit jenem bei Desgodets in einem einfachen Verhältnis zusammenhängt: z. B. in der doppelten Größe bei der Vorlage zum Rundtempel in Tivoli oder der Maxentius-Basilica (1:90/1:46 bzw. 1:180/1:90). Bei vielen anderen handelt es sich nur um angenäherte Werte. Es ist schwierig einzuschätzen, wann es sich um einfache Toleranzen handelt und wann um wirkliche Unterschiede.⁴⁰ Dazu kommt, dass die Modelle die Bauten im Grundriss meist kleiner zeigen als im Aufriss, also die Einzelteile hervorgehoben werden. Darin gleichen sie wieder den Angaben Desgodets', der die Grundrisse immer genau vermessen konnte, bei den Höhen aber offensichtlich häufig auf Schätzungen angewiesen war. Schließlich sei daran erinnert, dass die Käufer je nach Wunsch auch größere oder kleinere Modelle desselben Baus erwerben konnten, hier also gleichfalls eine große Varianz möglich war. Der heute naheliegende Gedanke, alle Bauten in demselben Maßstab zu zeigen, spielte offenbar noch keine Rolle. Erst Auguste Pelet arbeitete in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einheitlich im Maßstab 1:100 und nahm dafür in Kauf, dass viele Modelle sehr klein wurden.⁴¹

Bei der Auswahl selbst handelt es sich um ein ›best of‹ der römischen Architektur. Es ist kein Zufall, dass der Rundtempel in Tivoli nicht nur für das erste überlieferte Modell als Vorlage diente, sondern auch mit

39 Ausgegangen wurde von einem römischen *palm* von 24,9 cm, nicht von dem alten, sog. *palm* *architettonico* von 22,3 cm, der im 18. Jh. nicht mehr üblich war.

40 Die einzelne Auswertung muss an anderer Stelle vorgenommen werden. Helmberger 1993a, 74–76 sieht diese direkten Verbindungen optimistischer als erwiesen an.

41 Pelet 1867 nennt den Maßstab schon im Titel seiner Beschreibung.

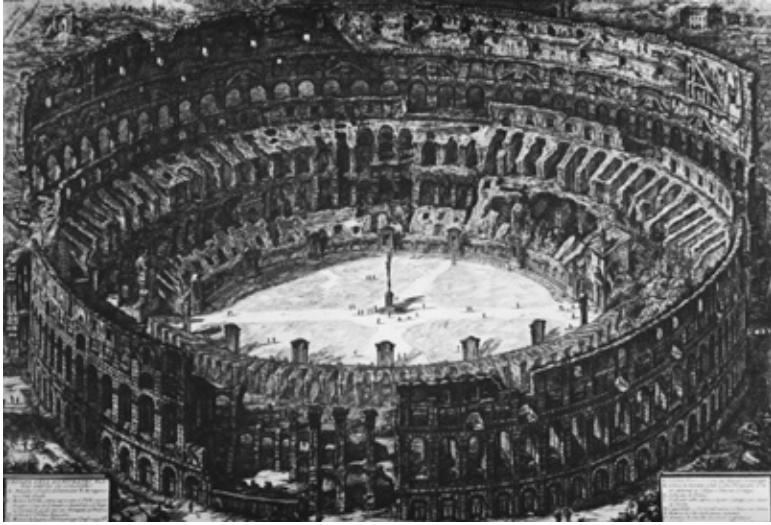


7 Antonio Chichi, Korkmodell des Colosseum. Museumslandschaft Hessen-Kassel. Antikensammlung, Inv. N 109

Abstand am häufigsten erworben wurde. Als Inbegriff des Sublimen stand er in der Wertschätzung der Zeit ganz oben – trotz seiner in vieler Hinsicht unklassischen Details. Im Übrigen scheint es, als habe man die verschiedenen Funktionstypen und Baumaterialien römischer Architektur vorstellen wollen: Quader-, Säulen- und Ziegelbauten; Tempel, Gräber, Versammlungsbauten und schließlich sogar technische Anlagen. Die meisten kommen nicht nur bei Piranesi vor, sondern auch bei Giovanni Paolo Panini, Hubert Robert, Louis Ducros und anderen. Auch in den Reiseführern, die einzelne Tagestouren vorschlagen, werden immer die gleichen Bauten genannt.⁴²

Die genaue Maßhaltigkeit war nur ein Kriterium für die Qualität des Modells. Ebenso wichtig war die überzeugende Wiedergabe des Charakters der Ruine und ihrer Gestalt im Einzelnen. Deshalb experimentierte man zunächst noch mit den Materialien. Hier war sicher auch die Improvisationskraft der Modellbauer gefragt, die mit Moos, kleinen Ästen sowie mit der Einfärbung der unterschiedlichen Materialien dem Betrachter schließlich den Eindruck vermittelten, als stünde er vor dem

⁴² Dies wurde in das Ausstellungskonzept von *Roma Antica* in Dortmund umgesetzt. Buberl 1994, 115–229.



8 Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo*; Radierung (701 × 439 mm), aus: *Vedute di Roma*, 1761

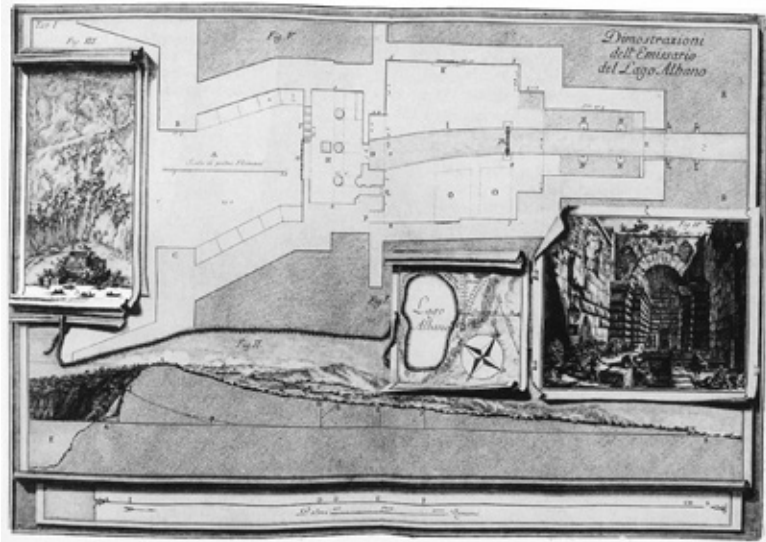
Original: »vedendo [il modello] è come vedesse l'Originale«⁴³. In der Ausführung der Details zeigt sich auch der Charakter der einzelnen Künstler; hier ist am ehesten eine Anlehnung an die Gestaltung der Veduten durch Piranesi zu erwarten. So ist das Motiv der drapierten Inschriftenblöcke und anderer Fragmente vor der Ruine selbst sowohl bei Chichi wie bei Altieri häufiger zu beobachten (vgl. Taf. 1; Abb. 3). Oft stammen diese Fragmente von anderen Bauten, sind also tatsächlich anachronistisch oder dystopisch. Korinthische Kapitelle liegen vor dem Poseidon Tempel von Paestum oder ein Friesblock aus dem Titusbogen vor dem Tivoli-Tempel. Altieri ist der einzige, dessen Modelle manchmal die Ruinen nicht ganz so isolieren, sondern einen landschaftlichen Kontext herstellen können (vgl. Abb. 4–5), und damit an eine Vedute erinnern.⁴⁴ Schließlich können auch Fotografien der Modelle in den Katalogen eine

⁴³ Brenna in einem Brief an Townley vom 20.10.1769. Tedeschi 2008b, 462.

⁴⁴ Gerade der Tempel in Tivoli, der vor allem durch seine Lage über einem Wasserfall so bewundert wurde, verliert durch die trockenen Modelle eines Chichi völlig seinen Reiz. In einer Ausstellungshalle in London konnte man dagegen nach 1800 den Tempel mitsamt dem ganzen Berg sehen, Kockel 1993, 20 Abb. 12.



9 Antonio Chichi, Korkmodell des *Emissario del lago di Castel Gandolfo*.
 Museumslandschaft Hessen-Kassel. Antikensammlung, Inv. N 125



10 Giovanni Battista Piranesi, *Dimostrazione dell'Emissario del Lago Albano*; Radierung (608 × 407 mm), aus: *Descrizione e disegno dell'emissario del Lago Albano*, 1762, Taf. 1

möglichst große Nähe zwischen Modell und Kupferstich suggerieren.⁴⁵ Mit dem Macro-Objektiv kann der Fotograf erneut den Standpunkt eines Menschen oder – wahlweise und eigentlich passender – eines Betrachters aus der Vogelschau einnehmen (vgl. Abb. 7–8).

Die Veduten Piranesis und anderer Künstler seiner Zeit bilden also dieselben Bauten wie die Korkmodelle ab, vermitteln aber unterschiedliche Inhalte. Während Maler und Zeichner alle Ruinen stets in ihrem aktuellen Kontext belassen, insbesondere Piranesi stark ›weitwinklig‹ diesen Ausschnitt aus der Realität erweitert und mit einer Fülle von Staffagefiguren die Situation verlebendigt, lösen die Modelle die antiken Reste fast immer völlig aus diesem Kontext. Gezeigt wird nur der isolierte antike Befund in seinem augenblicklichen Zustand: nichts wird rekonstruierend hinzugefügt, nichts weggelassen. Menschliche Figuren, in den Veduten so wichtig für das Gefühl der ›Größe der Antike‹, fehlen vollständig. Allein die aufgeklebte Maßleiste erlaubt es dem Betrachter, die Ausmaße der Ruine zu errechnen. Der Anspruch der Modellbauer ist damit in ganz anderer Weise dokumentarisch als

⁴⁵ Helmberger 1993b.

jener der Maler und Stecher. Das genaue Studium der Modelle erlaubt nicht nur ihre Ansicht von allen Seiten, sondern auch das Begreifen ihrer Proportionen und ihrer Materialität. Dieses gegenseitige Ergänzen scheint auch in einigen Ausstellungen der Zeit zum Thema gemacht worden zu sein. Das gilt für den *model-room* in Soane's Haus ebenso wie für das Architekturmuseum des Louis-François Cassas in Paris. Es gilt aber auch für die Grand-Tour-Reisenden, die sich die Werke Piranesis ebenso kauften, wie eine Serie von Korkmodellen. In einer Beschreibung des Museums von Cassas heißt es dazu: »*Er hat [die Bauten] fast alle in feinem Gips [...] modellieren [...] lassen, in vollkommener Ergänzung; einige auch in Kork, um den Zustand ihres Verfalls besser zu imitieren. Und schließlich hat er neben die Modelle sehr schöne Aquarelle angeordnet, die die Monumente in ihrem heutigen Zustand darstellen und die Landschaft, in der sie stehen.*«

»*False friends*«, falsche Freunde, nennt man die nicht nur Anfängern unterlaufenden ärgerlichen Interferenzfehler, die bei der naiven Übernahme eines Wortes in eine andere Sprache drohen. Das gleiche Wort verändert die Bedeutung und trifft damit nicht mehr den Sachverhalt. Vedute und Korkmodell übersetzen beide die verehrten Ruinen in eine jeweils andere Sprache. Doch was auf den ersten Blick so gleich aussieht, ist es bei näherer Betrachtung nicht: es sind *false friends*.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 V & A images

Abb. 2, 3 Photo Kockel

Abb. 4 Statens Konstmuseer, Stockholm

Abb. 5 Piranesi; Universität zu Köln; Universitätsarchiv Inv. 700/11

Abb. 6 Universitätsbibliothek Heidelberg

Abb. 7, 9 Museumslandschaft Hessen-Kassel

Abb. 8, 10 Nach: C. Höper, Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit (Ostfildern-Ruit 1999), Abb. 279 Nr. 14.58

Taf. 1 Museumslandschaft Hessen-Kassel

BIBLIOGRAPHIE

- Anonymus 1797** [Anonymus], Beschreibung des Dessertaufsatzes, welches der Fürst Adam von Auersperg, unter Anleitung des Architekten Giovanni Altieri erbauen ließ, eine antike Villa vorstellend, in: *Journal des Luxus und der Moden* 12, Juli 1797, 334–344.
- Beck-Saiello 2004** Emilie Beck-Saiello, *Le chevalier Volaire (1729–1799). Un peintre français à Naples au XVIII^e siècle (Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale, n. s. 6)*, (Neapel 2004).
- Bignamini - Hornsby 2010** Iliara Bignamini - Clare Hornsby, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome* (New Haven / London 2010).
- Brenna 1767** Vincenzo Brenna, *Del Tempio tiburtino detto volgarmente della Sibilla* (Roma 1767).
- Buberl 1994** Brigitte Buberl (Hrsg.), *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Katalog Dortmund 1994 (München 1994).
- Büttner 1969–1978** Anita Büttner, *Korkmodelle von Antonio Chichi* (Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel Nr. 6, auch: Katalog des Hessischen Landesmuseums Darmstadt Nr. 3), Kassel 1969/1975 mit Addendum (1 Loseblatt) 1978.
- Büttner 2001** Anita Büttner, *Korkmodelle*, in: Gercke – Zimmermann–Elseify 2001, 12–22 (ersetzt einen weitgehend gleichlautenden Beitrag in Gercke 1986, 10–19).
- Desgodets 1682/1771** Antoine Desgodets (auch Desgodetz), *Les édifices antiques de Rome*, Paris 1682, (1697). Nachdruck engl. – frz. durch George Marschall (London 1771–1775).
- Denvir 1983** Bernard Denvir, *Documentary history of taste in Britain. The eighteenth century: art, design and society, 1689–1789* (London / New York 1983).
- Fabrizi 2009** Verena Fabrizi, *Giovanni Battista Piranesi – Beispiele seiner archäologischen Aufnahmen antiker Monumente in Rom*, in: Seibert 2009, 70–79.
- Farsetti 1788** Anonymus [Daniele Farsetti ?], *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, o. Datum [1788?].
- Ficacci 2000** Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings* (Köln u. a. 2000).

Forum Romanum 2014 Forum Romanum. Zeitreise durch 3000 Jahre Geschichte. Sonderausstellung Kassel, Wilhelmshöhe 2014 (Petersberg 2014).

Frings 2002 Jutta Frings (Hrsg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen (Ostfildern 2002).

Funk 2009 Vanessa Funk, Korkmodelle, in: Seibert 2009, 160–171.

Gasparri 2014 Carlo Gasparri, La *Forma Urbis* piranesiana. *Le Antichità Romane* e la nascita della moderna topografia, in: Ginevra Mariani (Hrsg.), Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756–1757. *Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*, Bd. 2 (Milano 2014) 35–47.

Gercke 1986 Peter Gercke u. a. (Hrsg.), Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800 (Kataloge der staatlichen Museen Kassel Nr. 14), (Kassel 1986).

Gercke - Zimmermann-Elseify 2001 Peter Gercke – Nina Zimmermann-Elseify (Hrsg.), Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782 (Kataloge der staatlichen Museen Kassel Nr. 26), (Kassel 2001).

Häfner 1966, Ursula Häfner, Frühe Modelle antiker Architektur, in: *Museumskunde* 35, 1966, 1–7 Abb. 1–4.

Helmberger 1993a Werner Helmberger, Carl Joseph May (1747–1822), in: Helmberger – Kockel 1993, 63–84.

Helmberger 1993b Werner Helmberger, Korkmodelle – zweidimensional betrachtet, in: Helmberger – Kockel 1993, 163–169.

Helmberger - Kockel 1993 Werner Helmberger – Valentin Kockel (Hrsg.), Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburger Korkmodelle, Ausst.-Kat. München 1993 (Ergolding 1993).

Kockel 1993 Valentin Kockel, Rom über die Alpen tragen. Korkmodelle antiker Architektur im 18. und 19. Jh., in: Helmberger – Kockel 1993, 11–31.

Kockel 1998 Valentin Kockel, Phelloplastica. Modelli in sughero dell'architettura antica nel XVIII secolo nella collezione di Gustavo III di Svezia (Rom 1998).

Kockel 2000 Valentin Kockel, »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...«. Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh. in: Dietrich Boschung – Henner von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jh.* (Mainz 2000) 31–48.

Kockel 2015 Valentin Kockel, Ruins in Miniature. Cork Models of Ancient Monuments in Sir John Soane's Museum and other British Collections (soll 2015 erscheinen).

Jachmann 2013 Julian Jachmann, Konstantinsbogen, in: Dietrich Borschung – Julian Jachmann (Hrsg.), *Piranesis Antike – Befund und Polemik* (Köln 2013) 92 f. Nr. 18.

MacCormick 1990 Thomas J. MacCormick, Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism, Cambridge Mass. (London 1990).

Pelet 1876 Auguste Pelet, *Déscription des monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre* (Nîmes 1876).

Pierce 1965 Stephen Rowland Pierce, Thomas Jenkins in Rome, *The Antiquaries Journal* 45, 1965, 2, 200–229.

Rehm 1956 Walther Rehm, Johann Joachim Winckelmann, Briefe, Bd. 3 (Berlin 1956).

Reineck 2001 Michael Reineck, Zwischen Vorbildtreue und Serienfertigung – Beobachtungen an den Korkmodellen von Antonio Chichi, in: Gercke – Zimmermann-Elseify 2001, 23–27 (ersetzt einen gleichlautenden Beitrag in Gercke 1986, 20–24).

Russell 2004 Francis Russell, John, 3rd Earl of Bute, Patron and collector (London 2004).

Russell 2011 Francis Russell, John, 3rd Earl of Bute and James Byres: a postscript, in: David R. Marshall, Susan Russel, Karin Wolfe (Hrsg.), *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rom* (London 2011) 121–144.

Savinova 2001 Ekaterina Savinova, Die Petersburger Korkmodelle von Antonio Chichi, in: Gercke – Zimmermann-Elseify 2001, 28–40.

Seibert 2009 Elke Seibert (Hrsg.), Von Harmonie und Maß. Antike Monumente in den Architekturbüchern des 16. bis 19. Jhs., Ausst.-Kat. Basel (Basel 2009).

Stenger 1927 Erich Stenger, Phelloplastik. Die Kleinkunst der Korkbildnererei (Aschaffenburg 1927).

Tatarinova 1993 Irina M. Tatarinova: Proizvedenija italskoj felloplastiki v Rossii (konec XVIII – seredina XIX v.), in: Pamjatniki kul'tury, novye otkrytija; pis'mennost', iskusstvo, archeologija; ežegodnik 1993 (Monuments of culture, new discoveries 1993), (Moskau 1994) 327–353 (russ.).

Tatarinova 2006 Irina Tatarinova, Architectural models at the St. Petersburg Academy of Fine Arts, *Journal of the History of Collections*, 18, 2006, 27–39.

Tedeschi 2008a Letizia Tedeschi, La cultura architettonica e il culto dell'antico nella Roma del Settecento. Vincenzo Brenna, i suoi anni romani: 1741–1781, in: Piervaleriano Angelini, Nicola Navone, Letizia Tedeschi (Hrsg.), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I* (Mendrisio 2008) 401–450.

Tedeschi 2008b Letizia Tedeschi, »Il mio singolar piacere« in 18 missive di Vincenzo Brenna a Charles Townley e a Stanislaw K. Potocki, in: Piervaleriano Angelini, Nicola Navone, Letizia Tedeschi (Hrsg.), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I* (Mendrisio 2008) 451–494.

Tedeschi 2011 Letizia Tedeschi, Vincenzo Brenna and his Drawings from the Antique for Charles Townley, in: David R. Marshall, Susan Russel, Karin Wolfe (Hrsg.), *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rom* (London 2011) 257–269.

Wilton - Bignamini 1997 Andrew Wilton – Ilaria Bignamini (Hrsg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century. Ausst.-Kat. London 1996* (Hier zitiert nach italienischen Fassung, Milano 1997).

Zänker 1994 Jürgen Zänker, *Künstliche Ruinen. Gebaute, gemalte und pheloplastische Ruinenmodelle*, in: Buberl 1994, 84–97.

ANNE-MARIE LEANDER TOUATI

ANTIQUARIAN KNOWLEDGE, SALES EXPECTATIONS AND PERSONAL EXPRESSION

The Piranesian Marbles – somewhere between Inventive Design and Commercial Interest*

THE PIRANESI COLLECTION IN STOCKHOLM

In December 1784, the entire stock of marbles in the showrooms of the late Giovanni Battista Piranesi was sold to King Gustav III of Sweden. About 150 pieces of varying size and achievement arrived at Stockholm in September the following year. The collection contains both pieces acquired by Giovanni Battista Piranesi himself and additions, made after the original collector's death by his son, Francesco. A study of the whole collection is in progress. As one common denominator for these objects is that they all passed through Piranesi's workshop (or workshops of other early modern restorers), a main concern of this study has been to disentangle ancient parts from modern; to return the former to the history of Roman sculpture and to examine and define Piranesian workshop markers, ranging from carving practices, repertoire, designs and strategies of collecting.¹ The focus of the present study is, instead, Piranesi's objectives as a designer of marble monuments. It sets out to demonstrate that when giving physical realization to his interpretation of

* I would like to thank the organizers of the workshop and Dr. Carole Gillis for correcting my English.

¹ Leander Touati 1998; Eadem 2005.

ancient marbles, the possibility of expressing ideas through the designs was just as important to the creator as his wish to charm potential buyers. The antiquarian knowledge of the creator will be used as a basis for this argument, developed in an archaeological approach taking its point of departure in a close study of choice pieces in the collection.

The main object chosen for examination is the *Cornu Copia Grande* (Pl. 2), a large-sized Piranesian pastiche fantasy, or sculpture of “grottesca invenzione”, as he himself preferred to refer to his inventive



1 Giovanni Battista Piranesi, *Vasi*, pl. 99

designs;² a piece today on display in Gustav III's Museum of Antiquities at the Royal Palace of Stockholm.³ The iconography and its demand for frontal presentation make this piece one of the strangest and most striking in Stockholm, and also one of the more surprising motifs in the two volumes of the *Vasi, candelabri, cippi ...* (Figs. 1–2)⁴. Just as puzzling is the very detailed information concerning the archaeological provenance ascribed this bewildering object in the *Vasi*. This case study will open on a discussion of larger purport, on the purposes of the *Vasi* and on the nature of the collection that it describes.

THE *CORNU COPIA GRANDE* - ANTIQUARIAN CONTENT AND FANTASY

Giovanni Battista Piranesi's thorough antiquarian knowledge is just as well-known as his wish to recreate Roman magnificence. As we will see, both were prerequisites for the creation of the *Cornu Copia Grande*. The monument has a tripartite design, of which only the bottom part includes authentic ancient marble work.⁵ Two "tiers" of ancient fragments pertaining to different small, mostly funerary monuments, such as relief-decorated parts of altars, urns and sarcophagi are skillfully pieced together with early modern additions to form blocks of appropriately matching sizes when put one on top of the other.⁶ The ancient inscription pertaining to the element that functions as the base of the piece justifies the identification of the design as a Roman freedman's funerary monument although the piece in its entirety lacks any resemblance to authentic Roman antiquities.

2 Quote from the text on the Boyd Vase in the *Vasi* further commented by Calvesi 1983; Miraglia 1995.

3 Inv. NM Sk 179.

4 *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnaty ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi*, Rome 1778. There is slight variation of the plates in the volumes, in the period 1778–1791. The final version of the series appeared in 1792. All plate numbering appearing in this paper is made in accordance with the 1792 edition of the *Vasi*.

5 Henner von Hesberg's study of the ancient parts of this monument will appear in Leander Touati et al. Forthcoming.

6 "Entasserade pjäser" is the somewhat simplified label (in French-oriented Swedish) given big pastiches in the first inventory made of the collection in Sweden. Fredenheim 1794.

The middle section consists of richly ornamented series of plinths. They are optimally matched regarding meeting surfaces and proportions. All ornaments are typical of the Piranesi workshop. Flutes of different sizes and elaboration are the most recurrent covering ornament of carrying architectural members, often, as here, combined with plinths shaped like acanthus chalices out of which large volutes spring. Oak leaf and acorn wreaths also belong to the standard repertoire of ornaments – used to mark borders. The meander band is another Piranesian standard, usually, as here, given prominent position.

In the same way as the ornaments, the stonework used here that characterizes the upper sections of this monument is typical of the work-



2 Giovanni Battista Piranesi, *Vasi*, pl. 98

shop. The carving technique used for the covering ornamentation in the two topmost parts of this monument is defined by its combination of delicate chisel work, occasional deep drilling and rows of closely set, fine drill holes marking the contours of ornaments (Fig. 11), typical of the skill in carving ornaments à l'antique of the workshop's master carvers, Cardelli, Vinelli, Granjaquet and, as stated in the caption in the *Vasi* that accompanies the pictures of the *Cornu Copia Grande*, Annibale Malatesta. This craftsmanship as well as the ornaments chosen find parallels in many pieces belonging to the Swedish collection. As suggested by the sketch of the monument fortuitously conserved in a notebook, the so-called *Taccuino B* belonging to the Bibliotheca Estense at



3 Rhyton formerly belonging to the parapet of the Villa Borghese Pinciana, Louvre (inv. MR 1010, former MA 240)

Modena⁷, the scheme for the ornaments were already part of the designer's plan and belonged to the overall concept of the monument (Pl. 3).

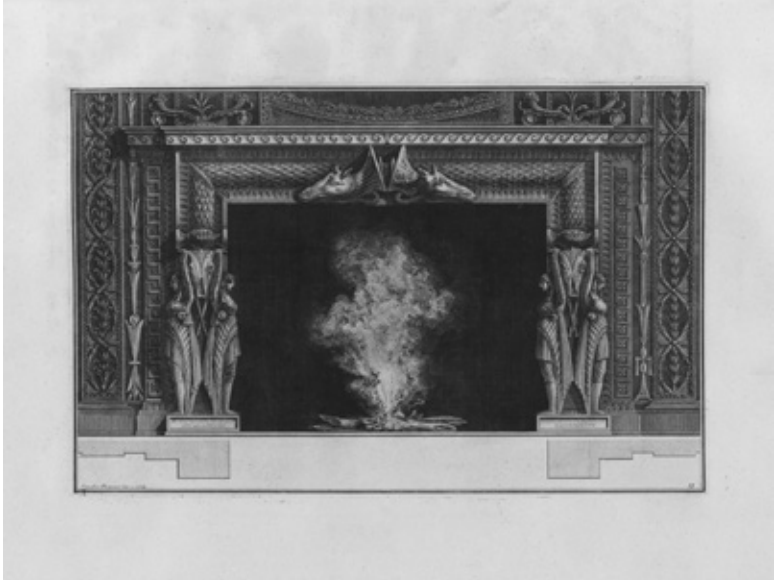
The crowning rhyton is the monument's absolute eye-catcher. In the preparatory sketch of the *Taccuino B*, it is given an airy appearance as though aspiring towards sublime weightlessness. The shape is stouter in the more trustworthy version put forth by the printed engravings of the *Vasi* (Figs. 1-2). It is obvious that this vessel is the most important part of the monument. But why choose a rhyton, and why one with a boar's head? The pair of allegedly ancient fountain spouts that decorated the staircase leading to the main entrance of the Villa Borghese Pinciana in the days of Giovanni Battista were obvious models.⁸ Like Piranesi's rhyton, they combine the common shape of a horn of plenty, the *cornucopia*, with an animal protome ending (Fig. 3). But, in spite of the similarity in general appearance, material, size and detail, like the acanthus leaves on which the rhyta recline, Piranesi's choice of a boar's head makes a marked difference. Both Borghese samples are equipped with a different animal protome, a cow's head.⁹

Piranesi's interest in rhyta can be traced back to his *Diverse maniere d'adornare i cammini* ..., published in 1769. A pair of antithetically positioned rhyta makes up the central motif of the architrave of the chimney-piece in pl. 15 of this volume (Fig. 4). The iconography was borrowed in all but the positioning of the vessels from Count de Caylus'

⁷ *Taccuino B*. Ms. Campori 1522 = Gamma.Y.6.32. <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-gamma.y.6.32.pdf>> (Jan. 29th, 2015) For a review of contents: Cavicchi – Zamboni 1983, 194–199. There is also a *Taccuino A* (Ms. Campori 1523), with notes by Piranesi from the 1740's and 50's.

⁸ The Borghese rhyta were brought to Paris in 1808, and are in the Louvre today. They are shown in their former placement on the top of the staircase leading to the entrance of the Villa in engravings of the early 18th century, notably in a print made by by Giuseppe Vasi, teacher of the young Giovanni Battista, published in his *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, Rome 1747–1761. Copies of the Borghese rhyta have recently been restored to their former location on the staircase parapet.

⁹ In his comprehensive study of ancient pottery rhyta, Hoffmann reports the following numbers: of 594 ancient (mostly late Classical) pieces most present ram's heads (80). In South Italy a variety of animal protomes was common: deer, cow, sheep and boar, represented by 50–60 finds each. The total of South Italian rhyta amounts to 458 pieces as compared to 136 Attic, Hoffmann 1989, 141.



4 Chimney-piece design with two rhyta on the mantle. Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i camini* (1769), pl. 15

*Receuil d'antiquités égyptiennes, étrusques, graecques et romaines*¹⁰. In her study of the *Diverse maniere*, Roberta Battaglia has shown how Piranesi used the six first (published between 1752 and 1764) of the seven volumes of the *Receuil* as a pattern book for numerous details of his famous chimney-piece designs, apart from a more random borrowing from other antiquarian publications of the day, notably those of Gori and Montfaucon and the *Pitture antiche di Ercolano*¹¹. Battaglia advances Caylus' work as a fundamental source of influence for Piranesi's way of approaching ancient monuments. In the *Recueil* accurate descriptions, including information on material, measurements, technique, motif and style, replace the earlier approach, where antique objects were considered as mere correlates to history or as items of aesthetic consideration.¹² Piranesi's efforts to document the antiquities of Rome in a way that may well

¹⁰ Caylus 1761, pl. 35. <<http://caylus-recueil.huma-num.fr/>> (Jan. 29th, 2015).

¹¹ Battaglia 1994, 205–218; 257–258.. A. F. Gori, *Museum Etruscum*, Firenze 1737; B. de Montfaucon, *L'antichité expliquée et représentée en figures ...*, vols. 1–15, Paris 1719–1724.

¹² Battaglia 1994, 206.

be described as proto-archaeological are exceedingly well-documented in other branches of his published works. His profound knowledge of and ability to document ancient architecture, architectural fragments and collectors' items found in public and private sites in Rome and its vicinity, as well as in collections in and around Rome and Naples, constitute the backbone of all his work. In the captions of the *Vasi*, he goes as far as to inform his readers about the current locations of pieces sold to England and the identity of their new owners.

Sir William Hamilton is one of the collectors who figures among the dedicatees of the engravings in the *Vasi*. Through the publication of Hamilton's ancient vases made by Wilhelm Tischbein in the 1790's, we know that this collection included a terracotta rhyton of the kind documented by Caylus, but with a 'two-part' protome, one half of which represented a boar's head and the other half, a ram's.¹³ Although Tischbein's volume includes vases found chiefly in the 1780's, it is still very likely that Piranesi may have come across similar samples – the find group as such is most current in the South Italian archaeological record – if not this very one, during his stays in Naples, where we follow him on other important antiquarian quests in 1770.¹⁴ The earliest of the two engravings of the *Cornu Copia Grande* (Fig. 1) is reported to have entered Piranesi's *corpus* the year after.¹⁵

Piranesi's choice to decorate his rhyton with a boar's head was certainly due to his knowledge about the world of ancient objects probably combined with a wish to create something more spectacular than the model rhyta of the Villa Borghese. His rhyton vastly outshone earlier creations of the kind. The fierce boar's head of Piranesi's rhyton is certainly more eye-catching than the cow's heads of the Villa Borghese pair. The rich ornamentation of the former also surpassed by far that of any ancient model. To that should be added its richly ornamented pedestal consisting of several tiers of elaborate parts giving it impressive size and stately presence, and making it a monument well worthy of some

13 Tischbein 1795, pl. 7.

14 This is probably when he drew the plan of the Museo Ercolanese in Portici, published many years later by Francesco in the second volume of the *Antiquités de la Grande Grèce*, 1804–1807. Allroggen-Bedel – Kammerer-Grothaus 1980, 191 f. On the frequency of boar's head rhyta in the South Italian archaeological record, Hoffmann 1989.

15 Piranesi 1794, 12.

imagined high-vaulted room of the kind that we know from the Roman ruin-landscape that Piranesi liked to document in his engravings.

It may be concluded that the monument brings together equal parts of solid antiquarian knowledge and sculptural fantasy, to which should be added the outrageously false claim that the whole was an archaeological find. The inscription celebrating the freedman Urbanus (Fig. 1) is authentic, but suited to a modest Roman context like a columbarium niche, not for a monument of this size and importance. The Urbanus inscription was cut into a marble block of rare shape, reused already in antiquity. At that time, a presumably solid base was hollowed out and transformed into an urn for secondary use. The decorative reliefs of the short sides were preserved (Fig. 2) while the front side was recut to house the inscription.¹⁶ It is quite possible that Piranesi realized that the piece had a history of enrichment in antiquity that could be paralleled to his own workshop practices,¹⁷ and that he saw this as a quality enhancing its appropriateness as part of his own fantasy invention.

The process of creating the crowning rhyton involved no use of ancient fragments, but followed a work path involving the close study of ancient artefacts, copying, enrichment and transformation of material at hand. It was, thus, well in line with Piranesi's ideas, as expressed in the *Parere su l'architettura* (1775), on how imitation through variety and variation becomes a creative act. In this case, the impetus of the creative process probably came from studying Caylus. The images of the two late classical terracotta rhyta documented by Caylus were put to use by Piranesi, who made them into the nodal decorative scheme on the architrave of an imaginary chimney-piece, finally published as one of the engravings of the *Diverse maniere* (Fig. 4). To this experiment another influence is added, that of the much more conspicuous pair of marble rhyta of the Villa Borghese Pinciana. Returning to the world of classical vases, he modified their shape: a boar's head replaces the cow's head protomes as seen at the Villa Borghese. The whole process finished in the elaboration of the supports: a rich series of bases and plinths. It may

16 Studied by Henner von Hesberg for Leander Touati et al. Forthcoming.

17 Enriching originally undecorated sides of urns – in this case through addition of the relief with erotes and garland (Pl. 2; Fig. 2) was done repeatedly in Piranesi's workshop. For further on this Scheffer 1987, 30–49 and Bosso 2005, 32–38. On the rear side of this particular base: Scheffer 1986.

well be taken as an illustration on what has been defined as his way of “bringing time into the very act of design”¹⁸, his continuous antiquarian research was an essential part of this process.

THE *VASI* AS A PART OF PIRANESIAN SALES PROMOTION - THE LIFE STORY OF A TRIPOD

A tripod pastiche (Fig. 5) is drawn on the *verso* face of the same sheet of the *Taccuino B* that contains the monumental rhyton *in recto*. Despite the fact that the sketch presents a finished piece – among the notebook sketches there are both complex pastiches and potential constituent parts in different stages of elaboration, this one is the only one in its category which has not left further traces in Giovanni Battista’s record¹⁹. It is not in the list of marbles made upon the draughtsman’s death, nor in his plates in the *Vasi*. But the design was not forgotten. Through Francesco’s doing, it reappears at a somewhat later date. One reason for holding it back may have been that the piece lacked sufficient aesthetic appeal in the eyes of the original creator, or perhaps, that it lacked antiquarian consistency. The rapid sketch of what looks like the upper part of a candelabrum shaft, drawn on the same sheet of the notebook as the tripod, may suggest that Piranesi’s ambition was not to simply present a tall vase on a tripod table.

However, the very fact that this tripod design does not seem to contain much potential for the kind of interplay between creative imagination and antiquarian record that we have detailed in the study of the *Cornu Copia Grande* makes it of special interest as a contrast. The fact that its life story is traceable also gives it importance in a discussion concerning the other aspect of the marble business, the commercial expectations and the means employed to assure success in that field.

The tripod was drawn and engraved by Francesco in 1780 (Fig. 6)²⁰. This engraving shows it basically the same as compared to Giovanni

¹⁸ Stoppani 2013, 9, discussing the development of Piranesi’s thought from *the Letter of Monsieur Marette* (1765) to the *Parere*.

¹⁹ Of five sketched objects, three are part of Giovanni Battista’s engravings in the *Vasi*. The fourth can be identified as one of the pieces listed in his estate in 1778. The fifth is the tripod, missing in both these documentary sources.

²⁰ Piranesi 1794, 11.

Battista's sketch, but with a few significant modifications. Most notably, an additional support was placed in the middle of the table design (three ancient panther-headed table supports bearing a shallow marble basin as 'table' top) that served as a base for the series of decorative members tiered above. This addition reveals that the design was not just a paper creation but had been attempted in reality, in stone, since the addition of this central support expresses concrete worry regarding the tectonic strength of the construct. Obviously, to match the height of the column positioned beneath the center of the marble basin, the height of the feline table supports also had to be increased. To obtain the new height, non-decorated marble blocks were put on top of the feline heads, accentuating the spidery, scaffolding-like structure of the whole.

The captions that accompany the tripod on the print document Francesco's authorship of both drawing and engraving, and inform the reader that the tripod belonged to the collection of a certain Auberii Beauderk in England. The latter piece of information is interesting because it is clearly faulty, since several of the component parts – easily recognized thanks to the neat and precise style of Francesco's engraving – were sent to Sweden with the rest of the large shipment of 1785. As shown by the inventory of the marble collection written two years earlier,²¹ in connection with the possible sale of all the works to the Swedish king, some of them had already been reshaped in new combinations by that point: two tripod tables, companion pieces created from combining two series of three feline-headed supports and two marble basins (Figs. 7–8). Other components, two small plinths, are also in the lot of loose fragments in Stockholm.²²

The short "lifespan" of this tripod pastiche (engraved in 1780, dismantled in 1783) and the indication that it was the property of an English collector, not Francesco's, seemingly contradict the idea that the engraving had a commercial purpose. But, if attention is brought to the accompanying small vases on the same sheet, one may come to a different conclusion. The statement in the captions that they were in the author's gallery is corroborated by the fact that the left one is present among the pieces in Stockholm today.²³ In this case there is no need to question the function of this plate in the *Vasi*: it was used as sales promotion.

²¹ Piranesi 1783.

²² Invs. NM Sk 268 and NM Sk SN.

²³ Bosso 2005, 47, fig. 7.



5 Giovanni Battista Piranesi: Preparatory sketch for a Tripod, redchalk on paper, Modena Biblioteca Estense

Francesco organized his tripod plate according to a lay-out whose success was already determined by his father. A series of engravings belonging to the original *corpus* shows similarly a central big object, most frequently a big vase on an elaborate pedestal, with a smaller vase, urn or lamp on each side. It is obvious that the large pieces functioned primarily as eye-catchers, meant to fuel expectations and, at the same time, attract attention to the small vases which constituted the basic standard offer of the Piranesi workshop. The small vases and *cineraria*, produced in large numbers in stock repetition, were more in keeping with coeval taste, adapted to satisfy a larger market: not too costly and not requiring



6 Tripod. Francesco Piranesi, *Vasi*, pl. 72

large spaces. The otherwise demanding big pastiches, on the other hand, were exceptional creations that offered manifold means of expression for the designer's ideas and personal creativity. In the *Vasi*, they are depicted as single motifs on one or, for the more important ones such as the *Cornu Copia Grande*, more plates. They combine the eye-catcher function with conceptual content.²⁴

²⁴ On the pieces and workshop practices: Bosso 2005, 33–38; Leander Touati 2005, 11.



7 Tripod table (inv. NM Sk 176). The panther table supports are presented in the *Vasi*, pl. 72, there as part of Francesco Piranesi's Tripod

The document that lists the estate of the late Giovanni Battista reveals that the display in his showrooms was organized in a way similar to that of the *Vasi*²⁵. Each room of the Piranesi *Museon* contained one, sometimes two or three major show pieces in addition to numerous other marbles of different sizes and importance, and fragments: the *Prima Stanza* held the Ram's Head Candelabrum now in Stockholm; the *Seconda Stanza*, the complex chimney-piece or *Grande Cheminée*,

²⁵ Borsi 1972, 26–31.



8 Tripod table (inv. NM Sk 177). The marble basin used as table top is the one drawn by Francesco Piranesi's *Tripod* (*Vasi*, pl. 72)

also in Stockholm (where it was divided into two parts for reuse in two different royal residences)²⁶. The famous Great Candelabrum, now in the Louvre, the most expensive piece in the Gallery and designed to become his own funerary monument had pride of place in the *Stanza Terza*²⁷. The *Stanza Quarta* had very few objects, only fourteen, as compared to the more than thirty pieces in the previous rooms. The

²⁶ Leander Touati et al. Forthcoming, on this remarkable piece.

²⁷ Bosso 2005, 50, stressing the very high assessment of the piece, 1500 scudi.

most important piece was a Quadruped (*Vasi*, pl. 93), the current location of which remains unknown. The *Quinta Stanza*, could boast the *Cornu Copia Grande* in addition to more than forty showpieces and some fifty-two fragments. The Big Urn with lid crowned by a statuette representing a bull attacked by a lion, the second most expensive piece as assessed in 1778 was on display in the *Sesta Stanza*. It is in Stockholm today.

Although scholarship on Piranesi has generally considered the chimney-piece designs of the *Diverse maniere* more interesting as exponents for his use of antiquity and theoretic views on interior design than the marbles of the *Vasi*, the organization of both works may be seen as expressing a similar mix of commercial and conceptual aims. To be sure, very few of the chimney-piece designs were physically realized – only three out of fifty-two²⁸: it should be noted, however, that the two actual ones sold to English collectors according to the captions of the *Diverse maniere* are shown as the first two plates of the volume. In this position, they prominently advertise the skills of the Piranesi's stone carvers and the potential of their services, which obviously had positive effects for the trade.²⁹ It also explains why more negatively inclined contemporary viewers such as the Irish painter James Barry, who obviously belonged to the opposite party in the Graeco-Roman controversy, could spitefully dismiss the *Diverse maniere* as merely a piece of sales promotion.³⁰

Francesco's addition to the *corpus* of the *Vasi* – the engravings continued to be sold as loose sheets even after their publication of the first edition of the *Vasi* in 1778 until the final version of the volumes edited and published in 1792 – could have been made as a declaration, following immediately the death of his famous father, that he was continuing the paternal business and was capable of furnishing new items to be put in the showrooms or for commission. Several of his additions, such as the tripod plate (Fig. 6), show that he continued to search for inspiration in his father's legacy, concerning both iconographical guidance and advertisement strategies. Most likely he was also following the paternal

28 See Battaglia 1994, n. 111 choses to enhance the difference of the two publications in this respect. The difference advocated by most scholars discussing the matter could be summed up as balancing on the line between idea (images of imaginary chimney-pieces) and matter produced to gain a livelihood (representation of marble vases and the like put up for sale).

29 Nine chimney-pieces have survived, of which only one figures among the plates of the *Diverse maniere*.

30 Quoted in Scott 1975, 243 f.

example when it came to formulating more precisely directed sales offers to prominent potential clients, such as the King of Sweden.

Four sales offers have left traces in Swedish archives in the form of drawings enclosed in letters sent by Francesco Piranesi to the Swedish court. The correspondence in which they are discussed belongs to a short period of time after the settlement of the purchase when Frances-



9 Francesco Piranesi: Siren Fountain, ink on paper. Drawing presented as a sales promotion to Gustav III in February 1785

co apparently hoped that further pieces could be sold and dispatched to Stockholm in the same shipment as the collection.³¹ Three of the proposed objects belonged to the well-known and successful category of monumental candelabra³². The fourth is an utterly strange creation (Fig. 9)³³, probably a development starting off as a blow-up of one of the numerous small images belonging to the plate presented as *Monumenti etrusci di varie genere* in the *Ragionamento apologetico*, no. 72: *Une Sirène*. It may be noted that none of these drawings became subjects for engravings. They were probably thought of as belonging to a different category.

Many more sketches and drawings pertaining to the purely commercial side of the business must have existed. There was need for them, not least at a later stage in the handling of the complex pieces, as guidance when it came to piecing them together in their new setting.³⁴ It could well be that many of these drawings were less sophisticated, perhaps made by members of the workshop rather than by the master himself. But there was no archive of drawings in the Piranesi residence; a fact that Francesco bitterly regretted when his Swedish employees returned to him, seven years after the purchase, insisting on more information on provenances for all the pieces in the marble collection.³⁵

DECLARATION, RECEPTION AND PERSONAL EXPRESSION

It may be concluded that the marbles, the engravings of the *Vasi* and the chimney-piece designs were all part of a business, which of course included all Giovanni Battista's work. On the other hand, the publica-

31 The dispatch was delayed because of a legal process concerning a series of plaster casts of Trajan's column.

32 Bosso 2005, 49–54 and figs. 20–21 for drawings of the candelabra.

33 The drawing is enclosed in a letter from Francesco Piranesi to C. F. Fredenheim, the person responsible for the king's foreign correspondence, dated February 5th 1785, Stockholm Royal Library (Ms), Ep. F. 7:5, 5.2 1785.

34 For an example: Bosso 2005, n. 110.

35 Francesco expressed his regrets in a letter to Carl Fredrik Fredenheim who had made the request as soon as he had been put in charge of the preparation of a public museum in Stockholm – created to celebrate the cultural aspirations of the king Gustav, assassinated in 1792. The museum opened in 1794. The not very trustworthy information obtained is presented in the first detailed inventory of the collection: Fredenheim 1794. Leander Touati 1998, 53 f.; Eadem 2005, 22–24.

tions related to Piranesi's marble business, the *Diverse maniere* and the *Vasi* alike, also deserve to be read as conceptual works through which he both formulated and realized ideas on what could be learned from study of the past. There is a development: The *Diverse maniere*, published in 1765, advocates plurality of styles, a mix of Egyptian, Etruscan and Roman, whereas the engravings of the *Vasi*, produced mostly in the 1770's, celebrate the greatness of the Romans. The marble business conducted in parallel, is not merely the expression of this shift but also, no doubt, one of its sources. Close pursuit of antiquarian events of the day and new publications constantly furthered the training and the eye of the entrepreneur, apart from his own pursuits as a documenting archaeologist. His business of collecting was always selective, turned primarily towards richly ornamented genres, the world of Roman architectural details and decorative art, the latter mainly represented by marble vases, urns and funerary altars. His creativity as a designer consisted in enriching, combining and making new constructs, sometimes, as in the case of the *Cornu Copia Grande* and the other show-pieces of his collection, overwhelmingly big and puzzling. Although the latter were objects of pride and eye-catchers, they were, of course, also items for sale.

The captions of the *Vasi* show his pride when an object had found a buyer. But the engravings representing objects belonging to other Roman collections show that he was interested in promoting much more than his own creations. Undoubtedly, his overriding desire regarding both the *Vasi* and the *Diverse maniere* was to influence and market taste, not just objects or handsome engravings.

Why some of the big pastiches presented in his showrooms were sold, other not, is a question that merits attention although the answer, of course, must remain conjectural. In Swedish art-historical tradition, it has been ruefully concluded that the lot that arrived in Sweden was composed of items that had not found other buyers, remains of a collection that was losing its aesthetic appeal in a changing market. It is true that selling out started promptly after Piranesi's death, but it is also true that the lot that was sold did not involve the big pastiches. Among the pieces singled out above as typical eye-catchers in the Gallery, only the lowest assessed piece, the Quadruped, was sold in the six-year interval between Giovanni Battista's death and Francesco's sale to Sweden.³⁶ Other large

³⁶ The largest pieces bought by the Vatican for the Museo Pio Clementino were the two altars from Albano (*Vasi*, pls. 95, also sketched in the *Taccuino B*, fol. 10 recto), with the *Cornu Copia Grande*, the most expensive pieces

creations that stem from the Piranesi collection were sold previously, not by Francesco but by Giovanni Battista.

In fact, most of the big eye-catchers of the Piranesi Gallery belonged to a group of creations achieved in the early phase of Giovanni Battista's marble business: The Ram's Head Candelabrum in 1768, the Great Candelabrum in 1769, the Quadruped in 1772, the *Cornu Copia Grande* in 1771 and the Big Cinerary Urn, now in Stockholm, in 1773.³⁷ Only the *Grande Cheminée* of the *Seconda Stanza*, which was never recorded in an engraving, was a late creation.³⁸ We know that work on it was progressing as late as in May 1778 (Piranesi died in September), because a sketch of it, presented in a letter from Piranesi to a friend of his, provides the date and reveals that this monument was a second solution for his own funerary monument³⁹. When he realized that his first grand project had failed – having his tomb within that high vaulted nave of Diocletian's Baths that had been converted into a church, S. Maria degli Angeli by Michelangelo – and having the Great Candelabrum as his tomb marker within that space, he turned his attention instead to his parish church, S. Andrea delle Fratte, and a monument, still spectacular but of more modest size, better adapted to that interior.

It could be that these pieces were not primarily meant for sale at all. In this context, a passage in a letter sent in 1770 by Thomas Jenkins to the collector Charles Townley, deserves to be quoted. It concerns the Great Candelabrum but involves Piranesi's attitude towards his collection as a whole. Jenkins reports as follows, "... one of his composite candelabra he intends for his Monument, I advise tho' in vain to let it up in his lifetime, he says he will not sell any of his Antiquities, and threatens to leave an excommunication against his son if he ever parts with any of them"⁴⁰. Further, this is not the only piece of evidence on Piranesi's unwillingness to make business. He is known to have refused to produce chimney-pieces on demand and also to ask for exuberant prices⁴¹.

in the assessment within the apart Stanza Quarto of Piranesi's *Museon* according to the inventory. Gasparri 1982, 92–94.

37 Piranesi 1794.

38 The denomination, *Grande Cheminée*, stems from Piranesi 1783.

39 Wilton-Ely 2007, 45.

40 Letter of December 12, 1770, British Museum TP, TY7/304. Quoted from Wilton-Ely 2007, n.16.

41 Scott 1975, 243.

In 1778, the pieces discussed above as eye-catchers were by far the most expensive ones in the Gallery.⁴²

Another reason that these pieces remained for so long in his show-rooms and did not find buyers may have resided, aside from questions of pure taste and aesthetics, in the difficulty in finding appropriate settings for these kinds of monumental pieces. So, for instance, it is obvious that candelabra were best sold in pairs⁴³. It is worth noting that the Ram's Head Candelabrum in Stockholm, one of the earliest engraved objects in the collection (and the third most expensive in 1778) lacked a companion-piece. It is also worth noting that this very thing is what Francesco offers as an extra addition just before concluding the sale in 1785⁴⁴.

Similar concerns may have reduced the appeal of the *Cornu Copia Grande*. It could well be that this monumental rhyton was created as a possible companion-piece to the Trireme Monument (*Vasi*, pls. 104–105) with which it has much in common: size, composition and most strikingly, the two-dimensional designs of their crowning part – strange for monuments sculptured in the round. The Trireme Monument, with an even stranger appearance than the rhyton, was made close in time to it, something which can be understood not least from its first-page position among the sketches of the *Taccuino B* (Fig. 10)⁴⁵. It was sold to England in the days of Giovanni Battista.

Yet another reason why the *Cornu Copia Grande* remained in the author's Gallery could be its obvious reference to death: that death was a personal obsession of Giovanni Battista's is clearly revealed by his concerns regarding his own, future grave monument. The statement of man's brief and anonymous existence in a world where the monumental memory of the past is overwhelming is present all through his work. Whenever appearing in his engravings, man is dwarfed as though threatened by the weight of time: he is a mere trifle when put into his imposing architectural landscapes, regardless of whether composed of buildings

⁴² Gasparri 1982.

⁴³ Bosso 2005.

⁴⁴ For a complete record of this bargain and the documents pertaining to it: Bosso 2005, 49 f.

⁴⁵ According to Piranesi 1784, 12, the Trireme was engraved in 1770, the *Cornu Copia Grande* in 1771. Today in the Yarborough Collection, Brocklesby Park, Lincolnshire.



10 Giovanni Battista Piranesi: Preparatory sketch for a Trireme Monument. Tripod, redchalk on paper, Modena Biblioteca Estense

in the city, ancient ruins or fictitious settings. Any collector acquiring a monument such as the *Cornu Copia Grande* would have to possess similar inclinations.

The size, challenging appearance and the alleged original function of the monument may have inhibited potential buyers, even though it could well have attracted attention and fascinated the viewer. It was not easily trivialized in itself, but it was almost immediately echoed in miniature version for tableware by Parisian silversmiths as early as in the first half of the 1770's, and about a generation later, after the death of the original designer, in Sèvres porcelain⁴⁶.



11 *Cornu Copia Grande*, detail of rhyton

For his sake, Piranesi obviously had no intention of diminishing the grand presence and grim contents of his monument. When attributing a find spot for it, he did not pick just the vicinity of the most famous and imposing of the sites on the Appian Road, the Capo di Bove or tomb of Caecilia Metella, well-known from his engravings, but also a vineyard with very special connotations, the Vigna Cenci. The Cenci family name

46 The boar's head rhyton crowns the lid of a terrine, currently in the Musée Nissim de Camondo in Paris, part of the famous Orloff silver service made for Catherine the Great of Russia between 1770 and 1773.

is legendary, linked to a story of incest and patricide that had taken place in the late 16th century, and well-known in Rome not only for its tragic contents but also as a tale told in opposition to the authoritarian rules of aristocratic society. It had recently been brought to mind in the famous history written by Ludovico Antonio Muratori, the *Annali d'Italia* (1743–1749)⁴⁷.

There may be a link between the political message of this legend and the idea of making such a grand monument like the *Cornu Copia Grande* in honor of an ancient freedman. But it is more probable that this attribution was made purely by chance: that the ancient piece bearing the inscription was available in Piranesi's collection and had struck his eye as particularly interesting. The grinning face of a grotesque mask, surprisingly inserted in the midst of the delicately carved ornaments à *l'antique* on the rear part of the rhyton (Fig. 11), as though mocking the interpreter, is a call for restraint. In fact, a plausible conjecture would be to describe the original impetus behind making the *Cornu Copia Grande* as an idea created from the joint inspiration of the Urbanus piece, Piranesi's interest in ancient rhyta (among which the Borghese pair held a special importance), and quite possibly, his wish to make a companion piece for the Trireme. In any case, the resulting creation, strange at it may appear, is imbued with meaning sprung from the creator's antiquarian knowledge, personal understanding and preferences, and also the idea that initiation into the magnificence of the past could raise man, creator as well as client, to a different level than that of the reigning mundane quotidian life most found themselves living.

REFERENCES

Fig. 1 *Vasi*, pl. 99. Giovanni Battista Piranesi

Fig. 2 *Vasi*, pl. 98. Giovanni Battista Piranesi

Fig. 3 Photo: © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais, Christian Larrieu

Fig. 4 *Diverse maniere d'adornare i camini*, pl. 15. Giovanni Battista Piranesi

⁴⁷ The story of Beatrice Cenci still belongs to Rome's legends. In the early 19th century it inspired authors such as Shelley, Alexander Dumas (the elder) and Stendhal.

Figs. 5, 10 Giovanni Battista Piranesi. Taccuino B, Biblioteca Estense (Modena): Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturale e del turismo

Fig. 6 *Vasi*, pl. 72. Francesco Piranesi

Figs. 7, 8, 11 Photo: © Nationalmuseum (Stockholm), Hans Thorwid

Fig. 9 Francesco Piranesi. Royal Library (Stockholm)

Pl. 2 Photo: © Medelhavsmuseet (Stockholm), Margareta Sjöblom

Pl. 3 Giovanni Battista Piranesi. Taccuino B, Biblioteca Estense (Modena): Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturale e del turismo

BIBLIOGRAPHY

Allroggen-Bedel 1985 Agnes Allroggen, “Piranesi e l’archeologia nel reame di Napoli”, in A. Lo Bianco (ed), *Piranesi e la cultura antiquaria* (Rome 1985) 281–292.

Allroggen-Bedel - Kammerer-Grothaus 1980 Agnes Allroggen-Bedel – Helke Kammerer-Grothaus, “Das Museo Ercolanese in Portici”, *Cronaca ercolanese* 10, 1980, 175–217.

Battaglia 1994 Roberta Battaglia, “Le ‘Diverse maniere d’adornare i cammini...’ di Giovanni Battista Piranesi. Gusto e cultura antiquaria”, *Saggi e memorie di storia dell’arte* 19, 191–273.

Borsi 1972 Franco Borsi (ed.), *Il Campo Marzio dell’antica Roma: L’inventario dei beni del 1778* (Rome 1972).

Bosso 2005 Raffaella Bosso, “Osservazioni sull’attività della bottega Piranesi tra Giovanni Battista a Francesco: il caso esemplare del gruppo di candelabri con trampolieri”, *OpRom* 30, 2005, 31–62.

Calvesi 1983 Maurizio Calvesi, “Nota ai ‘grotteschi’ o capricci di Piranesi”, in *Piranesi e la cultura antiquaria*, Atti del convegno 14–17 novembre 1979 (Rome 1983) 135–140.

Caylus 1761 Anne Claude de Tubières-Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus, *Receuil d’antiquités égyptiennes, étrusques, graecques et romaines*, vol. 1: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3667-recueil-d-antiquites-egyptiennes-etr/>> (20.01.2015).

Cavicchi - Zamboni 1983 Adriano Cavicchi – Silla Zamboni, “Due ‘taccuini’ inediti di Piranesi”, in Alessandro Brettagno (ed.), *Piranesi, tra Venezia e l’Europa*, Atti del convegno internazionale di studio promosso dall’istituto de stora dell’arte della Fondazione Giorgio Cini per il secondo centenario

della morte di Gian Battista Piranesi (Venezia, 13–15 ottobre 1978), (Firenze 1983) 177–216.

Fredenheim 1794 Carl Fredrik Fredenheim, Förteckning uppå Bildthuggeri uti Konungens Museum, Stockholm, Nationalmuseum, Archives Ms, D:9, 1794.

Gasparri 1982 Carlo Gasparri, “La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco”, *Xenia* 3, 1982, 91–107.

Hesberg Forthcoming Henner von Hesberg in Leander Touati et al., Forthcoming .

Hoffmann 1989 Herbert Hoffmann, “Rhyta and kantharoi in Greek ritual”, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum: Volume 4 = Occasional Papers in Antiquity* 5, 131–166

Leander Touati 1998 Anne-Marie Leander Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. 1 (Stockholm 1998).

Leander Touati 2005 Anne-Marie Leander Touati, “The Piranesi marbles from Rome to Stockholm. An introduction to research in progress”, *OpRom* 30, 2005, 7–29.

Leander Touati Forthcoming Anne-Marie Leander Touati, Piranesi’s *Grande Cheminée*, virtually recreated for John Wilton-Ely, Forthcoming.

Leander Touati et al. Forthcoming Anne-Marie Leander Touati, Johan Flemberg and Raffaella Bosso (eds.), *Ancient Sculptures in the Royal Museum*, vol. 2. *The Piranesi Collection in Stockholm*, Stockholm Forthcoming.

Piranesi 1783 Francesco Piranesi, *Dénombrement des marbres qui se trouvent dans le Moseon du Chev. Francesco Piraneis sçavoir Statues, Bustes, Bas-reliefs, Vases, Candelbres, Colonnes, Cippes, Trepieds, Animaux et Pierres precieuses*, Stockholm, Nationalmuseum, Archives, Ms II A, s. s. Piranesi.

Piranesi 1794 Francesco Piranesi, *Oeuvres des chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi qu’on vend séparément dans la Calcographie des auteurs, rue Felice, près de la Trinité des Monts (Rome1794)*, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818110d>> (20.01.2015).

Scheffer 1986 Charlotte Scheffer, “A funerary relief with telamones”, *Medelhavsmuseets Bulletin* 21, 1986, 73–80.

Scheffer 1987 Charlotte Scheffer, *Roman Cinerary Urns in Stockholm Collections = Medelhavsmuseet, Memoire* 6, Stockholm 1987.

Scott 1975 Jonathan Scott, *Giovani Battista Piranesi*, London 1975.

Teresa Stoppani 2013 Teresa Stoppani, "Material and Critical: Piranesi's Erasures", in Ivana Wingham (ed.), *Mobility of the Line. Art, Architecture, Design* (Basel 2013) 234–246.

Tischbein 1791 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collection of Engravings from Ancient Vases of Greek Workmanship: Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the Course of the Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX now in the possession of Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extry. and Plenipotentiary at the Court of Naples, vol. 1* (Naples 1791).

Wilton-Ely 1993 John Wilton-Ely, *Piranesi as architect and designer*, New York / London 1993.

Wilton-Ely 2007 John Wilton-Ely, "The Ultimate Act of Fantasia. Piranesi's Funerary Candelabrum", *Apollo Magazine* 2007 (Sept.), 40–46.

DAGMAR GRASSINGER

ROMS GRÖSSE WIEDERHERSTELLEN - PIRANESIS *VASI ANTICHI*

Wenn man sich mit antiken römischen Marmorkrateren, großen monumentalen reliefverzierten Vasen aus Marmor, befasst, stößt man fast zwangsläufig auf ein zweibändiges Stichwerk von Giovanni Battista Piranesi, die *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. Als Konvolut in kompletter Form, wie die Stiche heute vorliegen, sind sie erst 1778 und damit kurz vor dem Tod des Architekten Giovanni Battista Piranesi herausgegeben worden. Ursprünglich waren es wohl einzelne Blätter, auf denen die antiken Vasen, Kandelaber, Sarkophage, Ornamente usw. abgebildet und beschrieben worden sind.¹ Diese einzelnen Blätter waren jeweils verschiedenen einflußreichen Persönlichkeiten der Zeit gewidmet.

Auf diesen Blättern sind nun auch einige der zur damaligen Zeit bekannten antiken Marmorvasen abgebildet und zwar meist auf mehreren Blattseiten. Da die Vasen im Original rundansichtig sind, wurde jede ihrer Seiten in einer eigenen Ansicht gezeigt oder aber eine Abrollung der Reliefdarstellung zugefügt. Hinzu kommt ein Text, der das Stück erklärt. Fast wie ein heutiger Katalogtext macht er meist Angaben zu Standort, Maßen und Material des Stückes und gibt eine Beschreibung mit einer Deutung der Reliefdarstellung der Vase. Genannt seien als Beispiele die beiden zur Zeit Piranesis hochberühmten Kratere Borghese und Medici, beide ursprünglich Teile der namengebenden Sammlungen in Rom.² Beide galten damals als Werke des

¹ Wilton-Ely 2007, 77–85.

² Piranesi, *Vasi I* Taf. 54–55 (Krater Medici); *Vasi II* Taf. 109–110 (Krater Borghese).



1 Krater Borghese, um 40–30 v. Chr.; Paris, Musée du Louvre
Inv. MA 86

Phidias.³ Solche großen Marmorkratere mit einem hohen ausschwingenden reliefierten Kelch auf einem flachen Korb entstanden vor allem in spätrepublikanischer und frühaugusteischer Zeit. Sie gehörten in der Antike zur Ausstattung von Gärten und Villen reicher römischer Grundbesitzer. Sowohl der Krater Borghese (Abb. 1–2, 4) als auch der Krater Medici (Abb. 3, 5) sind mit einer Gesamthöhe (mit Fuß) von leicht über 1,70 m monumental.⁴

3 Haskell – Penny 1981, 315–316 Nr. 81. 82 Abb. 166. 167.



2 Radierung des Krater Borghese von G. B. Piranesi

Der Krater Borghese ist als letztes Stück des zweiten Bandes auf einer Seite in einer Gesamtansicht (Abb. 2) und auf einer weiteren mit der Abrollung des Reliefs zu sehen. Unter der Abrollung sind die Figuren und deren Attribute erklärt: z. B. »*La Baccante M suona i Crotali N*«⁵.

Der Krater Medici, als letztes Stück des ersten Bandes, hat ein Blatt für die Gesamtdarstellung mit Vorderseite und ebenfalls eine Abrollung

4 Grassinger 1991, 163–166 Nr. 8 (Krater Medici); 181–183 Nr. 23 (Krater Borghese).

5 Piranesi, Vasi II Taf. 109 (Gesamtansicht); Taf. 110 (Abrollung).



3 Krater Medici, Mitte 1. Jh. v. Chr.; Florenz, Galleria degli Uffizi
Inv. 307

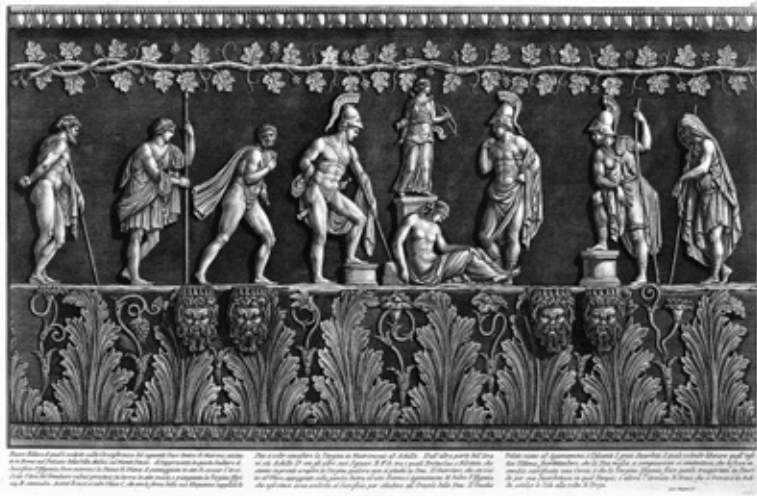
auf einem weiteren Blatt mit einer Kurzbeschreibung und Deutung der einzelnen Figuren (Abb. 4–5). Dargestellt ist, so der Text, das Opfer der Iphigenie⁶ (Abb. 5). Deutung und Abbildung der Darstellung finden sich bereits bei Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719 erschienen⁷, der sich auf ein noch älteres Stichwerk stützt, die »*Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae ...*« von Pietro

6 Piranesi, Vasi I Taf. 54 (Gesamtansicht); Taf. 55 (Abrollung).

7 Montfaucon, *L'Antiquité* II Taf. 84 (Ansicht zwischen Abrollung).



4 Radierung des Krater Borghese von G. B. Piranesi



5 Radierung des Krater Medici von G. B. Piranesi

Santi Bartoli aus dem Jahr 1693. Bei Bartoli wird der Medici-Krater als Werk des Phidias bezeichnet⁸. Piranesi gibt, anders als seine Vorgänger, zum einen die Vasen als solche wieder und nicht nur eine Abrollung des Reliefs und beim Krater Medici außerdem eine von beiden Vorläufern abweichende Deutung der Nebenfiguren: Vor Iphigenie stehen nicht, wie bei Santi Bartoli und Montfaucon Achill, Odysseus und Agamemnon, sondern seiner Meinung nach Odysseus, Agamemnon und Kalchas, während Achill der Krieger hinter Iphigenie sei. In der Wiedergabe der Kratere und der Deutung ihrer Reliefdarstellungen sind die *Vasi, candelabri etc.* also durchaus eigenständig.

Beide Kratere sind antik. Der Vasenkörper besteht aus einem ausladenden, niedrigen ›Korb‹, der beim Medici-Krater mit Akanthusblättern und Blüten, beim Krater Borghese mit gewölbten Blattzungen verziert ist, und einem hohen Kelch mit leicht eingezogener Wandung und weit ausschwingender Lippe. Unter der Lippe umzieht jeweils eine Weinranke den Vasenkörper.⁹

Neben diesen antiken Krateren werden in den *Vasi, candelabri etc.* weitere Stücke abgebildet, beschrieben und erklärt, für die sich inzwischen die Bezeichnung ›Piranesi-Vasen‹ etabliert hat. Sie sind nur in Teilen antik, d. h. Pastizzi aus unterschiedlichen antiken Fragmenten sowie neuzeitlich ergänzten Partien, die sich zwar an den antiken Beispielen orientieren, diese aber im Sinne einer *aemulatio* ganz wesentlich verbessern.¹⁰

Bei den Abbildungen und Beschreibungen dieser ›Piranesi-Vasen‹ wird entweder der Name eines ausländischen Besitzers genannt oder aber als Standort das Museum des Autors selbst angegeben. Dieses sogenannte Museum bestand aus etlichen Räumen, die offensichtlich und eigentlich als Ausstellungs- bzw. Verkaufsräume für Antiken dienten, die in einer eigenen Werkstatt der Familie Piranesi aus fragmentierten Skulpturen restauriert worden waren. Diese Restaurierungswerkstatt diente dem Lebensunterhalt der Familie, die Blätter der *Vasi* hatten deshalb sicher auch die Funktion eines Verkaufskataloges.¹¹ Die Käufer dieser Antiken waren ausländische Gentlemen und Connaisseure, wie

⁸ Bartoli, *Admiranda* Taf. 18;19 (Ansicht zwischen Abrollung).

⁹ Grassinger 1991, 48–51; 254–255 Abb. 38–39 (Krater Medici); 241; 270–271 Abb. 1; 83–84 (Krater Borghese).

¹⁰ Auch bei Kunstwerken: vgl. Wünsche 1972, 62–68. – Ramage 2002, 71–73.

¹¹ Leander-Touati 1998, 55–59.

den Titeln und Unterschriften der Blätter zu den einzelnen Stücken in den *Vasi, Candelabri, etc.* zu entnehmen ist. Sie erwarben die Antiken auf ihrer Kavaliereise, der Grand Tour. Das *Museo dell' Autore*, d. h. die Verkaufs- und Ausstellungsräume für diese adligen kaufwilligen Grand-Touristen, war im Palazzo Tomati ganz in der Nähe der spanischen Treppe in Rom. Wie der Katalog zeigt, war die Werkstatt der Piranesi auf marmorne Ausstattungsstücke wie Vasen, Kandelaber und andere Möbel spezialisiert sowie Kammeinfassungen, die in einem weiteren Stichwerk vorliegen.¹²

Eines dieser Stücke aus der Werkstatt Piranesis, die sog. Boyd-Vase, ist heute im British Museum in London zu sehen (Abb. 6–7).¹³ Sie ist gleich zu Anfang des 2. Bandes der *Vasi, candelabri etc.* auf drei Blättern abgebildet und wird dort als antike Marmorvase mit Untersatz beschrieben (Abb. 6): *Vaso antico di Marmo con suo piedestallo*.¹⁴ Weitere Angaben sind: Sie ist jetzt zu sehen im Haus von John Boyd in England – *che al presente si vede in Inghilterra nella Villa del sig. Giovanni Boyd* –, und sie wurde 1769 bei einer Ausgrabung in der Villa Hadriana gefunden – *e stato ritrovato negli scavi fatti nella Villa Adriana l'anno 1769*. – Piranesi hatte 1769 zusammen mit dem schottischen Maler und Antikenhändler Gavin Hamilton im »Pantanello« der Villa Hadriana in Tivoli graben lassen und dort zahlreiche antike Fragmente gefunden.¹⁵

Die sog. Boyd-Vase übertrifft mit einer Höhe von insgesamt 2,71 m ihre antiken Pendants um einen Meter und wirkt dadurch noch monumentaler. Der hohe Untersatz besteht aus einer sechseckigen/sechsseitigen Basis mit drei eingeschwungenen breiten und drei geraden schmalen Seiten, geschmückt mit Stierköpfen, an denen Fruchtgirlanden hängen. Ein oberer, niedrigerer aber profilierter Abschluss trägt einen zentralen Palmstamm, um den drei Löwenbeine gruppiert sind. Aus jedem wächst aus einem geöffneten Akanthuskelch jeweils der Oberkörper eines Silens. Diese drei Silenskörper stützen, wie Atlanten, den flachen Korb der Vase. Am Korb mit einer Zungenmusterverzierung sind dann noch zusätzlich

¹² Piranesi, *Diverse Maniere*; s. dazu Wilton-Ely 2007, 52–59.

¹³ Inv. GR 1868.5–12.1; jetzt in der Enlightenment Gallery ausgestellt; ausführliche Beschreibung bei: Smith 1904, 395–397 Nr. 2592 Taf. 29; s. auch: Gusman 1904, 260–261 Abb. 426. 427; Jones 1990, 133 Abb. 5.

¹⁴ Piranesi, *Vasi II* Taf. 57–59.

¹⁵ Smith 1901, 310; Macdonald – Pinto 1995, 294–297. – vgl. aber auch: Winnefeld 1895, 167 (zu S. 162 »M In der Villa des Hadrian gefunden ohne nähere Bezeichnung der Stelle«).



6 Radierung der Boyd-Vase von G. B. Piranesi

drei Büsten von bartlosen Satyrn angebracht, jedoch keine Henkel. Einige Teile dieses Untersatzes sind antike Fragmente, die sechseckige, eingeschwungene Basis allerdings ist neuzeitlich, d. h. spätbarock.¹⁶

Der Kelch des Kraters besteht im Kern entweder aus einer römischen Rundbasis oder einem Rundaltar, wie an dem geraden Wandungsprofil der linken Seite zu erkennen ist. Eine ganz ähnliche Basis mit

¹⁶ Jones 1990, 133: antik sind zwei Stierköpfe an der Basis und Teile der Löwenfüße.



7 Sog. Boyd-Vase; London, British
Museum Inv. 1868.5-12.1

gleicher figürlicher Dekoration befindet sich im Nationalmuseum von Neapel.¹⁷ Sie zeigt die gleiche Komposition aus Satyrn und Silenen bei der Weinkelter wie Vorder- und linke Seite der Londoner ›Vase: In der Mitte eine Felsstufe mit einem Korb voller Trauben darauf und rechts und links davon je einen Satyrn, die versuchen, mit Hilfe eines zweiten Felsblocks die Trauben zu zerquetschen; außerdem zwei weitere Satyrn,

17 Inv. 6675: H. 0,98 m; Dm. 0,81 m; Dräger 1994, 207 Nr. 33 Taf. 10.

die von links über Felsen geklettert kommen und weitere Trauben in Säcken aus Tierhaut auf ihren Rücken schleppen.

In der Mittelszene der Londoner Vase ist nur das linke Bein des Satyrns rechts vom Fels antik, die ganze restliche Figur ist ergänzt. Ebenso sind alle weiteren Satyrn rechts der Mitte ergänzt, z. T. aber mit Hilfe eingearbeiteter antiker Fragmente. Die Rückseite ist vollständig neuzeitlich. Im Unterschied zu der geraden Wandung der antiken Rundbasis zeigen die ergänzten Teile des Vasenkelches eine stärker ausschwingende Form, die der eines antiken Kelchkraters eher entspricht. Eine Zufügung der Piranesi-Werkstatt ist der obere Rand mit überhängender Eierstablippe und die darunter umlaufenden ineinandergeschlungenen Weinzweige mit den Traubenbündeln, den Vögeln und Insekten. Neu aus dem Reliefgrund herausgearbeitet sind außerdem die Gefäße, Masken und anderen Teile, die zwischen jeder Figur vor dem Hintergrund hängen.

Die Neapler Rundbasis mit der Kelterszene war, bevor sie ins dortige Nationalmuseum kam, Teil der Sammlung Francavilla ebenfalls in Neapel. Sie war den Piranesis offensichtlich bekannt, sei es durch eigene Anschauung oder durch Zeichnungen bzw. Stiche, denn die Ergänzung der Londoner Vase folgt in den Hauptteilen dem Fries der Rundbasis. Publiziert ist der Rundaltar beim Comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités*, Bd. V (1762)¹⁸. Die Ergänzung einer unter einer ausschwindenden Lippe den Vasenkörper umziehenden Weinranke entspricht der üblichen Dekoration der antiken Vorlagen.

Ein antikes Rundmonument bildet auch den Kern einer großen Grabvase, die König Gustav III. von Schweden 1784 aus dem Museo der Familie Piranesi erworben hat (Abb. 8). Sie steht jetzt wieder im Stadtschloss in Stockholm¹⁹ und ist in den *Vasi, candelabri etc.* auf zwei Blättern abgebildet (Abb. 9).²⁰ Die *vaso cinerario antico di marmo di gran mole*, die große antike Aschenurne aus Marmor, ist mit ihrem prächtigen Unterbau ca. 3 m hoch, die Urne mit dem Deckel selbst kommt immerhin noch auf 1,73 m²¹. Tatsächlich sind aber nur Teile der ›Urne‹ antik und keines dieser antiken Teile gehörte ursprünglich zu einer Aschenurne. Der Kern des ›Urnen‹-Zylinders ist ein römisches Marmorputeal, also eine Brunneinfassung oder ein Behälter für Pflanzen. Es bildet die Rückseite und

¹⁸ Caylus, *Recueil V*, 162–165 zu Taf. 58.

¹⁹ Inv. NM Sk 184: Brising 1911, 89 Taf. 38 Nr. 184; Kjellberg 1947, 30 f. 4985 Nr. 184.

²⁰ Piranesi, *Vasi I* Taf. 34–35.

²¹ Brising 1911, 89 Taf. 38 Nr. 184; Kjellberg 1947, 30 f. 4985 Nr. 184.



8 Monumentale Grabvase, Pasticcio aus der Piranesi-Werkstatt; Stockholm, Gustav III. Antikmuseum Inv. NM Sk 184

Teile der Seiten der ›Urne‹. Die *tabula ansata* der Front ist aus anderen antiken Stücken zusammengesetzt, der Rest der ›Urne‹ ist ergänzt. Ein Gegenstück zu dem Puteal der ›Urne‹ hat sich erhalten. Es befindet sich heute in den vatikanischen Museen²². Es zeigt in gleichem Flachrelief dieselbe Dekoration aus hängenden Weißpappelzweigen, die an Keulen befestigt sind, die wiederum in je einem Scyphus stehen wie die ›Urne‹

22 Rom, Vatikan, Galleria delle Statue, Inv. 773: H. 0,63 m; Dm. 0,59 m; Golda 1997, 98–99 Nr. 44 Taf. 63,1.2.



9 Radierung der monumentalen Grabvase in Stockholm von G. B. Piranesi

der Piranesi-Werkstatt. Sogar der einsame Vogel auf einem der oberen Zweige entspricht dem der Urne, wie auch das lesbische Kymation als unterer umlaufender Abschluss. Die Existenz zweier gleicher Puteal-Pendants wäre allerdings bisher einzig – es gibt keine weiteren Beispiele hierfür. Das Stockholmer Stück ist aber keine in der Piranesi-Werkstatt ausgeführte neuzeitliche Kopie des antiken Stückes, sondern tatsächlich ein zweites frühkaiserzeitliches Beispiel des gleichen Puteal-Modells. Es muss als Fragment in die Werkstatt gelangt sein, da Teile seiner Seiten ergänzt sind. Beim Vergleich eines der ergänzten Stücke mit dem



10 Radierung *Drei antike Vasen in Marmor* mit der sog. Holland-Vase in der Mitte, auf der eine Opferszene (Suovetaurilia) dargestellt ist; Vase verschollen

Rest des Puteals wird dessen Authentizität unmittelbar deutlich: Die Zweigdekoration der Piranesi-Werkstatt zeigt mit den zusätzlichen ausschwingenden Enden, die mit kleinen Blättern oder Früchten besetzt sind, und mit einem Vogel, dessen Brust, Schwanz und Flügel gefiedert wiedergegeben sind, Formen, die so weder am Puteal im Vatikan noch an dem antiken Teil der ›Urne‹ vorkommen. Allerdings wurden Teile des Puteals der ›Urne‹ überarbeitet: Die Einzelglieder des unteren Kymation wurden vertieft, Außerdem erhielt es einen zusätzlichen dreigeteilten oberen Streifen. Ergänzt, bzw. überarbeitet, wurde auch der obere Rand:

er erhielt ein schmales Flechtband unter einem Kymatienfries und eine überhängende Eierstab-Lippe sowie einen Perlstab als oberen Abschluss.

Formal einem antiken Kelchkrater eher als die ›Urne‹ in Stockholm entspricht eine große Vase, die ebenfalls im Pantanello der Villa Hadriana gefunden worden sein soll (Abb. 10). In den *Vasi, candelabri etc.* wird sie als »antike Marmorvase mit Reliefs, die das Opfer der Suovetaurilien darstellen und anderen Ornamenten, die sich auf Opfer beziehen« beschrieben²³. »Zu sehen ist sie in England bei seiner Exzellenz Milord Holland«. Ob diese Holland-Vase, wie die Boyd-Vase und die ›Urne‹ in Stockholm als ›authentischen‹ Kern ein antikes Rundmonument hat, ist ohne Autopsie des Stückes nicht festzustellen. Wo sich die Vase heute befindet, ist unklar, mir war es seinerzeit nicht möglich, sie zu lokalisieren. Wäre der Kern antik, könnte es sich um einen Rundaltar mit einer Opferdarstellung handeln. Ergänzt ist jedoch sicherlich der obere Bereich mit den Opfergeräten, vielleicht inspiriert von Darstellungen wie dem Fries des Templum Vespasiani auf dem Forum Romanum (Abb. 11)²⁴. Da in der Opferdarstellung der Holland-Vase aber das Schwein geschlachtet wird und nicht das Rind, wie auf den antiken Opferreliefs üblich, scheint das Gros der Darstellung neuzeitlich zu sein, vielleicht angeregt von den Opferdarstellungen der Reliefplatten für ein Ehrenmonument Marc Aurels²⁵ (Abb. 12) und ein zur Zeit Piranesis ebenfalls bekanntes Opferrelief in der Sammlung der Medici, das sich heute in der Galeria degli Uffizi in Florenz befindet (Abb. 13)²⁶. Opfergeräte und Opferdarstellung bilden jedoch eine inhaltlich passende überzeugende Gesamtkomposition, zu der sich auch die Widderköpfe als Henkelattaschen bestens anfügen.

Die ›Grabvase‹ in Stockholm (Abb. 9) und die ›Boyd-Vase‹ in London (Abb. 7) sind nicht die einzigen Beispiele dieser Zeit, die aus einem antiken Rundmonument entstanden sind. Besser bekannt als die beiden ›Piranesi-Vasen‹ ist die sog. Jenkins-Vase (Abb. 14–15), die ehemals zu einer Privatsammlung in Marbury Hall in England gehörte und sich

²³ Piranesi, *Vasi* I Taf. 52. – s. auch: Moses, *Vases* Taf. 48; Gusman 1904, 261–262 Abb. 429; dazu: Brendel 1933, 167 Anm. 3; 168.

²⁴ Der Fries ist in frühen Stichwerken überliefert: De Angeli 1992, 51 Kat. 17 Abb. 31b; 104–107 Abb. 111–113.

²⁵ La Rocca 1986, 38–52 Taf. 37.

²⁶ Inv. 321: Mansuelli 1958, 170 f. Nr. 149 Abb. 146; Montfaucon, *L'Antiquité* II 170 Taf. 73.



11 Gebälkblock mit Kultgerätfries am Tempel des Divus Vespasianus; Rom, Tempel des Divus Vespasianus, Forum Romanum

heute im National Museum of Wales in Cardiff befindet²⁷. Diese ›Vase‹ hat heute die Form eines großen marmornen Kelchkraters mit einem in hohem Relief figürlich verzierten Kelch. Dargestellt ist die Überredung von Helena und Paris durch Aphrodite und Eros. Die ›Jenkins-Vase‹ ist, wie die antiken Kratere Borghese und Medici, 1,72 m hoch und imitiert auch deren Form genauer als es die ›Vasen‹ der Piranesi-Werkstatt tun, aber auch ihr Kelch mit den Relieffiguren ist in Wirklichkeit ein römisches Puteal, wie unschwer an dem zylindrischen Körper zu erkennen ist, dem jede ausschwingende Krümmung fehlt. Der ausladende obere Teil mit der Weinranke und der überfallenden Lippe sowie der untere Korbteil mit der Akanthusblattverzierung und den Silensköpfen als Henkelattaschen wie auch Fuß und Basis wurden hinzugefügt, um das Puteal zu einem Krater umzugestalten. Die Blattverzierung des Korbes orientiert sich an der des Medici-Kraters. Diese Restaurierung wurde gegen 1772 von Thomas Jenkins initiiert. Jenkins war damals Maler, Kunsthändler und Bankier in Rom. Er ließ die Vase auch 1775

27 Golda 1997, 75–76 Nr. 4 Taf. 22. 23.



12 Relief mit Opfer des Marc Aurel auf dem Kapitol; Rom, Kapitolinische Museen Inv. 807

publizieren. Autor des Buches mit dem Titel: *Le nozze di Paride ed Elena rappresentate in un vaso antico del museo del signor Tommaso Jenkins gentiluomo inglese* war Orazio Orlandi. Er erklärte, die Jenkins Vase sei vollständig antik und verglich sie mit den Krateren Medici und Borghese. Kurze Zeit später verkaufte Jenkins die ›Vase‹ an James Smith Berry, einen der schon eingangs erwähnten Engländer, die während ihrer Grand Tour in Rom Antiken für ihre Sammlungen kauften.

Die Kelchkratere der Piranesi-Werkstatt sind ›barocker‹ und wirken sehr viel prächtiger als die klassizistischere Jenkins-Vase. In seinen Briefen an einen weiteren englischen Sammler, Charles Townley, äußert



13 Relief mit der Darstellung eines Stieropfers; Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 321

sich Jenkins denn auch sehr abschätzig über die Antiken der Piranesi-Werkstatt: sie seien *pastici*, Piranesi selbst ein *cavaliere composito*, der trickse und betrüge.²⁸

Wie die Jenkins-Vase wird auch die Boyd-Vase in ihrer Beschreibung in den *Vasi, candelabri etc.* als ein antikes Original bezeichnet. Weil sie in der Villa Hadriana gefunden worden sei und wegen ihrer äußerst qualitätvollen Ausführung wird sie als ein Werk der berühmten Bildhauer angepriesen, die auch die verschiedenen anderen Meisterwerke für die Ausstattung der Villa dieses Kaisers in Tivoli schufen. Die ›Vase‹ sei würdig als eines der Meisterwerke antiker Skulptur zu gelten – ... *e per la Mole, e per l'esecuzione ... e degno da riputarsi una della meraviglie della scultura*²⁹. Die Piranesi-Werkstatt hat also eine fragmentierte römische Rundbasis eingesetzt, um aus ihr ein Werk zu schaffen, so großartig, dass es den besten und bedeutendsten Skulpturen der römischen Kaiserzeit gleich kommt.

²⁸ Jones 1990, 132–135.

²⁹ Piranesi, *Vasi* II Taf. 57–59.



14-15 Marmor-Puteal, sog. Jenkins-Vase; Cardiff, National Museum of Wales. Inv. 76.37A

Durch die Umgestaltung fragmentierter Rundbasen oder Puteale zu prächtigen Urnen oder Prachtvasen wurden im 18. Jh. unspektakuläre, bestoßene antike Fragmente zu sehr repräsentativen und spektakulären neuen antiken Monumenten. Dabei wurden in den hier gezeigten Fällen – die Beispiele lassen sich vermehren – die Fragmente ihrer antiken Form gemäß, also runde Monumente bzw. runde Behälter, adäquat für Vasen oder Urnen, die ja ebenfalls große runde Behälter sind, verwendet. Die antike Grundform wurde beibehalten, die neuen Monumente nur viel prächtiger ausgestaltet. Eine derartige Restaurierungspraxis war jedoch nicht auf die Piranesi-Werkstatt beschränkt, wie das Beispiel der Jenkins-Vase verdeutlicht, die wahrscheinlich von dem italienischen Bildhauer Carlo Albacini kreiert wurde, wenn auch schon in eher klassizistischer Manier und weniger in der spätbarocken Pracht der Piranesis. Derartige Kreationen waren für die Aufstellung in und die Dekoration von großen Eingangshallen und/oder anderen repräsentativen Räumen der Paläste oder Herrensitze einer adligen und/oder äußerst wohlhabenden Käufer-schicht gedacht und wurden auch tatsächlich dementsprechend eingesetzt. Deshalb war ein fragmentiertes oder beschädigtes Monument, selbst wenn es antik war, für solche Zwecke vollkommen ungeeignet. In seinen *Diverse Maniere d'adornare i Cammini* – verschiedene Vorschläge für die Dekoration von Kaminen – 1769 als Konvolut herausgegeben, äußert Giovanni Battista Piranesi ganz dezidiert, dass es nicht die Aufgabe eines Restaurators sei, das Altertum in seinem archäologischen und fragmentierten Zustand zu dokumentieren, sondern vielmehr seine verlorene Größe und Pracht wieder neu vor Augen zu führen, wenn nicht gar diese noch zu übertreffen.³⁰ Im 18. Jh. war die Dekoration von Kaminen ein modernes Bedürfnis. Aber auch die Vasen-, Urnen- und Kandelaberpasticci antworteten der zeitgenössischen Nachfrage nach prachtvoller Ausstattung repräsentativer Räume *à l'antique*. Deshalb waren nicht immer archäologisch korrekte Rekonstruktionen von selbst in römischer Zeit meist wenig spektakulären Monumenten für eine visionäre Wiedererstehung von alter Größe und Pracht gefragt.

³⁰ Leander Touati 1998, 90.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/mar-bilder/7965;3656489;7963;3656491;3663477;3656397;3663437;3663471;231624>

Abb. 7 Museumsfoto © London, British Museum

Abb. 8 Museumsfoto © Stockholm, Gustav III. Antikmuseum

Abb. 11 Nach: A. V. Siebert, *Instrumenta Sacra: Untersuchungen zu römischen Opfer-, Kult- und Priestergeräten* (Berlin/New York 1999) Taf. 5

Abb. 13 Nach: G. M. Koeppel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit*, BJB 185 (1985), 169 Abb. 8

Abb. 14, 15 Museumsfoto © Cardiff, National Museum of Wales

 BIBLIOGRAPHIE

Brendel 1933 Otto Brendel, *Dionysiaca*, RM 48, 1933, 153–181.

Brising 1911 Harald Brising, *Antik Konst i Nationalmuseum* (Stockholm 1911).

Caylus, Recueil Anne Claude Philippe de Caylus, *Recueil D'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines V* (Paris 1762).

De Angeli 1992 Stefano De Angeli, *Templum Divi Vespasiani* (Rom 1992).

Dräger 1994 Olaf Dräger, *Religionem Significare*. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, 33. Ergh RM 1994.

Golda 1997 Thomas M. Golda, *Puteale und verwandte Monumente* (Mainz 1997).

Grassinger 1991 Dagmar Grassinger, *Römische Marmorkratere* (Mainz 1991).

Gusman 1904 Pierre Gusman, *La Villa Impériale de Tibure (Villa Hadriana)* (Paris 1904).

Haskell - Penny 1981 Francis Haskell - Nicholas Penny, *Taste and the Antique* (New Haven & New York 1981).

Jones 1990 Marc Jones (Hrsg.), *Fake? The Art of Deception* (London 1990).

Kjellberg 1947 Ernst und Lennart Kjellberg, in: Lippold, Georg (Hrsg.), Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen (Arndt-Amelung) Serie XVIIIB (München 1947).

La Rocca 1986 Eugenio La Rocca, (Hrsg.), *Rilievi Storici Capitolini* (Rom 1986).

Leander Touati 1998 Anne-Marie Leander Touati, Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-Century Collection in Stockholm I (Stockholm 1998).

Macdonald - Pinto 1995 William L. Macdonald – John A. Pinto, Hadrian's Villa and its Legacy (Yale 1995).

Mansuelli 1958 Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture I (Rom 1958).

Moses, Vases Henry Moses, A Collection of Antique Vases, Altars, Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi &c (London 1811).

Piranesi, Diverse Maniere Giovanni B. Piranesi, Diverse Maniere d'adornare i Camini ed ogni altra parte degli edifici (1769).

Piranesi, Vasi Giovanni B. Piranesi, Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi (1778).

Ramage 2002 Nancy H. Ramage, Restorer and Collector: Notes on Eighteenth-Century Recreations of Roman Statues, in: Elaine K. Gazda (Hrsg.), The Ancient Art of Emulation (Michigan 2002) 61–78.

Smith 1901 Arthur H. Smith, Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley, JHS 21, 1901, 307–311.

Smith 1904 Arthur H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum III (London 1904).

Wilton-Ely 2007 John Wilton-Ely, Design through Fantasy: Piranesi as Designer, in: Sarah E. Lawrence (Hrsg.), Piranesi as Designer (New York 2007) 11–90.

Winnefeld 1895 Winnefeld, Herrmann, Die Villa des Hadrian bei Tivoli. 3. Ergh JdI 1895.

Wünsche 1972 Raimund Wünsche, Der Jüngling vom Magdalensberg, in: J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth – Marcell Restle – Herbert Weiermann (Hrsg.), Festschrift Luitpold Dussler (München / Berlin 1972) 45–80.

DANIEL GRAEPLER

ZWISCHEN ANTIQUARISCHER GELEHRSAMKEIT UND KÜNSTLERISCHER PRAXIS: Zu Philipp Daniel Lipperts *Dactyliotheca Universalis*

1 GEMMENSTUDIUM UND ABDRUCKSAMMLUNGEN
IM 18. JAHRHUNDERT

Fragt man nach der Vermittlung antiquarischen Wissens im 18. Jahrhundert, so führt kein Weg an der Gemmenkunde vorbei. Geschnittene Steine spielten eine so zentrale Rolle im damaligen Antikenstudium, wie man sich dies heute, angesichts der eher marginalen Stellung dieses Themengebiets innerhalb der aktuellen archäologischen Forschung, kaum mehr vorstellen kann.¹

Als einzige auch während des Mittelalters stets in Ehren gehaltene Gattung antiker Bildkunst wurden Gemmen und Cameen bereits im frühen Humanismus zu begehrten Sammelobjekten und seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert zu einem bevorzugten Gegenstand antiquarischer Erörterungen und Bildpublikationen.² Mit dem Erscheinen der *Dactyliotheca* des aus Antwerpen stammenden Sammlers Abraham Gorlaeus im Jahre 1609 begann sich das Studium antiker oder für antik gehaltener Gemmen als eigener Zweig antiquarischen Wissens zu

¹ Überblicke zur Geschichte der Gemmenforschung: Furtwängler 1900, 402–435; Zazoff 1983; Zwierlein-Diehl 2007, 264–287.

² Zazoff 1983, 30–46; Daly Davis 1994, 110–116; Heenes 2003, 41–50.

entfalten.³ Zu einer regelrechten Wissenschaft entwickelte sich dieses Studium an der Wende zum 18. Jahrhundert durch die Arbeiten Charles César Baudelot de Dairvals⁴ und dann vor allem durch die umfassende Sammel- und Forschungstätigkeit des Barons von Stosch⁵. Spätestens mit der Publikation von Pierre-Jean Mariettes *Traité des pierres gravées* im Jahre 1750⁶ und von Lorenz Natters *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines* 1754⁷ war die Gemmenforschung als wichtige Teildisziplin der Altertumskunde fest etabliert.

Aufgrund ihrer guten Erhaltung und der recht zahlreichen Beischriften wurden Gemmen vor allem als Bildquelle zur Beantwortung ikonographisch-antiquarischer Fragen genutzt. Zentrale Themen des im engeren Sinne gemmenkundlichen Diskurses waren die Künstler-signaturen und ihre Verknüpfung mit literarisch überlieferten Namen von Steinschneidern, die Unterscheidung von authentisch antiken und modern nachgeahmten Gemmen und die Frage der antiken Herstellungstechnik.

Die Verwissenschaftlichung des Gemmenstudiums weckte ein neues Bewusstsein für die Probleme der angemessenen visuellen Dokumentation dieser Materialgattung. Baudelot de Dairval hatte die Aufmerksamkeit erstmals speziell auf stilistische Merkmale gelenkt, um antike von neuzeitlichen Gemmen unterscheiden zu können.⁸ Dass solche Kriterien aus den herkömmlichen Stichreproduktionen nicht zu gewinnen waren, wurde rasch klar.⁹ Baron von Stosch bemühte sich in seinem grundlegenden Werk *Gemmae antiquae caelatae* (1724)¹⁰ zwar um neue Qualitätsstandards in der graphischen Reproduktion, doch bevorzugt er für die eigene Forschungsarbeit direkt von den Originalen abgenommene Abdrücke – in Siegellack, Gips, Schwefel und anderen Materialien – oder Abgüsse aus Glas. Seine im Laufe der Jahre zur größten Gemmensammlung Europas angewachsene Kollektion, die

3 Zazoff 1983, 30–33; Daly Davis 1994, 110 f.; Heenes 2003, 42, Graepler 2013, 366–368.

4 Zazoff 1983, 19, 33; Heenes 2003, 47; Lang 2012a.

5 Zazoff 1983, 3–67; Kunze 2012.

6 Zazoff 1983, 127 f.

7 Zazoff 1983, 129 f.; Lang 2012c.

8 Baudelot de Dairval 1686, 293–349; Baudelot de Dairval 1717.

9 Stante 2006; Graepler 2013.

10 Graepler 2013, 368–371.

später von Winckelmann veröffentlicht werden sollte,¹¹ ergänzte er durch ein einzigartiges Archiv von Abdrücken aller ihm erreichbaren Gemmen und Cameen aus Sammlungen in ganz Europa. Es soll beim Tod des Barons 28.000 Abdrücke umfasst haben (worumter aber vermutlich viele Dubletten waren).¹²

Stosch ließ sich die Abdrücke nicht nur von anderen Sammlern zusenden, sondern formte auf seinen Reisen systematisch die Bestände großer Sammlungen selbst ab. Unterstützt wurde er dabei von seinem Kammerdiener Christian Dehn¹³. Als Stosch, der in Rom nicht nur als Gelehrter, sondern auch als Informant der britischen Regierung tätig war, 1731 nach einem auf ihn verübten Attentat fluchtartig die Stadt verlassen musste, ging Dehn mit ihm nach Florenz, kehrte jedoch 1739 nach Rom zurück und eröffnete dort ein Ladengeschäft für Gemmenabdrücke, das sich bald großer Beliebtheit erfreute und noch lange über seinen Tod hinaus unter Leitung seiner Tochter Faustina und seines Schwiegersohns Francesco Dolce einen Anziehungspunkt für die vornehmen Reisenden bildete, die sich hier mit Reisesouvenirs versorgten. Die Frühphase des Dehn'schen Unternehmens ist noch wenig erforscht, doch wissen wir, dass Dehn seine qualitätvollen Produkte je nach Kundenwunsch individuell zusammenstellte.¹⁴ Im Laufe der Zeit verfügte die Firma über einen Fundus von schließlich über 5.000 Abdruckformen. Eine seriell produzierte Daktyliothek mit Abdrücken in fester Anordnung mit gedrucktem Katalog gab aber erst Dehns Schwiegersohn Francesco Maria Dolce 1772 heraus.¹⁵

Dolce folgte dabei zweifellos dem erfolgreichen Vorbild des Produzenten der bekanntesten Daktyliothek überhaupt: von Philipp Daniel Lippert in Dresden (Abb. 1). Da Lippert die für das 18. Jahrhundert maßgebliche und für die Themenstellung dieses Bandes aufschlussreichste Daktyliothek schuf, soll er im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen stehen. Bevor wir uns ihm näher zuwenden, soll ein kurzer Überblick über die weitere Geschichte des Abdruckwesens den Rahmen abstecken, in dem sich das Spezifische von Lipperts Projekt besser verstehen lässt.

11 Winckelmann 1760.

12 Zazoff 1983, 23; Kunze 2012.

13 Zazoff 1983, 55 f. 170 f.; Kockel – Graepler 2006, 158–160.

14 Vgl. Winckelmanns Brief an Usteri, 18.3.1763 (Winckelmann – Rehm 1954, 298).

15 Dolce 1772; vgl. dazu Pirzio Biroli Stefanelli 1991.



1 Christian Gottlob Geysler nach Anton Graff, Philipp Daniel Lippert, Kupferstich und Radierung (1773)

Der Handel mit Gemmenabdrücken für Reisende und Kunstliebhaber, wie ihn Dehn in Rom betrieben hatte, blieb während des ganzen 18. Jahrhunderts die dominierende Form der Verbreitung dieses Mediums.¹⁶ Die Zusammenstellung und Montage der Abdrücke in Holzkästen und buchförmigen Behältnissen verschiedenster Art erfolgte häufig nach Kundenwunsch und führte daher zu einer großen Vielfalt meist individueller Lösungen. Wenn überhaupt waren solche Daktyliotheken mit einem kurzen, meist handschriftlichen Verzeichnis versehen.

16 Von Knüppel 2009, 98–106 als »Privat-Daktyliotheken« klassifiziert.

Seriell produzierte Daktylitheken mit gedruckten Katalogen blieben im 18. Jahrhundert hingegen die Ausnahme.¹⁷

Mit dem Aufblühen einer zeitgenössischen Steinschneidekunst weitete sich auch das Repertoire an Themen erheblich aus. Als Beispiel sei eine 1786/87 für einen unbekanntenen Auftraggeber produzierte Daktylithek aus der Werkstatt des Londoner Abdruckspezialisten James Tassie angeführt, die wohl im frühen 19. Jahrhundert in den Besitz der Universität Göttingen gelangt ist.¹⁸ Abdrücke nach original antiken Gemmen sind unter ihren knapp 1.400 Schwefeln deutlich in der Minderheit. Es überwiegen moderne Schnitte, teils mit antiker Thematik und im klassizistischen Stil, teils mit zeitgenössischen Sujets. Noch deutlicher als in Tassies Kabinettschränkchen tritt der spielerisch-dekorative Umgang mit Gemmenabdrücken in der sog. Löhr'schen Daktylithek mit ihren bonbonhaft farbigen Abdrücken hervor, von der sich nur wenige Exemplare erhalten haben.¹⁹ Diese Tendenz setzt sich im 19. Jahrhundert in der Verwendung von Daktylitheken als Wandschmuck oder als Reiseandenken fort. Gleichzeitig erfährt aber auch die wissenschaftliche Nutzung von Daktylitheken als Dokumentationsmedium eine weitere Steigerung, indem nun ganze Museumssammlungen oder Editionen von Neufunden nach streng fachlichen Prinzipien ediert werden.²⁰ Auch als Lehrmittel für den Einsatz in Schulen, besonders für den Unterricht in antiker Mythologie, werden eigene Abdruckeditionen konzipiert.²¹ Erst

17 Nach Pirzio Biroli Stefanelli 1991, 279 Anm. 3 sind lediglich vier Exemplare der Daktylithek von Dehn und Dolce nachweisbar. Die Publikation von Dolce 1772 war wohl vor allem als Bestandsverzeichnis aus der Formenkollektion der Werkstatt gedacht, anhand dessen der Leser gezielt Stücke auswählen und bestellen konnte. Erst recht gilt dies für die Publikation von Raspe 1791 zu dem immensen Abdrucksortiment von James Tassie. Allein wegen des Umfangs von 15.800 Nummern war hier an eine serielle Reproduktion des Gesamtbestands gar nicht gedacht.

18 Graepler 2006b; Knüppel 2009, 103–105 (auf älterem Forschungsstand); Graepler 2010.

19 Kockel – Graepler 2006, 204 f.; Zwierlein-Diehl 2007, 286; Knüppel 2009, 86–91 und 139. Dass die Assoziation mit Zuckerwerk nicht abwegig ist, zeigen die essbaren Gemmenabdrücke, die der Weimarer Konditor le Goullon produzierte und die auch Goethe seinen Gästen anbot (Dönike – Holm 2012).

20 Knüppel 2009, 106–119.

21 Kockel – Graepler 2006, 162 f.; Knüppel 2009, 71–82.

um die Mitte des 19. Jahrhunderts kommen Daktyliotheken allmählich außer Gebrauch und werden in der archäologischen Gemmenforschung mehr und mehr durch photographisch illustrierte Kataloge verdrängt.

2 DIE LIPPERT'SCHE DAKTYLIOTHEK

Was macht die Sonderstellung von Lipperts Werk (Taf. 4) innerhalb der Daktyliotheken des 18. Jahrhunderts aus? Sein wichtigstes Kennzeichen ist die Tatsache, dass es nicht als individuell nach Kundenwunsch zusammengestellte Auswahl aus einem größeren Angebot konzipiert ist, sondern als seriell angefertigtes Objekt, das – vergleichbar einem heutigen Print-on-demand-Buch – nach festem Muster reproduziert wird.²² Von Anfang an war ein gedrucktes Verzeichnis fester Bestandteil der Lippert'schen Abdruckedition, von der noch heute eine erstaunlich große Anzahl von Exemplaren erhalten ist, die einander bis ins kleinste Detail gleichen.²³

Als von Lippert selbst immer wieder besonders herausgestrichenes Kennzeichen seiner Abdrücke ist auch das Material zu erwähnen, eine von ihm selbst in längeren Experimenten entwickelte und als Werkstattgeheimnis gehütete Mischung aus einer sächsischen Talkerde und Hausenblase, einem sehr klebrigen Leim aus der Schwimmblase des Störs.²⁴ Das an der Oberfläche matt glänzende weißliche Material verlieh seinen Abdrücken – im Gegensatz zu dem von anderen Produzenten bevorzugten roten Schwefel – eine marmorhaft-klassizistische Anmutung (Taf. 5).

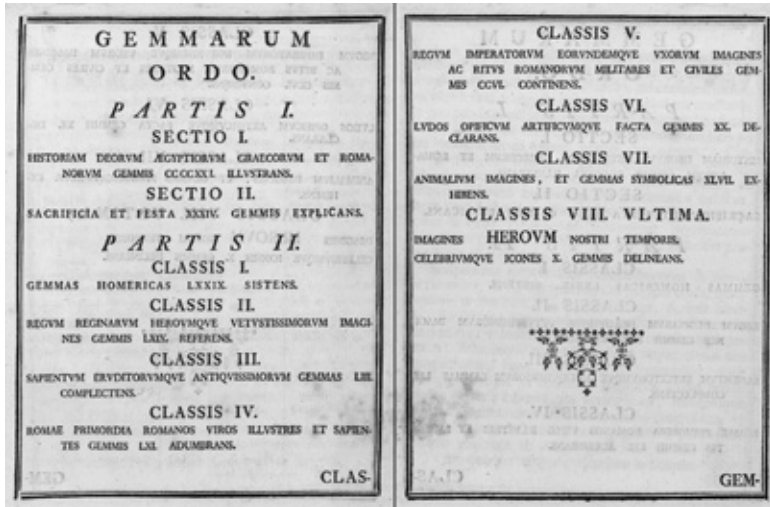
Lippert stammte wie seine jüngeren Zeitgenossen Winkelmann und Heyne aus einer Handwerkerfamilie.²⁵ Anders als jene durfte er jedoch kein akademisches Studium absolvieren, sondern durchlief eine handwerkliche Ausbildung. Am 29. September 1702 in Meißen als Sohn

22 Lippert berichtet selbst, dass immer wieder der Wunsch an ihn herangetragen wurde, auch Auswahlen aus seinem Abdrucksortiment zu verkaufen, den er aber aus prinzipiellen Gründen abgelehnt habe (Lippert 1776, XIV).

23 Vgl. Kockel 2006; unter der Internetadresse www.daktyliothek.de/lippertsche-daktyliotheken führt V. Kockel die Sammlung aller ihm bekannten Exemplare laufend fort; deren Zahl liegt inzwischen bei fast 70.

24 Riedl 2006, 127; einen ersten Hinweis gab Lippert 1776, XVI.

25 Zur Biographie Lipperts Justi 1923, 389–403; Zazoff 1983, 153–164; Kerschner 2006; Lang 2012b.



2 Gliederung von Lipperts *Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ectypa milia* (1753)

eines Beutlermeisters geboren, der früh verstarb und seine Familie in Armut zurückließ, wurde Lippert nach kurzem Schulbesuch zum Glaser ausgebildet. Zeichnerisch begabt, absolvierte er anschließend noch eine dreijährige Lehre als Porzellanmaler an der Manufaktur in seiner Heimatstadt. Anschließend war er auf verschiedenen Stellen als Zeichenlehrer tätig, seit 1739 als Zeichenmeister der königlichen Pagen. In den 1740er Jahren begann er sich für Gemmen zu interessieren und legte eine Sammlung von Glaspasten und Abdrücken an, aus der schließlich seine seit 1753 zunächst mit geringem, dann mit immer wachsendem Erfolg publizierte Daktyliothek hervorging. Dank dieser innovativen Schöpfung und aufgrund seiner ungewöhnlich breiten, autodidaktisch erworbenen Bildung gewann er hohes Ansehen und wurde schließlich 1764 zum Professor der Antiken an der Dresdner Kunstakademie ernannt. Hochbetagt und allgemein geehrt, starb er am 28. März 1785 in Dresden.

Wann genau Lippert sein Abdruckprojekt begonnen hat, ist nicht ganz klar; vermutlich am Ende der 1740er Jahre. Hinweise auf eine angeblich bereits 1747/48 von ihm mitsamt einer kurzen gedruckten Liste publizierte Probedaktyliothek sind widersprüchlich und unklar.²⁶ Die

²⁶ Von dieser in einem Nachruf von 1786 erwähnten Daktyliothek hat sich bisher kein Exemplar nachweisen lassen, vgl. Knüppel 2009, 125 Anm. 4.

ARGUMENTORVM IN GEMMIS	
ORDO AC SERIES	
<i>PARS PRIMA TOTA MYTHICA</i>	
I. Historia fabularis, deos gentium antiquiss. exhibens,	gemmis CCCCLXXI.
II. Sacrificia fere ac ritus Graecorum vetustiss.	gemmis XXXIIII.
<i>PARS ALTERA FERE HISTORICA</i>	
I. Gemmae Homericae,	num. LXXX.
II. Heroum, Regum, Regin. antiqu. Graec. Imagines,	gemmis LXVIII.
III. Graecorum sapientia et actibus illustrium Imagines,	gemmis LIII.
IV. Primordia urbis Romae et Roman. viri virtute illustres,	gemmis LXI.
V. Regum Rom. et Imp. Augustarumque Imagines, iuxta et res militaris,	gemmis CCVI.
VI. Ludi alii que ritus ferre Rom.	gemmis XX.
VII. Animantium brut. variae species, et monstra, et grylli, et Abraxae,	gemmis XLVII.
VIII. Imagines illustrium saeculi fere praesentis,	gemmis X.
#*#*#*#	
DACTY-	

3 Gliederung von Lipperts *Dactyliotheca Universalis* (1755)

erste wirklich nachweisbare Ausgabe ist 1753 datiert. Auch wenn sie noch einen anderen Namen trägt, *Gemmarum anaglyphicarum et diagraphicarum ectypa milia*, weist sie bereits alle Züge der späteren Daktyliotheken Lipperts auf. Die wenigen erhaltenen Beispiele des Gemmenkastens sind genau wie die späteren Auflagen in Form eines Folianten gehalten, mit 19 Schubladen, in die die insgesamt 1.000 Gemmenabdrücke, in goldgeränderte Papierrähmchen eingefasst, eingeklebt sind.²⁷ Das gedruckte lateinische Verzeichnis²⁸ hat tabellarische Form und ist in fünf Spalten eingeteilt: laufende Nummer, Bildgegenstand, Steinsorte, Auf-

²⁷ Kockel – Graepler 2006, 153.

²⁸ Lippert 1753.



4 Johann Christoph Sysang, Johann Friedrich Christ, Kupferstich und Radierung, um 1750

bewahrungsort und Verweis auf eventuelle Abbildungen. Gegliedert ist der Stoff in zwei Teile und insgesamt 10 Klassen (Abb. 2).

1755 brachte Lippert genau denselben Kasten erneut heraus, diesmal unter dem Titel *Dactyliotheca Universalis* und mit einem wesentlich ausführlicheren lateinischen Begleitbuch versehen. Die Einteilung in 10 Klassen (Abb. 3) ist genau dieselbe,²⁹ auch die Aufteilung in fünf Spalten ist unverändert. Auffällig ist jedoch, dass der Text vollständig neu formuliert worden ist. Für diese Neuformulierung zeichnet der Leipziger »Professor artium publicus« Johann Friedrich Christ (Abb. 4)

²⁹ Zur Gliederung Bauer 2006; Knüppel 2009, 64.



DACTYLIOTHECAE VNIVERSALIS
CHILIAS ALTERA
 QVAE ET SCRINIVM MILLIARIVM SECVNDVM

PARS PRIMA. MYTHOLOGIAE

I. HISTORIA FABVLARIS DEORVM
 RITVS PAGAN.

GEMMARVM VET. SIGNA

Numero- rorum ratio.	Argumenta signorum gemmae cuius- que edita.	Lapillorum naturae ac vocabula	Possessores hoc tempore gem- marum.	Ingeniorum mon. ac libri, in quibus e- narratio argumen- torum habetur.
I	<i>SATVNI, vt quidem videbatur, imago velati, falcisque signo a tergo spectandi. Apparet au- tem in hac gemmula non falx, verum harpe, quae etiam enfit falcatu poeſis vocatur, quali telo harper eo pacto inſignem Abrahamus Ortelius, minime ſpernendus auſor, e denario gentis Noniae Plutonem bis, Daſ. Vniu. Scrin. Milliar. II.</i>	Achates Carched	Com. a Bruhl	

A vtra-

5 *Dactylionthea Universalis*, Zweites Tausend (1756), S. 1: Lipperts Text mit abweichenden Kommentaren Christs (in Kursivschrift)

verantwortlich.³⁰ Sein Beitrag wird auf dem Titelblatt wie folgt definiert: »Stilum adcommodabat intellegendis que per coniecturam argumentis

³⁰ Zu Christ Justi 1923, 403–410; vgl. zuletzt Müller 2012; zwar wird Christ auch in der neueren Fachliteratur immer wieder erwähnt und in verschiedenen Lexikonartikeln gewürdigt, die einzige ausführlichere Monographie zu Christs Leben und Werk ist jedoch schon über 130 Jahre alt (Dörffel 1878). Eine gründliche neue Untersuchung wäre lohnenswert.

litteras nunnulas praefatus quoque de rei gemmariae veteris gratia singulari«. Die fünfseitige Dedikation des Werkes an den sächsischen Erbprinzen Friedrich Christian und die 11-seitige Einleitung des Werkes sind nicht von Lippert, sondern von Christ unterzeichnet. Aufgrund der Tatsache, dass bei völliger Übereinstimmung des Gegenstandes nach Möglichkeit kein lateinisches Wort aus der Erstausgabe in die Neuauflage übernommen ist, kann man sicher schließen, dass der ursprüngliche lateinische Text nicht, wie öfter behauptet wurde,³¹ von Christ stammt. Verglichen mit dem sehr elaborierten und teils schwer verständlichen Latein der Neufassung wirkt er eher schlicht und schmucklos. Offenbar konnte Christ Lippert überzeugen, dass er hier einen Fehlgriff getan habe, denn dieser schrieb 1767 rückblickend, dass »der erste Versuch, den ich machen ließ, sehr schlecht ausschlug«. ³² Die gesuchte Andersartigkeit des neuen Begleittextes vermittelt den Eindruck, als ob Christ, der berühmte Leipziger Professor, dem aus dem Handwerkerstand stammenden Autodidakten Lippert habe demonstrieren wollen, wie unbrauchbar sein erster Versuch war und wie anders ein wahrer Meister der lateinischen Sprache dieselben Sachverhalte auszudrücken verstehe.³³

Die komplexe Natur der Kooperation der beiden Autoren in der Neuauflage zeigt sich auch im Haupttext (Abb. 5). In der Spalte mit den Bildbeschreibungen ist dort unterschieden zwischen recte und kursiv gesetzten Partien. Bei ersteren handelt es sich um (von Christ übersetzte) Texte Lipperts, bei letzteren um Zusätze Christs. Nicht selten widersprechen beide Texte einander, z. B.: »Bacchus in biga hircorum. *At ille nobis quidem esse Amor videtur.*«³⁴

Aus Christs Nachbemerkungen zu Band 1 geht hervor, dass er weder über die Einteilung in die einzelnen Klassen noch über die Deutungen

³¹ Etwa von Zwierlein-Diehl 2007, 283.

³² Lippert 1767, IV.

³³ Dass Christs kunstvoll gedrechseltes Latein schon vielen Zeitgenossen schwer verständlich war, geht schon aus zeitgenössischen Äußerungen hervor und wird auch von Christs Biographen Dörffel eingeräumt (Dörffel 1878, 105–107). Für wichtige Hinweise zu Christs lateinischem Stil danke ich Arwed Arnulf.

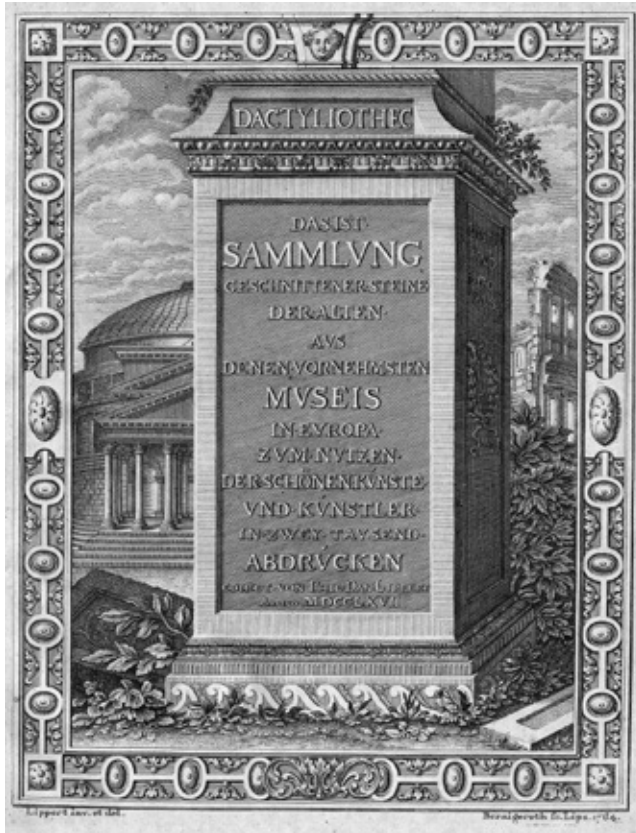
³⁴ Lippert 1755, 16 Nr. 155. Es ließen sich noch viele weitere Beispiele anführen, etwa 76 Nr. 237: kein Cicero; 77 Nr. 255: kein Genius Senatus, sondern eher Octavian; 80 f. Nr. 280: langer Exkurs zur angeblichen Calpurnia, die von Christ als Muse gedeutet wird; Lippert stimmte dieser Deutung später ausdrücklich zu: »Professor Christens Gedanke ist dabey recht gut, da er saget [...]«, Lippert 1767 II 187 Nr. 573.

der einzelnen Gemmen sonderlich begeistert war, dass er aber diese durch die Ausgabe von 1753 vorgegebene Grundstruktur nicht umwerfen wollte.³⁵ Auch im zweiten Band firmiert Christ als Autor des Vorworts und fügt im Katalogteil den Lippert'schen Deutungen in Kursivschrift seine eigenen Kommentare hinzu, doch sind die Abweichungen hier geringer als im ersten Band.

Ganz anders präsentiert sich der 3. Band, der – bedingt durch den Siebenjährigen Krieg und Christ's Tod 1756 – mit mehrjähriger Verzögerung erst 1762 erscheinen konnte. Für die lateinische Version hatte sich Lippert an den durch den Krieg arbeits- und mittellos gewordenen Philologen Christian Gottlob Heyne gewandt, ehemals Mitarbeiter an der Bibliothek des Grafen Brühl.³⁶ Heyne firmiert auf dem Titelblatt nur bescheiden als ›C. G. H.‹. Als Autor in der ersten Person redet im Vorwort Lippert, und Heyne beschränkt sich hier und auch im Katalogteil auf die Rolle des Übersetzers, der nur in seltenen Fällen die Lippert'schen Erklärungen um eigene Zusätze bereichert, ohne diesen jedoch je zu widersprechen. Im Gegensatz zu Christ, der neben anderen Kunstwerken auch eine eigene Gemmen- und Abdrucksammlung besaß und als ausgewiesener Kenner der antiken Glyptik galt, hatte Heyne zwar Vorlesungen bei Christ gehört, in denen auch Gemmen behandelt wurden, war aber sonst bis dahin ausschließlich auf philologischem Gebiet tätig

35 J. F. Christ in Lippert 1755, 118. Da Christ sich hier eines leichter verständlichen Stils bedient als im Vorwort, sei er im Wortlaut zitiert: »*Hoc in Commentario, quod ne ignores, quicumque ista legere dignaris, curandum fuit, non omnia prorsus nostra sunt. Quare noli, si quid in quibusdam peccatum fuerit, in hunc hominem conferre criminando omnia. Primum dispositio argumentorum secundum classes aliquas inuentas tradita fuit, qualem nos, ne duri essemus ac difficiles, ac ne editori scriniorum in refingendo negotium crearemus, seruauimus. Deinde, quum verba omnino, et rerum vocabula quaedam, atque indices titulique classium, et saepe sententia interpretamenti, et quae sunt eiusmodi, relinqui talia, qualia prioribus exemplis edita fuerant, nullo modo possent, necessitate corrigenda fuerunt. Sed sic humanitatis facilitatisque rationem habuimus, vt passim illis, qui primos catalogos facere instituerant, non modo sensum suum et sententiam, sed studia quoque sua super exponendis rebus integra, qua licuerat, relinquere. Tota ea causa coniecturalis. Sic faciundum erat. Qua tamen nostra ab illorum abit sententia, vel formulis elementorum, quas litteras Italicas vocant, plerumque abhorremus. Porro breuitati sic studuimus adstrictae, ne comminuerentur omnia, frigidusque ac siccus inutili compendio Commentarius exiret. Quare multa verbo fere vno absoluimus, quae digna essent maiore edisseri cura.*«

36 Zu Heyne zuletzt Graepler – Migl 2007; Nesselrath – Bäbler 2014.



6 Titelblatt von Lipperts deutscher *Dactylionthec* (1767)

gewesen. Er hätte also zu der Zeit, als er für Lippert arbeitete, – selbst wenn er gewollt und sein Auftraggeber dies zugelassen hätte – gar nicht die Kompetenz besessen, nach Christs Vorbild eigene Kommentare zu den einzelnen Gemmen zu verfassen.

Das Vorwort zum dritten Band enthält nicht nur eine Hommage an Winckelmann und seinen Katalog der Sammlung Stosch³⁷, sondern bereits auch die Ankündigung der deutschen Ausgabe³⁸, die dann 1767 auf den Markt kam (Abb. 6). Lippert hatte dafür das gesamte Material noch einmal neu geordnet und aus den knapp über 3.000 bereits publizierten

³⁷ Lippert 1762, VI f.

³⁸ Lippert 1762, V f.

Abdrücken knapp 2.000 ausgewählt, einige neue hinzugefügt und das ganze in zwei buchförmigen Kästen mit je 20 Schubladen ediert.³⁹

Während jeder der drei lateinischen Begleitbände nur knapp über 100 Seiten umfasste, beläuft sich der Gesamtumfang des deutschen Katalogs⁴⁰ auf 700 Seiten. Er ist durchgehend von Lippert allein verfasst, nur bei der deutschen Übersetzung der in großem Umfang eingestreuten Passagen aus antiken Schriftquellen griff er auf die Unterstützung von zwei »würdigen Schulgelehrten«, der Philologen Thierbach und Scheller, zurück.⁴¹

3 LIPPERT UND SEIN PUBLIKUM

Im ausführlichen Vorwort legt Lippert die Entstehungsgeschichte des Werks und seine Zielsetzung im Einzelnen dar und gibt auch genaue Auskunft über das Zielpublikum, das er ansprechen möchte.

»Meine Absicht war, meinen Landesleuten, den Deutschen, dadurch nützlich zu werden, wenn ich ihnen diese kostbaren Reste des Alterthums mit einigen Erklärungen lieferte, damit vernünftige Künstler daran lernen, solche verstehen, und als die besten Muster zur Kunst, zu ihrem Nutzen anwenden möchten, um sie dadurch zur Erkänntniß des wahren Schönen, der Natur und der Kunst zu reizen. Die Gelehrten, welche ich darüber um Rath fragete, hielten ein deutsch Verzeichniß zwar nicht für unmöglich, aber doch für sehr schwer, weil man die wahren Benennungen, und den so nöthigen Ausdruck bey Beschreibung der Sachen, ohne große und mühsame Umschreibung nicht wohl geben könnte.«⁴²

Nimmt man Lippert beim Wort, so waren seine eigentlichen Adressaten von Anfang an die Bildenden Künstler. Für wie überzeugend man die von ihm gelieferte Begründung für die Wahl des Lateinischen halten mag – das Fehlen einer deutschen Fachterminologie –, sei dahingestellt. Immerhin hatte Christ bereits 1743 eine Leipziger Gemmensammlung

³⁹ Kockel – Graepler 2006, 156–158 Kat. 3.

⁴⁰ Lippert 1767.

⁴¹ Lippert 1767, XLIII f.

⁴² Lippert 1767, III f.; vgl. schon Lippert 1762, V.

zweisprachig, lateinisch und deutsch, publiziert.⁴³ Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass Lippert zunächst gar nicht so ausschließlich an die Künstler als Hauptadressaten seiner Daktyliothek dachte, sondern höher hinauswollte. Trotz aller gegenteiligen Beteuerungen⁴⁴ ging sein Ehrgeiz offensichtlich dahin, als ›Unstudierter‹ in der akademischen Fachwelt Anerkennung zu finden. Dieser Versuch gelang jedoch zunächst nicht. Unter den ›Schulgelehrten‹ fand das Werk nicht die Resonanz, die Lippert sich erhofft hatte, während die nicht-akademische Leserschaft mit den schwer verständlichen lateinischen Verzeichnissen nichts anfangen konnte.

Dagegen war die deutsche Ausgabe von 1767 ein voller Erfolg und zwar nicht nur bei den Bildenden Künstlern, sondern in der allgemeinen Öffentlichkeit und schließlich auch in akademischen Kreisen.⁴⁵ Lippert beschränkte sich in dem von ihm selbst gestalteten Text nicht darauf, kurze Beschreibungen der dargestellten Sujets zu geben wie im lateinischen Verzeichnis, sondern lieferte ausführliche Hintergrundinformationen zu den dargestellten Göttern, Mythen, historischen Persönlichkeiten, geschichtlichen Ereignissen und antiken Realien, jeweils unter Heranziehung der relevanten Schriftquellen im originalen Wortlaut und mit deutscher Übersetzung. Er schuf damit ein umfassendes Handbuch zur antiken Kultur, das allen vergleichbaren Werken insofern überlegen war, als es – wenn man es zusammen mit der Daktyliothek benutzte – mit nicht weniger als 2.000 authentischen Reproduktionen antiker Originalwerke (bzw. was Lippert dafür hielt) versehen war.

Hinsichtlich der Interpretation der einzelnen Gemmenbilder hatte Lippert nun freie Hand und musste keine besserwisserischen Berichtigungen mehr in Kauf nehmen, wie sie ihm Christ in die ersten beiden lateinischen Bände hineingeschrieben hatte. Bemerkenswert erscheint das Urteil Adolf Furtwänglers, des größten Kenners der antiken Glyptik, der selten Lobendes über andere zu sagen wusste. In seinem Überblick über die Geschichte der Gemmenforschung schreibt er: »Lippert's deutsche Deutungen treffen viel öfter das richtige als die

⁴³ Christ 1743.

⁴⁴ Vgl. z. B. Lippert 1767, XI: »Ich habe mich zwar, als ein Ungelehrter, in dergleichen kritische Untersuchungen, die den Gelehrten allein vorbehalten sind, nicht einlassen können.«

⁴⁵ Zur zeitgenössischen Rezeption vgl. Knüppel 2009, 64–67.

lateinischen Christ's. Lippert beweist gesunden Sinn, gutes Auge und eine sehr anerkennenswerte Belesenheit in den Alten.«⁴⁶

Trotz der durchweg positiven Resonanz, auf die sein Werk traf, durchzieht das latente Spannungsverhältnis zwischen handwerklich-künstlerischer Sphäre und akademischer Welt alle Äußerungen Lipperts wie ein Leitmotiv, bis hin zu der 1776 wiederum mit ausführlichem deutschen Begleittext publizierten Supplementlieferung von weiteren 1.000 Abdrücken. Immer wieder prangert er die mangelnde visuelle Sensibilität und Praxisferne der philologisch geprägten Stubengelehrten an und betont die Notwendigkeit von Autopsie und ästhetischer Einfühlung. Selbst schlechte Stichreproduktionen würden von vielen Gelehrten ganz unkritisch benutzt: »denn wenn sie nur das Bild sehen, so bekümmern sie sich um den Charakter des Kunstwerks am wenigsten. Wie will man aber auf diese Art den wahren Geschmack an der Kunst des Alterthums ändern beybringen?«⁴⁷

»Es ist doch wunderlich: viele Gelehrte schreiben von den Künsten der Alten, und urtheilen darüber so scharf, daß man meynen sollte, sie wären selbst Künstler, oder wären bey Verfertigung eines alten Kunstwerks gegenwärtig gewesen. Andre reden von Zeichnung, Verhältnissen, Zusammensetzung, Farben und deren Mischung; von dem Mannichfaltigen und dem wahren Schönen; erzählen wohl gar, wie die Bilder der Alten ausgesehen haben müssen, von welchen doch kaum die Namen und ihrer Meister übrig sind. Man kann tausend gegen eines setzen, daß, wenn man einem solchen sonst gar würdigen Manne, der in seiner Studierstube alle diese Kunstwerke beurtheilet, ein Bild, oder eine Geschichte, von welcher er doch vorher geschrieben, zeigte, er nicht wissen würde, was er daraus machen sollte. Den allermeisten ist auch der Stil der Alten ganz unbekannt, wornach sich doch allein ihr Geschmack bildete; daher sie sich aus denen Beschreibungen, die sie in den Alten lesen, ganz andere, und nicht selten falsche Begriffe machen, als ein Künstler, wenn er der Sprachen kundig wäre, nicht machen würde, da ihn seine lange Uebung und Anwendung der Kunst gar oft das Gegenheil von der Möglichkeit belehret.«⁴⁸

46 Furtwängler 1900, 415.

47 Lippert 1776, XVII.

48 Lippert 1767, XIII.

»Würden die Gelehrten nicht besser thun, wenn sie ja von dergleichen Sachen schreiben wollten, daß sie dabey Künstler und Handwerker zu Rathe zögen, damit sie die Worte recht geben könnten, damit ein Verstand heraus käme? Sie würden sich dadurch keinesweges erniedrigen: denn die Welt würde ihnen vielmehr Dank sagen, da sie mit ihrer Gelehrsamkeit den Künsten und Wissenschaften alsdenn recht nützlich würden.«⁴⁹ Selbst der von ihm sehr geschätzte Winckelmann, hebt Lippert hervor, verdanke seine Kenntnisse ganz wesentlich dem engen Dialog mit den praktisch tätigen Künstlern Oeser und Mengs. Ohne sie würde auch er »mit seiner weitläufigen Wissenschaft in Büchern kleben bleiben seyn«⁵⁰.

Noch der 70-jährige Lippert gerät in Rage, wenn er in einem Brief gegen die Blindheit der Textgelehrten wettet: »wenn einige eine gelehrte Reise machen, so kommen sie auch nach Dresden, um das, was etwann hier merkwürdig ist, zu sehen. Hier erzählen mir nun viele, von Museis und raren geschnittenen Steinen, und beschreiben mir solche, jedoch sehr armseelig. Wenn ich nun merke, was es etwann für welche seyn möchten, zeige ich ihnen die Pasten und Abdrücke davon. Aber, daß Gott erbarme! sie sehen solche an, ich gebe ihnen das Vergrößerungsglas, sie sehen nichts, ich mag ihnen alles darauf zeigen, es hilft nichts, und endlich gebe ich ihnen das Buch in die Hand, und auch den Zirkel, damit sie, wenn das Maaß unter dem Kupfer stehet, an den Abdruck nachmessen können. Nach vieler Mühe glauben sie wohl endlich, es könnte wohl die Gemme seyn, aber sie sehen doch nichts. So ist mirs gar vielmal gegangen, daher wenn ich merke, daß ich etwann einen solchen Pedanten vor mir habe, zeige ich ihm meine Sachen, und lasse ihn sehen, und davon denken, so viel er will und kann, um nicht meine Zeit zu verderben. [...] Weder auf großen Schulen, noch Universitäten hat man meine Sammlung, denn alle diese Gelehrten bleiben mit dem Auge im Buche kleben, und das ohne allen Geschmack; so beten sie es auch ihren jungen Zuhörern vor, und diese glauben es auf das Wort ihrer Lehrer, ohne darum ihr Auge und den Geschmack zu bessern.«⁵¹ Eine Ausnahme hiervon bildeten nur die Göttinger Studenten Chr. G. Heynes: »Ich freue mich allezeit, wenn ich von dort aus junge Leute aus seiner Schule, nach ihren vollendeten Universitätsjahren auf ihren Reisen bey mir sehe. Meistens finde ich sie nicht nur in der alten Ge-

49 Lippert 1767, XIV.

50 Ebd.

51 Lippert 1784, 99 f.

lehrsamkeit wohl bewandert; sondern auch ihren Geschmack nach den besten Regeln gebildet, ihre Urtheile von der Kunst richtig, und auf die Wissenschaft angewendet.«⁵²

Betrachtet man die Rezeption des Lippert'schen Werks in der gelehrten Welt seiner Zeit, so findet man nur wenige Hinweise auf eine herablassende Behandlung des Künstlers durch die ›Studierten‹, dafür um so mehr Belege für eine große Hochachtung. Schon die allererste, wohl nur in wenigen Exemplaren produzierte Daktyliothek von 1753 wurde in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* besprochen, desgleichen die 1756, 1762, 1767 und 1776 erschienenen Bände⁵³. Der Rezensent von 1763 hebt ausdrücklich hervor, dass Lippert, »ob er gleich nie eine Universität besucht hat, doch in dieser Sache an richtiger Beurtheilung und Empfindung des Schönen, die meisten Kenner der Alterthümer übertrifft«⁵⁴. Auch in anderen Zeitschriften wurde das Werk überwiegend positiv beurteilt.⁵⁵ Das von dem zunächst in Göttingen, dann in Halle lehrenden Philologen Christian Adolph Klotz 1768 publizierte Buch *Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke* ist im wesentlichen ein Kommentar und eine Werbeschrift zur Lippert'schen Daktyliothek⁵⁶. Es wurde bekanntlich von Lessing in seinen *Briefen antiquarischen Inhalts* (1768/69) einer vernichtenden Kritik unterzogen,⁵⁷ doch blieb Lippert dabei weitgehend ungeschoren, da Lessing ihn als Autorität auf dem Feld der antiken Steinschneidekunst anerkannte.⁵⁸

⁵² Lippert 1776, XIX.

⁵³ *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1753, 531 f.; 1756, 152–156; 1763, 299–302; 1767, 1234–1244; 1776, 753–758.

⁵⁴ *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1763, 299.

⁵⁵ Anonyme Rezension zu Lippert 1762 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 9, 1763, 210–220. 339–342; stellenweise kritische Besprechungen von Lippert 1767 und Lippert 1776 durch Johann Gottlob Thierbach in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 9/2, 1769, 51–63; 19/1, 1769, 40–54; 1780, 3291–3300; vgl. auch Oberlin 1796.

⁵⁶ Klotz 1768; zu Klotz vgl. Zazoff 1983, 164–166; Zarychta 2007, 35–45; Helfberend 2012.

⁵⁷ Zazoff 1983, 164–168; Barner 1993; Zarychta 2007.

⁵⁸ An mehreren Stellen seiner *Briefe antiquarischen Inhalts* setzt sich Lessing kritisch mit Thesen Lipperts auseinander, etwa zu technischen Details der Verwendung von Diamantspitzen zum Steinschneiden, zur Frage perspektivischer Effekte auf antiken Gemmen oder zur Existenz von Vergrößerungsgläsern in der Antike. Im Gegensatz jedoch zu Klotz, den Lessing

Bemerkenswerterweise hatte Heyne schon 1763, wenige Monate nach seiner Berufung an die Universität Göttingen den Universitätskurator Münchhausen dazu überredet, auch Lippert, damals noch Zeichenmeister an der königlichen Pagenanstalt, als Professor nach Göttingen zu berufen.⁵⁹ Die Verhandlungen waren jedoch nicht erfolgreich, da Lippert in Dresden ein verlockendes Bleibeangebot gemacht wurde, indem man ihn zum Professor der Antiken an der Kunstakademie ernannte. Auch sonst genoss Lippert in seiner Heimat höchstes Ansehen, wovon viele Anekdoten berichten.⁶⁰ Die nach seinem Tode 1785 erschienenen Nachrufe und andere im späten 18. Jh. publizierte Aufsätze und Lexikonartikel bezeugen, dass der Erfinder der *Dactyliotheca Universalis* mit Winckelmann, Hagedorn, Heyne, Mengs und anderen Kunstexperten in einem Atemzug genannt wurde.⁶¹

4 PROBLEME UND FRAGEN

Dass Lipperts Werk entgegen seiner angeblichen Intention, Künstler mit korrekten Bildvorlagen zu versehen und allgemein geschmacksbildend zu wirken, gerade auch in der wissenschaftlichen Welt auf ein so positives Echo stieß, ist nur vor dem Hintergrund der von Lippert selbst mitangeregten Veränderungen im Wissenschaftssystem des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Dadurch, dass die traditionelle textbezogene antiquarische Gelehrsamkeit nun durch das neue Paradigma der ›schönen Antike‹ verdrängt wurde, gewann Lipperts Projekt höchste Aktualität. Carl Justi ist sogar soweit gegangen, zu formulieren: »Man darf wohl sagen, alles, was

durchweg als wichtigtuerischen Ignoranten abtut, wird Lippert von ihm stets respektvoll behandelt. Lediglich aus seiner Kritik an der angeblichen Ungelenkheit des Praktikers Lippert beim Verfassen wissenschaftlicher Texte könnte man eine gewisse Herablassung heraushören: »wenn man einen Künstler lieset, der mit andern Werkzeugen umzugehen gewohnt ist, als mit der Feder, so muß man mehr darauf sehen, was er nach den Grundsätzen seiner Kunst sagen kann, als was er zu sagen scheint.« (Lessing 1974, 329 f.; vgl. auch ebd. 324).

⁵⁹ Graepler 2006a, 39–41.

⁶⁰ Justi 1923, 395.

⁶¹ So z. B. von J. G. Herder in seinem Nachruf auf Lessing (Herder 1781).

Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, wäre ohne Lipperts Werk leerer Schall geblieben.«⁶²

Allerdings scheint mir das Verhältnis zwischen ursprünglicher Intention und späterer Wirkungsgeschichte der Lippert'schen Unternehmung noch nicht hinreichend geklärt zu sein. Die geläufige Sichtweise, die – in der Art von Justis eben zitierter Äußerung – Lippert gewissermaßen zum visuellen Multiplikator der Winckelmann'schen Botschaft macht, geht über ein wichtiges chronologisches Faktum hinweg. Festzuhalten bleibt nämlich, dass Lippert seine Daktyliothek konzipierte und auf den Markt brachte, als er Winckelmann vermutlich noch gar nicht kannte⁶³ und als dieser noch keine Zeile publiziert hatte. Die ausführlichen Selbstzeugnisse Lipperts, in denen er sich zu seinen Absichten äußert, stammen alle erst aus der Zeit, als Winckelmanns neue Lehre sich bereits allgemein durchgesetzt hatte. Und es kann gut sein, dass Lippert sich im Nachhinein Ideen und Begriffe zu eigen gemacht hat, die er erst durch Winckelmann kennen gelernt hat, etwa wenn er 1767 vom »wahren Schönen«⁶⁴ spricht. Es sollte nicht übersehen werden, dass Lippert zwar seit 1762 auf Winckelmann Bezug nimmt, dessen Theorien aber nur sehr partiell rezipiert. So spielt der Gedanke der geschichtlichen Entwicklung der antiken Kunst bei ihm kaum eine Rolle, und die von Winckelmann verkündete Überlegenheit alles Griechischen klingt nur verhalten an.⁶⁵ Vorbildlich sind für Lippert »die Alten« insgesamt, deren »hohen Stil«⁶⁶ er geschichtlich nicht genauer verortet. Es dauerte bis zur späten römischen Kaiserzeit, dass »der gute Geschmack sich verlor.«⁶⁷

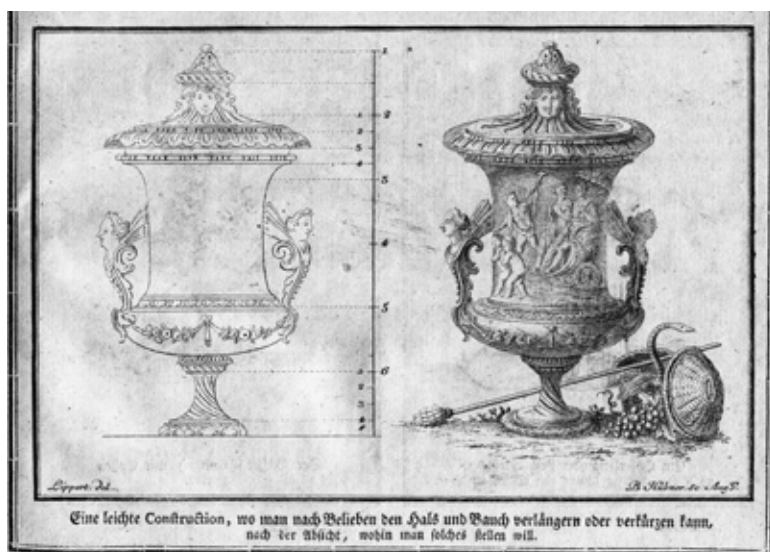
62 Justi 1923, 398.

63 Wann Lippert und Winckelmann miteinander bekannt wurden, ist nicht bezeugt. Lippert schreibt 1772 an Murr: »Unsere Freundschaft fieng sich viele Jahre vorher an, ehe er nach Italien gieng.« (Lippert 1784, 98)

64 Lippert 1767, III.

65 Nach Furtwängler 1900, 415 sollten die von Lippert reproduzierten Gemmen »den Künstlern und allen Freunden der Kunst einen Begriff von der reinen Schönheit und hohen Anmut der griechischen Kunst vermitteln«. Durch Lipperts eigene Äußerungen wird eine solche Fokussierung auf die griechische Kunst nicht gedeckt. Zwar schließt er sich Winckelmanns These von der natürlichen Schönheit der Griechen an, doch spricht er bezeichnenderweise von der Schönheit »der griechischen und einiger asiatischer Völker« (Lippert 1767, XL).

66 Vom »hohen Stil der Alten« spricht Lippert 1767, XXVII (vgl. auch XLI). 1772, in einem Brief an Murr, erwähnt er Gemmen, »die von gutem und auch dem hohen griechischen Styl sind« (Lippert 1784, 94 f.)



7 Entwurf einer Ziervase in Lipperts *Dactyliothec*, nach S. XXXVIII

Was aber waren Lipperts ursprüngliche Absichten? Wenn es ihm wirklich von Anfang an darum ging, in erster Linie seine Mitkünstler anzusprechen und sie ästhetisch auf den rechten Weg zurückzuführen, warum setzte er dann solchen Ehrgeiz darein, sein Werk mit gelehrten lateinischen Kommentaren zu versehen? Warum war ihm das Urteil der Gelehrten so wichtig?

Dies führt zu der weiteren ungeklärten Frage, woher eigentlich das wissenschaftliche Konzept zu seiner Sammlung stammt. Sein Versuch, die ungeheure Menge der von ihm edierten Materialien durch eine konsequente Einteilung in zwei Hauptteile und insgesamt 10 ikonographische Klassen zu gliedern, verdient mehr Beachtung, als ihm bislang zuteil geworden ist. Hinsichtlich ihrer Systematik ist Lipperts Klassifikation in der Gemmenkunde offenbar fast ohne Vorläufer. Die Einteilung der Gemmen, die Anton Francesco Gori 1731/32 in seinem *Museum Florentinum* veröffentlichte,⁶⁷ ist wesentlich weniger schlüssig als die Lippert'sche, die bereits 1753 feststand und bis zuletzt von ihm beibehalten wurde. Winckelmanns Klassifikationssystem in seinem Gemmenkatalog der Sammlung Stosch, das sich für lange Zeit als Stan-

⁶⁷ Lippert 1767, XLIII.

⁶⁸ Lang 2012.



8 Sturz des Phaeton, *Dactyliotheca Universalis*, Drittes Tausend (1762), Nr. I 295

dard für die Sortierung von Gemmen durchsetzen sollte, ist bekanntlich erst 1760 erschienen⁶⁹. Hat Lippert seine Klassifikation allein entwickelt? Christ jedenfalls war, wie oben bereits erwähnt, nicht daran beteiligt.⁷⁰

Genauere Betrachtung würde schließlich auch die Frage nach Lipperts ästhetischen Absichten und den konkreten Auswirkungen seiner Initiative auf künstlerischem Feld verdienen. In sein Vorwort von 1767 baut Lippert einen ästhetischen Exkurs ein, in dem er – unter Bezugnahme auch auf Hogarths Theorie der »line of beauty« – die Auffassung vertritt, die Schönheit antiker Kunst beruhe auf der vielen

⁶⁹ Winckelmann 1760.

⁷⁰ Christ 1755, 118; vgl. oben Anm. 35.



9 *Dactylionthea Universalis*, Erstes Tausend (1755), Eingangsvignette

Werken zugrunde liegenden Parabelform⁷¹. Er illustriert seine Theorie mit von ihm selbst gestalteten Entwürfen zu Ziervasen (Abb. 7), die man wohl nicht auf den ersten Blick als klassizistisch bezeichnen würde, obwohl bei genauerem Betrachten die antikisierenden Elemente durchaus feststellbar sind. Wie verhalten sich diese Entwürfe zum Kunsthandwerk seiner Zeit? War Lippert hier wirklich Vorreiter eines Stilwandels?

Und wie verhält es sich mit der Auswahl der Gemmen, die er in seine Sammlung aufnimmt? Hat er neben klassizistischen Imitationen, die er entweder nicht als modern erkannte oder stilistisch für gleichwertig mit antiken Vorbildern hielt, nicht auch ganz offensichtlich neuzeitliche Kompositionen (Abb. 8)⁷² akzeptiert, die seinen ästhetischen Prinzipien eigentlich zuwiderliefen? Dass Lippert hier nicht so einfach einzuordnen ist, wie man dies aus der Rückschau immer wieder gern getan hat, zeigt nicht zuletzt die Gegenüberstellung seiner schriftlichen Äußerungen mit dem Stil der Vignetten, die er für die Ausgestaltung seiner Kommentarbände anfertigen ließ. Die Vehemenz, mit der er 1767 unter Berufung auf Vitruv und seinen Akademiekollegen Krubsacius gegen das Übel der »Grotteske«, also der zeitgenössischen Rocaille-Dekoration

⁷¹ Lippert 1767, XXXVI–XXXIX; Verweis auf Hogarth: XXXVIII.

⁷² Das hier abgebildete Gemmenbild mit dem Sturz des Phaeton (Lippert 1762, 32 Nr. 295) geht auf ein Gemälde Hans von Aachens zurück (Fusenig 2010, 198–201), das sich wiederum an die bekannte Zeichnung Michelangelos anlehnt.

zu Felde zieht,⁷³ erstaunt, wenn man die Vignette betrachtet, die er 12 Jahre zuvor an den Beginn des ersten Bandes seiner *Dactyliotheca Universalis* gestellt hatte (Abb. 9). Zwar lässt der Vergleich der Vignetten in Lipperts Bänden zwischen 1755 und 1776 eine spürbare Abwendung vom Rocaille und eine allmähliche Bevorzugung antikisierender Formen erkennen. Doch schreibt Heyne in seiner Rezension zum Supplementband von 1776, die Vignetten seien »im alten Geschmack«⁷⁴ gehalten. Dass die Erfindungen des 74-Jährigen damals nicht mehr als umwälzende Neuerungen gelten konnten, überrascht nicht. Aber welche geschmacksbildende Rolle spielte der Zeichenmeister und spätere Akademieprofessor Lippert in seinen früheren Jahren? Was lehrte er seine Schüler?

All diese Fragen zeigen, dass es eine Aufgabe zukünftiger Forschung sein sollte, das intellektuelle und ästhetische Umfeld, aus dem Lipperts Projekt erwuchs, und seine eigentümliche Mittelstellung zwischen den Sphären antiquarischer Gelehrsamkeit und künstlerischer Praxis genauer auszuleuchten, als dies bislang geschehen ist.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Aus: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 14, 1773, Frontispiz

Abb. 2 Aus: Lipperts *Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ectypa milia* (1753)

Abb. 3 Aus: Lipperts *Dactyliotheca Universalis* (1755)

Abb. 4 Archiv des Verf.

Abb. 5 *Dactyliotheca Universalis*, Zweites Tausend (1756), S. 1

Abb. 6 Titelblatt von Lipperts deutscher *Dactyliothec* (1767)

Abb. 7 Entwurf einer Ziervase in Lipperts *Dactyliothec*, nach S. XXXVIII

73 »Dieser schlechte, ich möchte sagen, unsinnige Geschmack, ist endlich in Frankreich, wo er doch seinen Ursprung genommen, lächerlich gemacht worden. Durch diese Grotteske hat man es so weit gebracht, daß man die ganze Natur wieder in ihr erstes Chaos setzen kann. Alles ist sich dabey unähnlich, widernatürlich, und so ausschweifend, daß man in Griechenland und Rom diese Erfindung einem Unsinnigen zugeschrieben haben würde. Ich wünsche gar sehr, daß dieser falsche Geschmack sich bald verlieren möge.« (Lippert 1767, X). Zum kunsttheoretischen Kontext vgl. Bauer 1962, 63–69; von Lüttichau 1983; Schütte 1986, 134–151.

74 *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1776, 758.

Abb. 8 Aus: *Dactyliotheca Universalis*, Drittes Tausend (1762), Nr. I 295

Abb. 9 *Dactyliotheca Universalis*, Erstes Tausend (1755), Eingangsvignette

Taf. 4 Lipperts *Dactyliotheca Universalis* (1755–1762) mit *Supplement* (1776), Universität Göttingen, Archäologisches Institut

Taf. 5 Lade 14 aus dem Ersten Tausend der *Dactyliotheca Universalis*

BIBLIOGRAPHIE

Barner 1993 Wilfried Barner, Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit, in: W. Mau-ser – W. Saße (Hrsg.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings* (Tübingen 1993) 15–37.

Baudelot de Dairval 1686 Charles César Baudelot de Dairval, *De l'utilité des voyages, et de l'avantage que la recherche des antiquitez procure aux sçavans* (Paris 1686).

Baudelot de Dairval 1717 Charles César Baudelot de Dairval, *Lettre sur le pretendu Solon des pierres gravées* (Paris 1717).

Bauer 1962 Hermann Bauer, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (Berlin 1962).

Bauer 2006 Stefanie Bauer, Wie man eine Daktyliothek zusammenstellt. Überlegungen zu den Ordnungssystemen der Editionen von Lippert und Klausung, in: Kockel – Graepler 2006, 78–81.

Christ 1743 Johann Friedrich Christ, *Mvsei Richteriani Dactyliotheca gemmas scalptas opere antiquo plerasque complexa*, in: Johann Ernst Hebenstreit, *Mvsevm Richterianvm: continens fossilia animalia, vegetabilia mar. illustrata iconibus et commentariis* (Leipzig 1743).

Daly Davis 1994 Margaret Daly Davis, *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek, 1500–1700* (Wiesbaden 1994).

Dolce 1772 Francesco Maria Dolce, *Descrizione istorica del Museo di Cristiano Dehn* (Rom 1772).

Dönike - Holm 2012 Martin Dönike – Christiane Holm, *Zuckergemmen*, in: Sebastian Böhmer u. a. (Hrsg.), *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, *Ausst.-Kat. Weimar 2012* (Weimar / Berlin / München 2012) 26–29.

Dörffel 1878 Edmund Dörffel, Johann Friedrich Christ. Sein Leben und seine Schriften. Ein Beitrag zur Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1878).

Furtwängler 1900 Adolf Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum, Bd. 3, Leipzig (Berlin 1900).

Fusenig 2010 Thomas Fusenig (Hrsg.), Hans von Aachen (1552–1615), Hofkünstler in Europa (Berlin / München 2010).

Graepler 2006a Daniel Graepler, Von der Liebhaberei zur strengen Wissenschaft. Abdrucksammlungen und Gemmenstudium an der Universität Göttingen seit 1763, in: Kockel – Graepler 2006, 39–52.

Graepler 2006b Daniel Graepler, Eine verkannte Kostbarkeit: Der »Göttin-ger Tassie«, in: Kockel – Graepler 2006, 82–94.

Graepler 2010 Daniel Graepler, A Dactyliotheca by James Tassie and Other Collections of Gem Impressions at the University of Göttingen, in: Rune Frederiksen – Eckhart Marchand (Hrsg.), Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present (Berlin / New York 2010) 435–450.

Graepler 2013 Daniel Graepler, »Die Kupfer sind erbärmlich« – Die Reproduktion der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert, in: Manfred Luchterhandt u. a. (Hrsg.), abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit (Petersberg 2013) 115–132 (mit Katalogteil 357–384).

Graepler – Migl 2007 Daniel Graepler – Joachim Migl (Hrsg.), Das Studium des schönen Altertums. Christian Gottlob Heyne und die Entstehung der Klassischen Archäologie (Göttingen 2007).

Heenes 2003 Volker Heenes, Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts (Stendal 2003).

Helfberend 2012. Malte Helfberend, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 659 f., s. v. Klotz, Christian Adolph.

Herder 1781 Johann Gotfried Herder, G. E. Leßing. Geboren 1729, gestorben 1781, in: Der Teutsche Merkur 1781, Viertes Vierteljahr, 15.

Justi 1923 Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 1: Winckelmann in Deutschland, 3. Auflage (Leipzig 1923).

Kerschner 2006 Christina Kerschner, Philipp Daniel Lippert (1702–1785) und seine Daktyliothek zum »Nutzen der schönen Künste und der Künstler«, in Kockel – Graepler 2006, 60–68.

Klotz 1768 Christian Adolf Klotz, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke (Altenburg 1768).

Knüppel 2006 Helge Knüppel, Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform, in: Kockel – Graepler 2006, 17–38.

Knüppel 2009 Helge Knüppel, Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform (Ruhpolding 2009).

Kockel 2006 Valentin Kockel, Vorläufige Liste der nachgewiesenen Exemplare Lippertscher Daktyliotheken, in: Kockel – Graepler 2006, 76 f.

Kockel - Graepler 2006 Valentin Kockel – Daniel Graepler (Hrsg.), Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts (München 2006).

Kunze 2012 Max Kunze, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 1193–1196, s. v. Stosch, Philipp von.

Lang 2012 Jörn Lang, Antiquarische Wissensordnung und Verfahren ihrer Präsentation in Anton Francesco Goris *Museum Florentinum* und *Museum Etruscum*, in: Jan Broch – Jörn Lang (Hrsg.), Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert (München 2012) 246–282.

Lang 2012a Jörn Lang, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 49–51, s. v. Baudelot de Dairval, Charles César.

Lang 2012b Jörn Lang, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 741–743, s. v. Lippert, Philipp Daniel.

Lang 2012c Jörn Lang, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 869 f., s. v. Natter, Lorenz.

Lessing 1974 Gotthold Ephraim Lessing, Werke (herausgegeben von Herbert G. Göpfert), Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften (München 1974).

Lippert 1753 Philipp Daniel Lippert, *Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ex praecipuis Europae museis selectarum ectypa M. ex vitro obsidiano et massa quadam, studio P. D. Lipperti fusa et efficta* (Dresden 1753).

Lippert 1755 Philipp Daniel Lippert, *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias sive scrinium milliarium primum. Delectis gemmis antiquo opere scalptis plerisque eiusque fere hodie praedicatione et notitia multorum in omni Europa clarissimis exemplo de museis in massa quadam terrea candida petito. Expressit, ordinavit, edidit Philippus Dan. Lippert Dresd. Stilum adcommodabat intellegendis que per coniecturam argumentis literas nonnullas praefatus quoque de rei gemmariae veteris gratia singulari Ioh. Frider. Christius Prof. Artium Publicus* (Leipzig 1755).

Lippert 1756 Philipp Daniel Lippert, *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias altera quae et scrinium milliarium secundum. Delectis gemmis [...]. Expressit, ordinavit, edidit Philippus Dan. Lippert Dresd. Stilum adcommodabat commentario scribendo signisque gemmarum et argumentis explicandis praefatus item utiliter Ioh. Frider. Christius Prof. Artium Publicus* (Leipzig 1756).

Lippert 1762 Philipp Daniel Lippert, *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias tertia sive scrinium milliarium tertium. Delectis*

gemmis [...]. Expressit, ordinavit, edidit Philippus Dan. Lippert Dresd. Stilum accommodavit C. G. H. (Leipzig 1762).

Lippert 1767 Philipp Daniel Lippert, Dactyliothech, das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler in zwey Tausend Abdrücken (Leipzig 1767).

Lippert 1776 Philipp Daniel Lippert, Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dactyliotheke bestehend in Tausend und Neun und Vierzig Abdrücken (Leipzig 1776).

Lippert 1784 Philipp Daniel Lippert, Einige Briefe des Herrn Lipperts an mich [i. e. Christoph Gottlieb von Murr], Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, 13. T., 1784, 92–103.

Müller 2012 Hans-Peter Müller, in: Der Neue Pauly Suppl. 6 (Stuttgart 2012) 224–228, s. v. Christ, Johann Friedrich.

Nesselrath - Bähler 2014 Balbina Bähler – Heinz-Günther Nesselrath (Hrsg.), Christian Gottlob Heyne. Werk und Leistung nach zweihundert Jahren (Berlin / New York 2014).

Oberlin 1796 Jérémie-Jacques Oberlin, Notice sur la Dactyliotheque de Philippe-Daniel Lippert, in: Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences, Bd. 2, Heft 4, 1796, 62–73.

Pirzio Biroli Stefanelli 1991 Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, Note in margine alla »Descrizione Istorica del Museo di Cristiano Denh« di Francesco Maria Dolce, in: Elisa Debenedetti (Hrsg.), Collezionismo e ideologia (Rom 1991) 273–281.

Riedl 2006 Nanna Riedl, Von der Kunst Helden zu schaffen. Techniken der Steinbearbeitung und der Herstellung von Repliken, in: Kockel – Graepler 2006, 121–130.

Schütte 1986 Ulrich Schütte, Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts (Braunschweig / Wiesbaden 1986).

Stante 2006 Denis Stante, »L'esprit des originaux« – Der Geist der Originale. Die Diskussion um die Reproduzierbarkeit von Gemmen durch druckgraphische Medien, in: Kockel – Graepler 2006, 110–120.

von Lüttichau 1983 Mario-Andreas von Lüttichau, Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert (Hildesheim / Zürich / New York 1983).

Winckelmann 1760 Johann Joachim Winckelmann, Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch (Florenz 1760).

Winckelmann/Rehm 1954 Johann Joachim Winckelmann, Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walther Rehm, Zweiter Band, 1759–1763 (Berlin 1954).

Zarychta 2007 Paweł Zarychta, »Spott und Tadel«: Lessings rhetorische Strategien im antiquarischen Streit (Frankfurt am Main [u. a.] 2007).

Zazoff 1983 Peter u. Hilde Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983).

Zwierlein-Diehl 2007 Erika Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin / New York 2007).

JÖRN LANG

WENN WISSEN SCHÖNES SCHAFFT:

Das Verhältnis von antiquarischer Gelehrsamkeit und ›Schönem Dekor‹ an Beispielen aus dem Gartenreich DessauWörlitz*

I. EINLEITUNG

Sowohl die Gelehrsamkeit der Antiquare und ihr Beitrag zur Herausbildung der Archäologie als Fachdisziplin¹ als auch die geschmacksbildende Wirkung der Antike auf neuzeitliche Kunst und Kunsthand-

* Die vorliegenden Überlegungen sind die überarbeitete und um Anmerkungen ergänzte Version meines Vortragsmanuskriptes. Dietrich Boschung danke ich für die Einladung zum Workshop, der mir Gelegenheit gab, die Gedanken in einem angenehmen und erhellenden Austausch mit den Teilnehmern zu präzisieren. Während der Abfassung ergab sich die Gelegenheit, mich intensiver mit den Antiken im Gartenreich DessauWörlitz zu beschäftigen. Ermöglicht wurde dies durch die Unterstützung von Hans-Ulrich Cain, Leipzig, dem ich zahlreiche ertragreiche Gespräche verdanke. Die Kulturstiftung DessauWörlitz stellte nicht nur Abbildungsvorlagen bereit, sondern ließ freundlicherweise auch neue Aufnahmen von Details anfertigen. Dafür ergeht mein herzlicher Dank an Thomas Weiß, Heinz Fräßdorf und Ute Winkelmann. Ingo Pfeifer, Wörlitz, werden klärende Hinweise zu den Daktyliotheken verdankt. Das Manuskript profitierte wie immer von der kritischen Lektüre meiner Frau, Melanie Lang. Verbliebene Unzulänglichkeiten und Fehler sind mir allein anzulasten.

¹ Vgl. z. B. Herklotz 1999; Graepler – Migl 2007. In diesem Kontext rückten auch die sog. Reproduktionsmedien in das Zentrum des Interesses. Vgl. z. B. Daly Davis 1994; Heenes 2003; Wrede 2004; Luchterhandt 2013.

werk² sind während der letzten Jahre zunehmend in den Blickpunkt archäologischer und kunsthistorischer Forschung gelangt. Thematisiert wurden in diesem Kontext Fragen nach der Organisation antiquarischen Wissens über und im Medium der Kupferstichwerke, Spannungsverhältnisse von Texten und Bildern oder der Stellenwert herausragender Einzelwerke für die Rezeption von Antike im frühneuzeitlichen Kunstschaffen.³

Die folgenden Überlegungen sind auf eine Schnittstelle zwischen der Entwicklung der fachwissenschaftlichen Disziplin und der geschmacksbildenden Wirkung von Antike konzentriert: die Verbreitung des von den Antiquaren des 17. und 18. Jahrhunderts zusammengetragenen und in Kupferstichen verbreiteten Wissens jenseits ihres primären Adressatenkreises. Als Fallbeispiel sollen Wandmalereien in verschiedenen Gebäudekomplexen des Gartenreichs Dessau-Wörlitz dienen (Abb. 1), die Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt Dessau (1740–1817) ab 1769 durch den Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) errichten ließ.⁴ Die künstlich gestaltete Naturlandschaft des Gartenreichs entstand nicht als Gesamtensemble, sondern wurde sukzessive angelegt.⁵ Kernstück bildete das Landhaus, das zwischen 1769 und 1773 nach Plänen Erdmannsdorffs erbaut wurde.⁶

2 Vgl. etwa zur Wandmalerei Werner 1970. Siehe zum Einfluß der Daktyliothek Ph. D. Lipperts auch den Beitrag von Daniel Graepler in diesem Band.

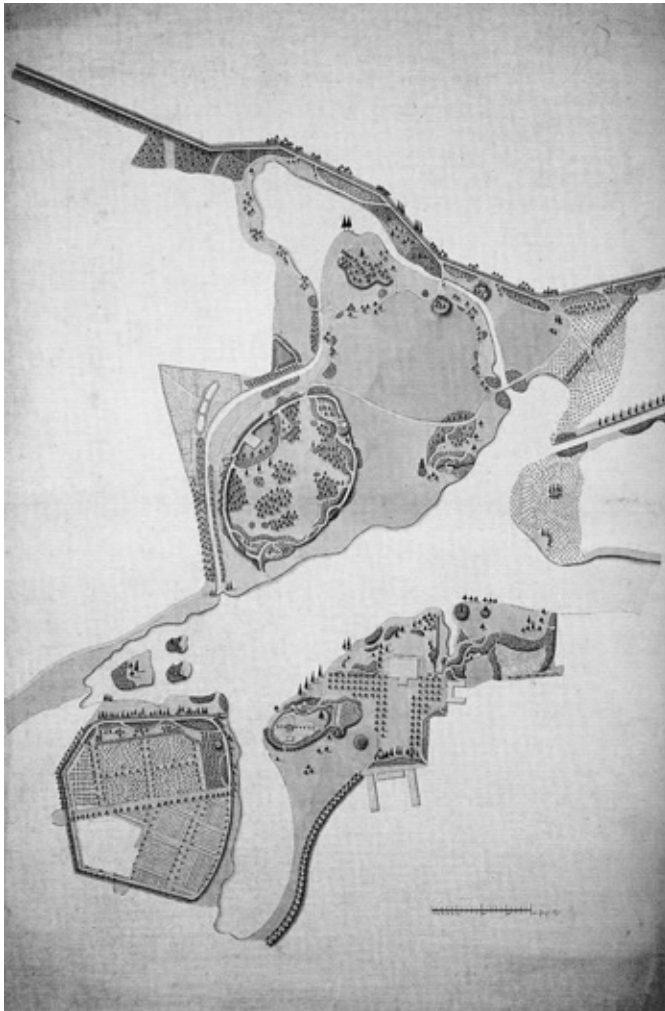
3 So läßt sich die geschmacksbildende Wirkung der Hinterlassenschaften der Vesuvstädte für die Kunstproduktion des 18. Jhs. beispielsweise am achtbändigen Werk der *Antichità di Ercolano esposte* (1757–1792) verfolgen. Vgl. Kaspar 1981; Weissert 1999, 81–89. Dessen Stiche dienten etwa im Spencer House in London oder der Long Gallery in Castletown House, County Kildare (entstanden in den 1770er Jahren) als Vorlage. Zur Verwendung der Vorlage im Stadtschloss Dessau und im Landhaus in Wörlitz siehe u. Anm. 13.

4 Vgl. zum Fürsten Leopold III. Friedrich Franz: Reil 1845; Zaunstöck 2008, zu Fr. Wilhelm von Erdmannsdorff: Riesenfeld 1913; Alex 1986; Pfeifer 2004 jeweils mit weiterführender Literatur.

5 Vgl. Hartmann 1913, 14–18; Trauzettel 1989, insbes. 197–200; Trauzettel 1996, insbes. 87–89, 97.

6 Auch wenn sich im 19. Jahrhundert die Bezeichnung als Schloss Wörlitz durchgesetzt hat, ist aufgrund der Anlehnung an die englische Tradition des Bauwerks der Begriff »Landhaus« treffender. Auch Rode 1788 gebraucht bereits im Titel den Begriff »Landhaus«. Vgl. zu den Entwurfsphasen: Ruffer 2005, 74–138.

Die ebenfalls durch Erdmannsdorff entworfene Innendekoration in Form von Wandmalereien und Stuckaturen bietet zahlreiche Beispiele für eine umfassende Rezeption antiker Kunstgattungen. Aber auch in den übrigen, im Wesentlichen zwischen 1765 und 1798 entstandenen Gebäuden des Gartenreichs werden abseits der Aufstellung antiker Objekte vielfältige Bezüge zur Antike greifbar, so etwa in der Villa Hamilton



1 *Plan des Würmlitzer Gartens (Zustand um 1780), vermutlich aufgenommen von Johann Friedrich Eysenbeck (Feder, Pinsel, Tusche, entstanden ca. 1773/74)*

(1788–1794)⁷ und im Pantheon (1795–1797)⁸ in den ›Neuen Anlagen‹ oder im Floratempel im ›Schoch’schen Garten‹ (1796–1798).⁹ Auch im sog. Luisium, das in den Jahren 1775–1778 abseits des Wörlitzer Schlosses als Landhaus für die Fürstin Luise errichtet wurde und das seinerseits von einem eigenen Landschaftsgarten umgeben war, wurden für den Wanddekor antike Vorlagen verwendet.¹⁰ Wesentliche Impulse für die Ausgestaltung einzelner Teile dieser Gesamtensembles erhielten der Fürst und Erdmannsdorff auf ihren Reisen durch Europa, auf denen sie unter anderem den englischen Palladianismus und die Landschaftsgärten kennenlernten.¹¹ In die Jahre 1765–1767 fällt die wichtigste Reise, auf der sich der Fürst und Erdmannsdorff in Begleitung weiterer Vertrauter sowie Diplomaten und Künstler in Italien, Frankreich und England aufhielten.¹² Im Rahmen längerer Aufenthalte in Rom und am Golf von Neapel setzte sich die Gruppe intensiv mit den Überresten der Antike auseinander. Besonderen Eindruck hinterließen die Wandmalereien der Vesuvstädte, deren Formenschatz die Innenräume zahlreicher Wörlitzer Gebäude beeinflusste.¹³ Doch auch jenseits einer

7 Vgl. Hartmann 1913, 117–120.

8 Vgl. Cain 2011.

9 Vgl. Hartmann 1913, 92 f.; Kansteiner 2003. Als Carl August Boettiger Wörlitz besuchte, befand sich der Tempel in der Phase der Innenausmalung. Vgl. Boettiger 1999, 35.

10 Vgl. Froesch 2002, *passim*.

11 Vgl. Speler 1986; Speler 1989.

12 In Italien führte J. J. Winckelmann die Gruppe durch Rom, in der Gegend um Neapel begleitete sie v. a. der britische Gesandte William Hamilton. Vgl. Justi 1943, II 535–542; Irmscher 1987; Ruffer 1996. Von zentraler Bedeutung für die Rekonstruktion der Zusammensetzung der Reisegruppe, die Route sowie die Zusammenkünfte mit Aristokraten und Gelehrten sind die Tagebuchaufzeichnungen von Erdmannsdorff (*Erdmannsdorff Journal*) und für die Jahre 1765–1767 diejenigen von Georg Heinrich von Berenhorst (*Berenhorst Reisejournal*, insbes. 73–79).

13 Wandmalereien aus Herculaneum wurden im 1767 umgestalteten Dessauer Stadtschloss (Rundes Kabinett), im Landhaus Wörlitz (erstes Eckzimmer, erstes und zweites Langzimmer, Musikzimmer), im Luisium und in der Villa Hamilton (Alkovenzimmer) rezipiert. Vgl. Riesenfeld 1913, 13; Werner 1970, 49 f.; Hirsch 1982; Strocka 1996, 169–175; Quilitzsch 2005, 201–209 Abb. 2. 5–7. 9. 10; Knoll 2011. Als Vorlage dienten die *Antichità di Ercolano*. Keinen erkennbaren Niederschlag fanden dagegen Inspirationen aus anderen Bereichen, wie dem Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, obgleich der Graf Berenhorst bei dessen Besuch bemerkte, dass es reich sei

solchen Rezeption in der gleichen Kunstgattung bietet das Gartenreich Dessau-Wörlitz zahlreiche – z. T. weniger bekannte – Beispiele, an denen die Wege vom antiken Objekt zum Wandbild und damit verbundene Umformungen nachvollziehbar sind. Die folgenden Überlegungen zielen in zweifacher Hinsicht auf die Relationen von antiquarischem Wissen und Dekorformen. Am Beispiel der Schlafgemächer der Fürstin Luise und des Fürsten Franz Ferdinand, dem Speisesaal des Landhauses sowie dem Floratempel wird zunächst die konkrete Übertragung antiker Artefakte in die Wanddekoration im Detail betrachtet (II). Dabei soll aufgezeigt werden, wie auf die antiken Vorbilder zurückgegriffen wurde, d. h. über welche Prozesse die Darstellungen in den zeitgenössischen Wanddekor überführt wurden und welche Veränderungen sie dabei durchliefen. In einem zweiten Schritt ist auszuloten, welche Auswirkung die Prozesse der Übertragung von antiquarischen Schriften in den Dekor besaßen (III). Hier ist abseits der für Wörlitz spezifischen bildlichen Programmatik¹⁴ zu überlegen, wie das Verhältnis zwischen dem in Buchform systematisierten Wissen und seiner Verarbeitung im Kunstschaffen inhaltlich zu bewerten ist.¹⁵

II. WANDDEKOR NACH ANTIKEN VORLAGEN IM GARTENREICH DESSAU-WÖRLITZ

1) DAS LANDHAUS WÖRLITZ

A) DAS SCHLAFGEMACH DER FÜRSTIN LUISE

Wie beim Wanddekor des gesamten Landhauses Wörlitz (Abb. 2)¹⁶ bilden die Bezüge zur Antike auch im Schlafzimmer der Fürstin (Abb. 2, 12) das beherrschende Element. Dank des Briefwechsels zwischen Fr. Wilhelm von Erdmannsdorff und dem Fürsten ist man über den Prozess der Ausgestaltung der Innendekoration en detail unterrichtet. So teilte Erdmannsdorff im Februar 1771 dem Fürsten Franz brieflich Vorschläge für eine Ausgestaltung des Zimmers mit: »Das kleine Gemälde

an Inspiration für »die in Mode gekommenen Ornamente ... nach griechischer Art«. Vgl. Berenhorst *Reisejournal*, 36 f.

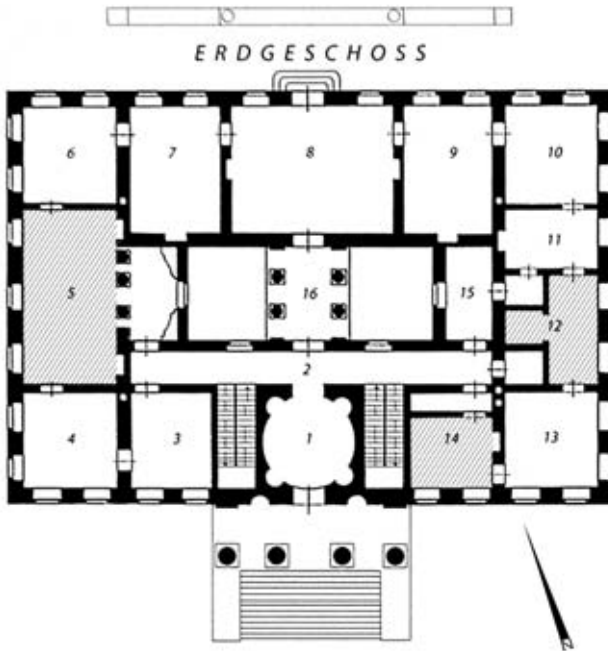
¹⁴ Vgl. dazu ausführlich Werner 1970, 43–47; Strocka 1996.

¹⁵ Vgl. zur Diskussion um die Rolle der Antike bei der Neuorientierung der Kunst im 18. Jahrhundert: Maek-Gérard 1982; Fumaroli 2010.

¹⁶ Vgl. zum Bilddekor im Wörlitzer Landhaus grundlegend: Alex 1989; Strocka 1996.

im braunen Felde über dem Spiegel ist von einem geschnittenen Steine genommen, den Sie, Gnädigster Herr, leichtlich in Ihrer Sammlung von Schwefeln finden werden und stellet die Nacht dar ... Ueber das andere Fenster werden Ew. Durchl. leichtlich eine Vorstellung aus denen Schwefeln oder aus dem Werke der Herculianischen Gemälde wählen.«¹⁷ Für die Malerei über dem rechten Fenster wurde in der Tat auf eine Gemme zurückgegriffen, als konkrete Vorlage diente jedoch ein Kupfer-

SCHLOSS WÖRLITZ



- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 1 VORHALLE | 9 2. LANGZIMMER |
| 2 KORRIDOR | 10 KONZERTZIMMER |
| 3 1. CHINESISCHES ZIMMER | 11 KABINETT DER FÜRSTIN |
| 4 2. CHINESISCHES ZIMMER | 12 SCHLAFZ. DER FÜRSTIN |
| 5 SPEISESAAL | 13 BIBLIOTHEK |
| 6 ECKZIMMER | 14 SCHLAFZ. DES FÜRSTEN |
| 7 1. LANGZIMMER | 15 DIENER-ZIMMER |
| 8 GROSSER SAAL | 16 LICHTHOF |

2 Landhaus Wörlitz, Grundriß des Ergeschosses
(Räume mit hier untersuchtem Wanddekor schraffiert)

stich.¹⁸ Die Malerei gibt die Darstellung der Nacht sowie den Jüngling im Verhältnis zum Stich spiegelverkehrt, aber getreu wieder. Die Gruppe der drei Personen dahinter ist im Gegensatz zur Vorlage dagegen deutlich in die Fläche gezogen. Prominenter als die Malereien über den Fenstern sind diejenigen über der westlichen bzw. östlichen Tür. Über der Westwand sind in der Art eines Kameo acht Eroten gezeigt, die um einen Rundaltar tanzen.¹⁹ Das östliche Bild (Abb. 3) zeigt die Hochzeit von Amor und Psyche, angefertigt nach der Vorlage eines antiken, vom Steinschneider Tryphon signierten Kameo.²⁰ Aus einem Brief an den Fürsten geht hervor, wie die Darstellung auf die Wand übertragen wurde. So schrieb Erdmannsdorff 1771: »Ich gedachte über die andere Thür auch eine Vorstellung von einem geschnittenen Steine zu nehmen, welche Ew. Durchl. mit unter den Kupfern der geschnittenen Steine des Stosch finden werden, und dieser stellt die Hochzeit Amors und der Psyche vor.«²¹ Dass dieser Vorschlag umgesetzt wurde, lässt sich durch eine Gegenüberstellung von Malerei und Stichvorlage (Abb. 4) verifizieren. Denn

17 Brief Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs an Leopold III. Friedrich Franz v. Anhalt-Dessau vom 28. Februar 1771, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abt. DE, A 10 Nr. 187, Bl. 129.

18 Vgl. Strocka 1996, 178 Abb. 18 mit Mariette 1750, Taf. LX (die Gemme selbst ist nicht antik, sondern neuzeitlich).

19 Vgl. <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/704866>> [letzter Zugriff, 16. August 2014]. Ein Vorbild für diese Malerei konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

20 Boston, Museum of Fine Arts Inv. 99.101 (einst Sammlungen Rubens, Arundel, Marlborough): Boardman 2009, 30–32 Nr. 1. Die Vorlage wurde bereits erkannt: Vgl. z. B. Strocka 1996, 178 Abb. 17 (mit Verweis auf die richtige Vorlage, jedoch ohne Begründung); Holm 2006, 143 Farbtaf. IV, 1. Für die Wand liegt ein abweichender Entwurf Erdmannsdorffs vor, der nicht ausgeführt wurde: Heise – Ziesché 1986, 42.

21 Brief aus Rom, 3. Februar 1771, Bl. 126 r. Zitiert nach Erdmannsdorff *Journal*, 406. Ein Missverständnis liegt ebd. Anm. 297 vor, wenn nicht das Stichwerk Stoschs, sondern die Gemmensammlung Stosch als Vorlage für Wandmalereien genannt wird. Eine ausführlichere Beschreibung der Szene gibt von Rode 1788, 59 f.: »Ueber den beiden Türen stehen Medaillons, auf einem lichtbraunen, trockenen Grund nach Art der *bas reliefs* gemahlt. Sie stellen vor a) über der ersten Thüre: *Die Hochzeit der Psyche*. *Hymen* mit erhobener Fackel, leitet den *Cupido* und die *Psyche* an einer Kette hinter sich her. Diese beiden sind verschleiert, und tragen Turteltauben in den Händen. Hinter ihnen trägt ein Liebesgott einen Korb mit Früchten auf dem Haupte. Vor ihnen aber bereitet ein anderer das hochzeitliche Lager.«

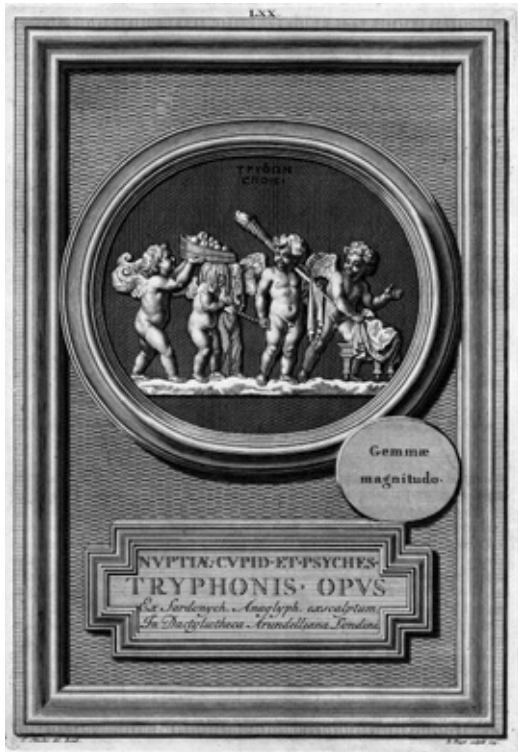


3 Landhaus Wörlitz, Schlafzimmer der Fürstin Louise, Malerei über der östlichen Tür

sowohl bei der Malerei in Wörlitz als auch auf dem Stich bei Stosch fehlt ein Flügel des rechten Erosen.²² Zudem sind die Beine des Hockers auf der rechten Seite kantig geformt. Beide Details entsprechen nicht der Darstellung auf dem antiken Kameo, auf diesem besitzt der rechte Eros zwei Flügel und die Beine des Hockers sind rund gedrehselt.

Inhaltlich lässt sich diese Darstellung in die Tradition der intensiven Auseinandersetzung mit dem Mythos von Eros und Psyche einfügen, der

22 Der Kameo war eine beliebte Vorlage für das Bildthema. Auch Adam Friedrich Oeser griff in einer Buchillustration aus dem Jahre 1769 auf ihn zurück. Vgl. Wenzel 2009, 326 f. Abb. 2 (ohne Hinweis auf die antike Vorlage). Dabei wurde er scheinbar auch umgeformt. So befindet sich in der Daktyliothek Dehn (London, British Museum, Lade 8) ein Abdruck, bei dem der rechte Erot ebenfalls nur einen Flügel aufweist und die Füße des Möbels viereckig sind.



4 Tafel LXX aus den »*Gemmae Antiquae Caelatae*«
des Philipp von Stosch

sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Übersetzung ins Deutsche durch August von Rode²³, sondern auch in bildlichen Darstellungen manifestierte.²⁴ Dieser Mythos wurde jedoch nicht umfassend rezipiert, es erfolgte vielmehr die Fokussierung auf einen Aspekt, mit dem die Raumfunktion in besonderer Weise akzentuiert werden konnte – der Kontext der Hochzeit.²⁵

²³ Vgl. Holm 2006, 103–119.

²⁴ Vgl. ausführlich Baumgärtel 2009, allerdings konzentriert auf Eros und Psyche-Bezüge in Angelika Kauffmanns Gemälde *Amor und Psyche*, das die Fürstin für das Luisium erwarb, und ohne Verweis auf die Malerei im Landhaus.

²⁵ Vgl. zur Tradition von Eros und Psyche als Brautmotiv Cavicchioli 2002.

B) DAS SCHLAFGEMACH DES FÜRSTEN FRANZ FERDINAND

Im Schlafzimmer des Fürsten Franz Ferdinand (Abb. 2, 14) stellt neben der Decke die nach Süden ausgerichtete Fensterseite die am aufwendigsten gestaltete Fläche dar (Taf. 6). Rode berichtet in seiner Beschreibung: »Ueber dem Spiegel im Trümeau, befindet sich in erhobener Arbeit von Gips, in einem runden Felde, *Ganymedes*, der nackend auf dem Stocke eines Baumes, oder auf einem Hügel sitzt, und den Adler tränket, der mit einer Klaue auf die Schale tritt. Zu Seiten des Spiegels stehen in achteckigen Feldern männliche und weibliche Figuren grau in grau gemahlt, die, da sie alle theils Waffen theils musikalische Instrumente in Händen tragen, für *Kureten* zu halten, bei welchen *Jupiter* erzogen worden.«²⁶

Bei dem mittig angebrachten Gipsrelief handelt es sich um den Abguss eines Reliefs in der Villa Albani, welches aus zwei antiken Fragmenten zusammengesetzt wurde.²⁷ Ohne dass explizite Nachrichten vorliegen, ist zu vermuten, dass die Idee, das Relief anzubringen, auf den Aufenthalt der Dessauer Reisegruppe in Rom zurückzuführen ist, wo sie engen Kontakt zu Kardinal Albani pflegte.²⁸ Flankiert wird der Mitteltondo von knapp 30 Zentimeter breiten, von einem Astragal gerahmten Stucklisenen. Diese sind alternierend in 40 Zentimeter hohe, sechseckige Stuckfelder und ovale Felder mit grau-bräunlichen Grisaille-Malereien untergliedert. Die stuckierten Felder zeigen aus einem Gefäß emporwachsende Ranken, die mittig einen Löwen und oben ein Haupt der Gorgo Medusa einfassen. Die vier jeweils 30 Zentimeter hohen Felder mit Malerei zeigen figürliche Darstellungen. Obwohl sie weitgehend monochrom angelegt sind, heben sie sich deutlich von der weißen Stuckrahmung ab und sind durch diese herausgehoben.²⁹

²⁶ Von Rode 1788, 70 f. Dieser Interpretation folgt auch Hartmann 1913, 47.

²⁷ Vgl. zum Original Bol 1989, 430 f. Nr. 134 Taf. 237. Unterschiede in der plastischen Ausgestaltung im Bereich der Blätter legen jedoch nahe, dass der Abguss partiell nachmodelliert wurde. Auf dasselbe Relief geht auch ein moderner Intaglio zurück. Vgl. Lippold 1922, Taf. CXXXVIII, 4.

²⁸ Die Statuette des Hercules mingens auf dem Tisch war ein Geschenk des Kardinals Albani an den Fürsten. Vgl. Rode 1788, 71; Boettiger 1999, 55. Nach Berenhorst *Journal* 103 f. erfolgte diese Schenkung vor der Abreise des Fürsten Franz aus Rom im April 1766. Erdmannsdorff *Reisejournal* 207 greift in seinem Eintrag vom 17. Februar 1766 demnach auf ein Ereignis vor, das sich erst später ereignete.

²⁹ Vgl. zur Beschränkung der Stuckierung auf rahmende Funktionen auch Werner 1970, 11. 109.

Die Seite links des Spiegels ist eine vollständige Kopie vom Dekor des sechsten Pilasters in den Loggie di Raffaele im Vatikan (Taf. 7).³⁰ Dabei stellt der Dekor in Wörlitz eine Art Negativ der Vorlage dar: die im Original stuckierten Figuren sind in Grisaille-Technik wiedergegeben, die in den Loggie gemalten Teile dagegen Vorbild für die Stuckaturen zwischen den Bildfeldern. Die Malereien zeigen im unteren Bildfeld zunächst eine Frau, der ein Knabe unter das Gewand schaut. Darüber folgen eine Kanephore mit einem Blumenkorb auf dem Kopf und ein Silen mit Doppelaulos. Das oberste Bildfeld zeigt eine junge Frau, die an einem Stab über der rechten Schulter einen toten Hahn trägt. Diese von der Raphael-Schule entworfenen Figurentypen sind ihrerseits zwar keine exakten Kopien antiker Vorbilder, aber zumindest zum Teil nach antiken Vorlagen gefertigt. So ist in der Frau im zweiten Bildfeld von unten ein antiker Figurentypus zu erkennen, der für Darstellungen der Hore des Sommers Gebrauch fand.³¹ Der Silen im Bildfeld darüber geht auf einen Figurentypus zurück, der von verschiedenen Denkmälern mit dionysischer Thematik bekannt ist.³² Auch hier läßt sich das Vorbild der Malereien in Wörlitz zweifelsfrei ermitteln. Die Übertragung muss

30 Vgl. Dacos 1969, Taf. CVIII, Abb. 176. Unpräzise hier Werner 1970, 47, der zwar das System der Dekoration auf die Loggie, aber alle Bildfelder auf andere Quellen zurückführt. Auch Strocka 1996, 183, führt zwar das Gesamtsystem, nicht aber die Figuren in den Grisailen auf die Loggie zurück. Als Vorbild erwähnt Erdmannsdorff die Loggie nicht explizit für das Schlafzimmer des Fürsten, jedoch im Zusammenhang mit der Ausgestaltung des Schlafzimmers der Fürstin (Brief an den Fürsten Franz Ferdinand vom 18. Januar 1771: Siebigk 1880, 135).

31 Vgl. den eng verwandten Figurentypus bei Bellori – Santi Bartoli 1750, Taf. II.

32 Der Figurentypus erscheint auf dem sog. Ikarios-Relief (Bieber 1967, Abb. 656) sowie Marmorkrateren (z. B. Grassinger 1991, Taf. 288, mit abweichender Drapierung des Gewandes). Freundlicher Hinweis von D. Grassinger, Köln. Dass der Stuckierung in den Loggie tatsächlich diese Figur zugrunde liegen könnte, macht die Übernahme des Bärtigen aus demselben Relief wahrscheinlich, vgl. Dacos 2008, Taf. 91. Die Vorlage für beide Figuren bildete ein Relief, das sich Anfang des 16. Jahrhunderts in der Casa Maffei in Rom befand (heute London, British Museum Inv. 1805,0703.123: Smith 1904, 240–244 Nr. 2190). Vgl. zu dessen Dokumentation in der Renaissance: <<http://census.bbaw.de>, Census ID156867> [letzter Zugriff, 19. August 2014]. Vgl. allg. zum Verhältnis der Loggie zu antiken Vorbildern: Dacos 2008, 14–135, die jedoch ebd. 66 das Relief nicht als Vorlage für die Pilaster benennt.

erneut durch Kupferstiche erfolgt sein. Denn wenngleich im Bestand der Wörlitzer Bibliothek keine Werke zu den *Loggie* verzeichnet sind,³³ verfügte der Fürst über Stiche von Ottaviani, der den Dekor der Loggie 1772 nach Zeichnungen von Gaetano Savorelli und Pietro Camoresi erstmals systematisch bekannt gemacht hatte. Diese Serie fand als Dekor der Eingangswand im sog. Pomologischen Kabinett des Gotischen Hauses Verwendung.³⁴

Die Grisaille-Malereien, welche die Bildfelder rechts des Spiegels füllen, folgen dagegen nicht dem Dekor der Loggie. Für sie wurde unmittelbar auf antike bzw. für antik erachtete Vorlagen zurückgegriffen. Drei der Malereien gehen auf Kupferstiche nach Gemmen zurück, die in dem 1724 publizierten Werk *Gemmae Antiquae Caelatae* des Philipp von Stosch überliefert sind.³⁵ Das untere Bildfeld wird von einem jugendlichen Heros eingenommen, der einen Arm auf einen Pfeiler stützt, einen Speer hält und von einem Hund begleitet wird.³⁶ Der im Bildfeld darüber gezeigte, nach links stehende Jüngling ist mit einem kurzen Mantel bekleidet, der den linken Teil des Oberkörpers bis zur Hüfte sowie die Beine frei läßt (Abb. 5–6). Mit den Händen hat er ein Schwert ergriffen, das er betrachtet.³⁷ Im obersten Bildfeld spielt eine an einen Pfeiler gelehnte

³³ Vgl. von Kloeden – Quilitzsch 2008.

³⁴ Es liegt also nahe, das Blatt VI aus der ersten, 13 Blätter umfassenden Serie von Stichen durch Ottaviani 1772 nach Zeichnungen von Gaetano Savorelli und Pietro Camoresi als Vorlage anzunehmen (vgl. zur Serie Dacos 2008, 318 f.). Die Stiche könnten Erdmannsdorff bereits zuvor bekannt gewesen sein. Zudem waren die Malereien der Loggie bereits seit dem 16. Jahrhundert über Einzelblätter und Stichfolgen verbreitet. Vgl. Passavant 1839, 206–210; Werner 1970, 35 f. Auch Erdmannsdorff selbst hatte Zeichnungen nach den Loggie angefertigt. Vgl. Riesenfeld 1913, 31.

³⁵ So bereits Strocka 1996, 183. 193 Anm. 193–195, jedoch ohne detaillierte Begründung.

³⁶ Stosch 1724, Taf. XXIV: Malerei und Stich stimmen sowohl in Bezug auf das Bildmotiv wie auch Details, etwa Haltung der Hände, Angabe der Oberkörpermuskulatur, so weit überein, dass eine Abhängigkeit außer Zweifel steht. Die Tafel gibt einen verschollenen Sardonyx-Intaglio (einst Slg. Ficoroni & Liechtenstein [?]) wieder, der im linken Bildfeld die Signatur KOI-MOY trägt: de Rossi – Maffei 1709, Taf. 20; Brunn 1889, II 350 f.; Zazoff 1983, Taf. 95, 7. Nztl. Kopie des Werkes bei: Boardman 2009, 187 Nr. 422.

³⁷ Stosch 1724, Taf. XXI: Das Standmotiv des Jünglings, die Haltung der Hände und die Drapierung des Gewandes über die rechte Schulter und den Unterkörper mit den schräg verlaufenden Zugfalten lassen die

Muse auf einer Lyra.³⁸ Dass gerade das Werk der *Gemmae Antiquae Caelatae* von Stosch als Vorlage für die Malereien herangezogen wurde, ist nicht nur aus seiner Verfügbarkeit in der Wörlitzer Schlossbibliothek zu erklären; es wurde insbesondere wegen der Qualität der Kupferstiche vielfach gerühmt.³⁹ Auch hinsichtlich des Übertragungsprozesses selbst ist ein Stich als Vorlage sinnvoll, denn in den Stichwerken haben sowohl die Umsetzung vom dreidimensionalen Gegenstand zum Bild als auch eine Skalierung der Größe bereits stattgefunden,⁴⁰ aufwendige Umzeichnungen der Vorlage waren daher nicht notwendig.

Das verbliebene vierte Bildfeld der rechten Seite lässt sich dagegen nicht auf eine Gemme zurückführen. Die Frau mit Doppelblasinstrument (Abb. 7) kopiert die Frauenfigur einer Wandmalerei vom Colle Oppio (den ›Grotte/Titusthermen‹, Raum VI) in Rom, den die Dessauer Reisegruppe im Januar 1766 besucht hatte.⁴¹ Auch wenn Erdmannsdorff einige Malereien der Titusthermen in Zeichnungen festhielt,⁴² fungierten in diesem Fall die *Picturae Antiquae cryptarum Romanarum* des Pietro Santi Bartoli aus dem Jahr 1750 (Abb. 8) als Vorlage.⁴³

Abhängigkeit der Malerei vom Stich deutlich erkennen. Mit dem verschollenen, mittlerweile als nachantik erwiesenen Original aus der Slg. Stosch (nztl. signiert: CAEKAS), das heute nur noch in einer Glaspaste erhalten ist (Zwierlein-Diehl 1986, 285 f. Nr. 863 Taf. 150) stimmen Grisaille und Stichvorlage auch hinsichtlich der dunklen Schattierung der Körperkonturen am Rücken überein.

38 Stosch 1724 Taf. XLV: Hier korrespondieren Schattierungen der Körperkonturen und des Gewandes an Stich und Malerei. Der Stich gibt einen Intaglio in Florenz wieder: Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 283; Zazoff 1983, Taf. 53, 6. Nztl. Kopien: Boardman 2009, 277 Nr. 661; Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 947. 948.

39 Die Wörlitzer Bibliothek wurde 1931 *en bloc* verkauft, so dass die Bände größtenteils verschollen sind, doch kann der einstige Bestand zu großen Teilen aus dem *Verzeichnis der fürstlichen Bibliothek zu Wörlitz* aus dem Jahr 1778 rekonstruiert werden. Vgl. von Kloeden – Quilitzsch 2008, 122 Nr. 152. Vgl. zum Ruhm des Stosch'schen Gemmenwerkes: P. – H. Zazoff 1983, 23 Anm. 72.

40 Vgl. P. – H. Zazoff 1983, 47. Das Herauslösen der Gemmen und ihre bildhafte Darstellung ist bereits bei Gorlaeus 1601, dem frühesten Werk, das einzig Gemmen gewidmet war, nachweisbar.

41 Vgl. Erdmannsdorff *Journal* 175.

42 Vgl. Erdmannsdorff *Journal* Abb. 107. 108.

43 Bellori – Santi Bartoli 1750, Taf. IV. Auch dieses Werk ist in der Bibliothek in Wörlitz nachzuweisen. Vgl. von Kloeden – Quilitzsch 2008, 106. In



5 Landhaus Wörlitz, Schlafzimmer des Fürsten, Detail der Südwand



6a Tafel XXI aus den »*Gemmae Antiquae Caelatae*« des Philipp von Stosch

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenstellung können die Grisaille-Malereien nicht auf eine Vergegenwärtigung von Antike unter Rückgriff auf allseits bekannte, herausragende Einzelstücke gezielt haben.⁴⁴ Der Dekor aus den Loggie des Raffael wurde in seiner Struktur kopiert, in Stuck sowie Malerei in Grisaille-Technik imitiert und die Bildfelder rechts des Spiegels schließlich mit antiken Einzelmotiven ausgefüllt. Dadurch erfolgte eine klare Gegenüberstellung von Figurentypen *all'antico* auf der linken Seite des Spiegels und exakten Kopien antiker Vorlagen rechts, die in einer homogenen Komposition vereint wurden. Dem Zitat aus der Renaissance sind antike Einzelbilder nicht nur gegenübergestellt, auf der rechten Seite sind beide Bereiche vielmehr ineinander geflochten. Das ursprüngliche, antike Objekt ist diesem Konzept vollkommen untergeordnet. Denn obwohl die Malereien der rechten Seite auf benennbare

kolorierter Form wurde diese Malerei aus den Titusthermen von Bartoli – Mariette – Caylus 1757, Taf. V und später bei von Rode 1798, Zweites Heft Taf. II. abgebildet.

⁴⁴ Nicht überzeugend hier Werner 1970, 117, der die Wiederholung berühmter Antiken als Auswahlkriterium anführt.



6b Glaspaste nach einem Intaglio.
Würzburg, Martin-von-Wagner-
Museum

Vorlagen zurückgehen und die Formgebung der Figuren selbst getreu übernommen wurde, sind diese in den Grisaille-Malereien dadurch in einen neuen Kontext gesetzt worden, dass man sie von den Standlinien der Vorlagen auf einen Erdboden versetzte. Dieser ist durch Landschaftselemente wie Baumstümpfe oder Gebüsch bereichert.⁴⁵ Zudem wurde konsequent ein wichtiges Merkmal der Originale, die Inschrift, nicht in die Grisaille übernommen und die Frau mit Doppelblasinstrument ist als Einzelfigur sogar gänzlich aus ihrem ursprünglichen bildlichen Kontext gelöst.

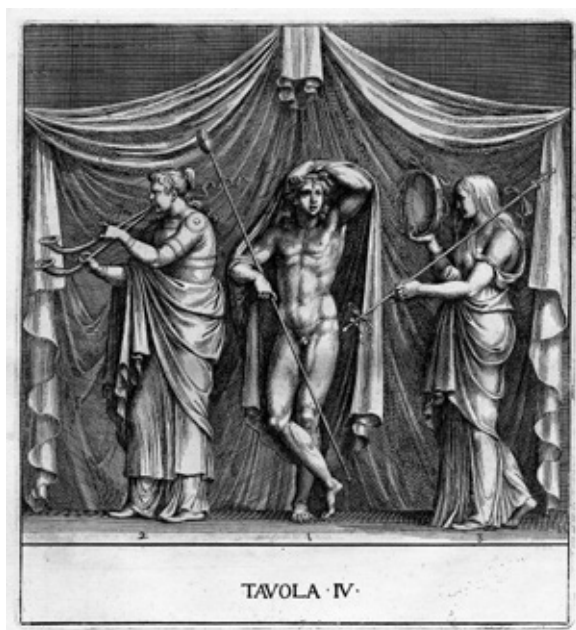
C) DER SPEISESAAL

Neben solchen augenfälligen Zitaten ist die Antike auch im Speisesaal (Abb. 2, 5) präsent, wenngleich sie sich dort bisweilen erst auf den zweiten Blick zu erkennen gibt. Über der Holztäfelung der Sockelzone ist die Wand durch weiße Stucklisenen gegliedert. Die dadurch ent-

⁴⁵ Ein ähnliches Vorgehen findet sich bei der Ergänzung der Malereien nach Stichvorlagen in der Eingangsrotunde. Vgl. Stročka 1996, 166.



7 Landhaus Wörlitz, Schlafzimmer
des Fürsten Franz Ferdinand,
Detail der Südwand



8 Tafel IV aus den »*Picturae Antiquae cryptarum
Romanarum*« des Pietro Santi Bartoli

standenen Felder werden von graugrünen Malereien und Ölgemälden eingenommen. Sowohl die Malereien als auch die Stuckierungen haben vor allem eine rahmende Funktion für die Ölgemälde mit Mitgliedern der fürstlichen Familie, so dass antike Vorbilder hier vor allem in untergeordneten Darstellungen Verwendung finden. Von den zahlreichen Antikebezügen, die dieser Raum aufweist, seien hier exemplarisch zwei angeführt. So orientieren sich etwa die Medusenköpfe in den Tondi, die neben dem Kamin herunterhängen (Abb. 9), in ihrem Erscheinungsbild an Darstellungen aus den *Antichità di Ercolano*.⁴⁶ Zudem befinden sich in den Stucklisenen erneut Kopien nach antiken Gemmen. Als Beispiel sei hier das Bildnis einer Königin angeführt, das der Steinschneider Gnaios gefertigt hat.⁴⁷ Auch wenn das Stuckmedaillon (Abb. 10) gegenüber der Vorlage (Abb. 11) verändert ist und beispielsweise das Szepter nicht übernommen wurde, deutet die Anlage der Haare in vier Kompartimenten, die von einem doppelreihigen Haarband geteilt werden, das weitgehend übereinstimmende Stirnhaar sowie das Haar am Nackenknoten darauf hin, dass diese Gemme als Vorlage herangezogen wurde.⁴⁸ Neben den Stuckierungen geht auch ein Teil der Malereien auf Gemmen aus dem Stichwerk des Ph. von Stosch zurück.⁴⁹

46 *Antichità di Ercolano* 1757, I Taf. XLIX.

47 New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 10.110.1: Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 478.

48 Das Stück wurde m. W. erstmals von Bracci 1784, Taf. LIII, als Stich vorgelegt, so dass dieses Werk nicht als Vorlage gedient haben kann (zuvor war es seit 1756 als Abdruck in der *Dactyliothea Universalis* Ph. D. Lipperts bekannt). Da es sich jedoch seit 1737 in der Slg. Capponi im Museo Kircheriano in Rom befand, welches die Wörlitzer Reisegruppe besuchte, scheint es möglich, dass zu dieser Zeit ein Abdruck oder eine Zeichnung angefertigt wurde, die als Vorlage diente. Dadurch wäre auch die Abweichung zwischen Stuckierung und Original zu erklären.

49 Vgl. zu den Gemmenvorbildern der Stucklisenen und Malereien: Werner 1970, 45 Anm. 10; Strocka 1996, 168 Anm. 44–46. In beiden Werken ist nicht vermerkt, dass der leierspielende Hercules ebenfalls nach dem Stichwerk des Ph. von Stosch (Stosch 1724, Taf. LIX) gearbeitet wurde. Hartmann 1913, 28, beschreibt die Lisenen, ohne die Frage nach Vorbildern zu diskutieren.

2) FLORATEMPEL

Neben der 1794 fertiggestellten Villa Hamilton⁵⁰ wurde insbesondere im 1798 vollendeten Floratempel auf Abbildungen aus dem opulenten Stichwerk *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton* zurückgegriffen, welches durch die persönliche Vermittlung William Hamiltons nach Wörlitz gelangt war.⁵¹ Der Innenraum des Tempels ist mit einer Malerei ausgestattet, die auf einem umlaufenden Sockel oberhalb der Wandzone drei rotfigurige Vasen



9 Landhaus Wörlitz, Speisesaal, Ostwand, Detail des Wanddekors am Kamin



10 Landhaus Wörlitz, Speisesaal, Ostwand, Detail der Stuckklisenen



11 Abdruck eines Intaglio mit Bildnis einer Königin, signiert vom Steinschneider Gnaios

zeigt. Die Eingangswand ziert eine Pelike,⁵² die linke Seite eine Hydria des Nikias-Malers mit Frauengemachszene⁵³ und die Fensterseite eine *kylix* ohne Figuren. Alle reproduzieren antike Gefäße aus dem Stichwerk William Hamitons.⁵⁴ Der Kelchkrater auf der rechten Wand hat kein konkretes antikes Objekt zum Vorbild, für diesen wurde lediglich der figürliche Dekor von einem Gefäß in Hamiltons Werk übernommen.⁵⁵ Unterhalb dieses Kelchkraters sind schließlich die beiden Seiten des wohl bekanntesten antiken Glasgefäßes, der Portlandvase, wieder-

50 Vgl. zu den dortigen Malereien: Pfeifer 2005.

51 Vgl. Erdmannsdorff *Journal*, 353. 377 f. Anm. 520. Vgl. auch Kansteiner 2003, 32 f. mit Bestimmung der Vorlagen.

52 Original in London, British Museum Inv. 1772,0320.27: ARV² 1466, 104.

53 Original in London, British Museum Inv. 1772,0320.313: ARV² 1334, 27.

54 Pelike: Hamilton – d’Hancarville 1766/67, I Taf. 69; Hydria: Hamilton – d’Hancarville 1766/67, I Taf. 30 (Form). 32 (kolorierte Abrollung); Hamilton – d’Hancarville 1766/67, I Taf. 105. Pelike und Hydria fanden später auch in der Deckenmalerei des Kaminzimmers der Villa Hamilton Verwendung. Vgl. Werner 1970, 51 Anm. 32. Vgl. zum Werk auch: Weissert 1999, 99–111.

55 Er stammt vom Glockenkrater Hamilton – d’Hancarville 1766/67, I Taf. 77, der auch für eine Wedgwood-Vase der Sammlung Pate stand.

gegeben (Abb. 12).⁵⁶ Auch diese wurde nach einem Stichwerk gearbeitet. Darauf deuten sowohl die im Verhältnis zum Original spiegelverkehrte Ansicht als auch die Form hin. Hinsichtlich der stark eingezogenen Gefäßschulter stimmt die Amphora im Floratempel auffallend mit einem Kupferstich in G. B. Belloris *Antichi sepolcri* überein (Abb. 13), so dass dieses Werk als Vorlage in Betracht gezogen werden kann.⁵⁷

III. ANTIQUARISCHES WISSEN IM DEKOR?

Stellt man den präsentierten Wanddekor aus Landhaus und Floratempel einander gegenüber, so sind bereits an den wenigen Beispielen sowohl Konstanten als auch Unterschiede erkennbar. Während im Landhaus die antiken Objekte als Bildträger konsequent ausgeblendet werden und sich der zitathafte Charakter der Motive an vielen Stellen nur dem Kundigen erschließt, wird die Antike im Floratempel über konkrete Objekte evoziert.⁵⁸ Der Raumdekor im Tempel bietet durch die mimetische Wiedergabe Beispiele für eine direkte Integration antiker Kunstwerke in den Raumdekor. Konsequenterweise wird in diesem Zusammenhang auf Gefäße zurückgegriffen, die dem Fürsten noch von seinen Besuchen in Rom und Neapel bekannt gewesen sein dürften.⁵⁹ Gemeinsam ist beiden Praktiken, dass in den Übertragungsprozessen vom Objekt zum Dekor Kupferstiche eine zentrale Vermittlerrolle einnehmen. Die Anzahl der verwendeten Werke ist überschaubar: es überwiegen die *Admiranda Romanarum*, die *Gemmae Antiquae Caelatae*, die *Antichità di Ercolano* sowie die *Collection of Etruscan, Greek, and Roman*

56 London, British Museum Inv. 1945,0927.1: Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 642.

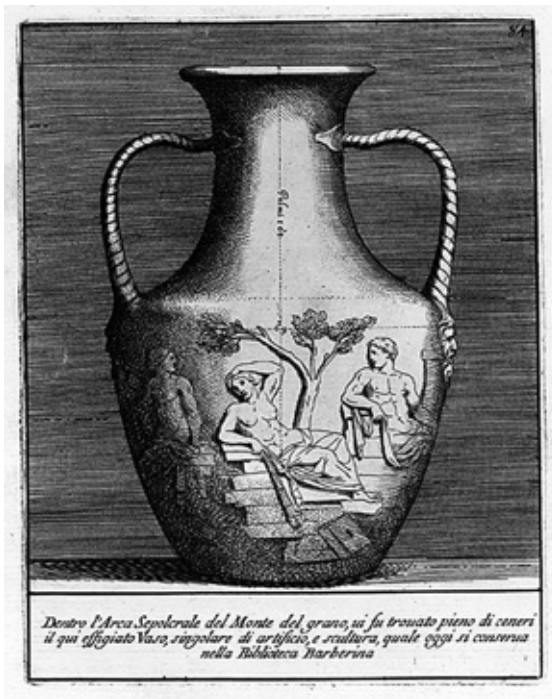
57 So bereits Kansteiner 2003, 34. Aufgrund abweichender Details der Form als Vorlage auszuschließen ist dagegen de la Chaussée 1707, Taf. 55. 56, obgleich das Werk ebenfalls in der Wörlitzer Bibliothek vorhanden war.

58 Eine Sonderstellung besitzen hier die Malereien der Bibliothek. Dort wird das Erscheinungsbild der verwendeten Vorbilder (Münzen und Kameen) aufgegriffen. Vgl. zur Bibliothek: Reimann 2004; Kanz 2011.

59 Vgl. zu den Besuchen in Rom, im Palazzo Barberini, wo sich die Portland Vase zu diesem Zeitpunkt befand, sowie in Neapel bei William Hamilton: Erdmannsdorff *Reisejournal* 146 f. 228 (die Vase wird nicht explizit erwähnt).



12 Gartenreich DessauWörlitz, Floratempel, Detail der Nordwand



13 Taf. 84 aus Bellori »Gli Antichi Sepolcri« des Giovanni Pietro Bellori

Antiquities.⁶⁰ Hervorzuheben ist die Bedeutung von antiken Gemmen als Vorlage für Malerei und Stuckierung.⁶¹ Dies ist nicht zuletzt auf das hohe Ansehen zurückzuführen, das diese Kunstgattung seit der Renaissance besaß⁶² und der sich auch Erdmannsdorff und Fürst Franz nicht entziehen konnten. Die Gemmenbegeisterung des Fürsten schlug sich zwar nicht in einer eigenen Sammlung nieder,⁶³ doch hatte sich die Dessauer Reisegruppe in Rom ausgiebig den geschnittenen Steinen im Collegio Romano, im Vatikan und im Palazzo Strozzi gewidmet, sowie die Gemmenkabinette im Palazzo Capodimonte in Neapel und in der Biblioteca San Marco in Venedig besucht.⁶⁴ Dem Zeitgeist folgend hatte Fürst Franz zudem in Rom bei Christian Dehn, dem ehemaligen Diener des Barons Philipp von Stosch, eine Daktyliothek erworben, die auf seinen Wunsch zusammengestellt worden sein dürfte.⁶⁵ Ebendieser

60 Santi Bartoli 1693; Stosch 1724; *Antichità di Ercolano* 1757; Hamilton – d’Hancarville 1766/67. Trotz des exemplarischen Vorgehens ist nach den von Werner 1970, 43–47; Strocka 1996 genannten Vorlagen (beiden geben den Kenntnisstand von Bielefeld 1958 wieder) das Spektrum der nachweisbaren Vorlagenwerke nicht signifikant größer als diese Gruppe.

61 Siehe neben den genannten Beispielen auch den Festsaal, in dem ein Teil der Motive der Stuckdecke ebenfalls auf Gemmen zurückgeht (Stosch 1724, Taf. LXVIII, Teukros-Gemme), während der in Malerei ausgeführte Rankenfries, der die Wände nach oben abschließt, auf Zeichnungen Fr. Wilhelm von Erdmannsdorffs nach Fragmenten in Tivoli und einem Fries im Palazzo Mattei in Rom basiert. Vgl. Erdmannsdorff *Journal* 259 Abb. 158 (Tivoli); Heise – Ziesché 1986, Abb. 244 (Rom, Palazzo Mattei).

62 Bereits in der Renaissance fungierten antike Gemmen auch als Vorbilder für die Dekoration von Wänden. Vgl. etwa Dacos 2008, 96–101 (Loggie im Vatikan); Perry 1993 (Venedig, Palazzo Grimani); Riebesell 1989, 119 (Rom, Palazzo Farnese). Vgl. zur Wertschätzung der Gattung: Zwierlein-Diehl 2007, 265–269.

63 Nachgewiesen ist der Erwerb von Gemmen für Georg Heinrich Berenhorst, der in einem Brief vom 20. April 1766 die Sendung geschnittener Steine von Rom nach Dessau erwähnt: Berenhorst *Reisejournal*, 104.

64 Vgl. Erdmannsdorff *Journal*, 102. 205. 207. 216. 229. 277 f. 405 Anm. 766; Berenhorst *Reisejournal*, 68. 119. Daneben wurden auch kleinere Sammlungen besucht, so etwa im Palazzo Muselli in Verona oder im Palazzo Noja in Neapel: Erdmannsdorff *Journal*, 93. 222. Die von Erdmannsdorff *Journal*, 279 f. erwähnte Sammlung des Duc d’Arci ist nicht näher bekannt.

65 Bei dieser Serie handelt es sich um 16 Kästen mit roten Schwefelabdrücken, angefertigt von Christian Dehn, dem Erben Ph. von Stoschs. Heute befindet sie sich an den Tür- und Fensterlaibungen der Bibliothek, wo sie

Daktyliothek wurde bei der Ausgestaltung der Räume ein großer Einfluss zugeschrieben, indem die Motive nach antiken Gemmen häufig auf Umzeichnungen Erdmannsdorffs nach Abdrücken oder auf die Abdrücke selbst zurückgeführt wurden.⁶⁶ Allgemein ist dieses Szenario in den jüngsten Werken zur Antikerezeption in Wörlitz auf Akzeptanz gestoßen,⁶⁷ findet es doch scheinbar in den oben zitierten Äußerungen Erdmannsdorffs Bestätigung. Nach den hier untersuchten Beispielen ist jedoch eher Stichwerken eine Bedeutung als Vorlage zuzusprechen, weniger den Zeichnungen, die Erdmannsdorff auf den Reisen anfertigte⁶⁸

bereits Rode 1788, 68 beschreibt. Boettiger 1999, 55 berichtet zwar von Tablettis mit Schwefelabdrücken an den Wänden des Fürstenzimmers, doch ist auch diese Bemerkung auf die Kästen mit Gemmenabdrücken am Durchgang zwischen Schlafzimmer des Fürsten und Bibliothek zu beziehen. Vgl. zur Funktion von Abdrücken als Wandschmuck: Holm 2005, 166; Kunst und Aufklärung 2005, 179 Nr. 9. Bereits zuvor hatte Boettiger bei seinem Besuch des gotischen Hauses eine »... kostbare Sammlung von Schwefelabdrücken nach dem Kabinett des Baron von Stosch, die der Fürst selbst von seinem Erben erkaufte ...«, erwähnt (Boettiger 1999, 51). Diese ist möglicherweise mit der heute in den Bibliotheksschränken aufbewahrten Daktyliothek in Buchform identisch, die einst 30 Bände mit 1884 Abdrücken in gelbem Schwefel umfasste (Bände 1–28 und 30 sind noch erhalten) und in Rom bei Francesco Maria Dolce erworben wurde. Da in den Beschreibungen auf den Innendeckeln Bezug auf den Katalog Dolce 1772 genommen wird, ist ein Erwerb während Erdmannsdorffs letztem Rom-Aufenthalt 1791 zu erwägen. Will man nicht die Existenz einer dritten Daktyliothek postulieren, irrt Boettiger mit seiner Bemerkung zur Herkunft, da nicht Francesco Maria Dolce der Erbe von Stosch war, sondern Christian Dehn. Vgl. zu dieser Serie: Bechthold – Weiß 1996, 329 f. Nr. 135; Kunst und Aufklärung 2005, 202 Nr. 46. Freundliche Hinweise verdanke ich I. Pfeifer, Wörlitz. Vgl. zur Tätigkeit Christian Dehns und seinen Serien auch: Graepler – Kockel 2006, 158 f.; Knüppel 2010, 67 f.; Digiugno 2011.

66 Kansteiner 2003, 12; Pfeifer 2011, 362 (bezogen auf die Stuckaturen der Decke in den Räumen des Prinzen Albert). Vgl. zu den Zeichnungen Erdmannsdorffs nach antiken Gemmen: Heise – Ziesché 1986, 17–19 Abb. 112–126; Riesenfeld 1913, 146. Hinweise auf die Originale, nach denen die Zeichnungen angefertigt wurden, fehlen meist. Eine Ausnahme stellt eine lavierte Zeichnung nach einer Gemme im Museum Strozzi dar (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau Z 2893). Vgl. Erdmannsdorff *Journal*, 278 Abb. 162.

67 Vgl. z. B. Knoll 2011, 363.

68 Sicher auf eine auf der Reise angefertigte Zeichnung geht etwa eine Malerei über dem Spiegel im Kabinett der Fürstin zurück. Vgl. Erdmannsdorff *Journal*, 118 f. Abb. 59. 60.

oder gar den Abdrücken selbst.⁶⁹ Diese Überlegung gewinnt durch den Prozeß der Anfertigung an Plausibilität. Eine antike Wandmalerei konnte leicht in ein Stichwerk und von dort wieder auf eine Wand übertragen werden. War die Vorlage ein Relief oder ein geschnittener Stein, bot die Verwendung von Kupferstichen den Vorteil, dass diese in einer vermittelnden Funktion nicht nur das Bild, sondern bereits die Umformung auf eine Fläche transportierten.⁷⁰ Dadurch werden die Unterschiede zwischen den verschiedenen Kunstgattungen im neuzeitlichen Dekor weitgehend egalisiert. Der Aspekt der Originalität von Objekten wird im Dekor ausgeblendet: die antiken Objekte sind nicht als Objekt erkennbar, sondern auf ihr Bild reduziert. Das exemplarisch skizzierte Vorgehen bei der Zusammenstellung des Wanddekors lässt sich auch anhand anderer Bauten im Gartenreich nachvollziehen.⁷¹ Sie alle bieten eindrückliche Beispiele des versatzstückartigen Umgangs mit dem antiken Formenschatz. Wichtig war die Übertragung antiker Formen, diese konnten jedoch problemlos in einzelne Bestandteile zerlegt, um Details ergänzt und neu zusammengefügt werden. Neben der Reduktion auf das Bild erfolgte dadurch ein Aufbrechen des ursprünglichen Bildkontextes,

69 Die Bedeutung der Abdrücke als Vorlage überschätzen Kansteiner 2003, 12; Knoll 2011, 363. Differenzierter Strocka 1996. Wenn Klotz 1768, 13 hoffte, dass man die Folgen von Lipperts Dactylithek »selbst bald an unseren Häusern und in unseren Zimmern wahrnehmen« könnte, so ist Wörlitz zweifellos ein Beispiel dafür, dass dies umgesetzt wurde. Für die Vermittlung des antiken Formenschatzes blieben die Stichwerke der gelehrten Antiquare dennoch unerlässlich.

70 Vgl. Weissert 1999, 157.

71 Exemplarisch seien genannt: 1) Eingangsrotunde des Landhauses: Strocka 1996, 165 f.; 2) Pantheonkuppel: Santi Bartoli 1693, Taf. LXI (Fries des Nervaforum, vgl. dazu auch Boettiger 1999, 73); 3) Luisium: Santi Bartoli 1693, Taf. LXXIV (Relief der sog. Borghesischen Tänzerinnen, Paris, Louvre MA 1612); Taf. L. LI (*krater* Borghese: Paris, Louvre MA 86; bei diesem wurde die mittige Figurengruppe des *thiasos* ausgespart, die übrigen Figuren wurden in der Malerei zusammengeschoben). Besonderer Beliebtheit erfreute sich das seit der Renaissance berühmte und als vorbildlich erachtete Relief der sog. Borghesischen Tänzerinnen, das nicht nur als Malerei übernommen wurde, sondern auch als Abguss die Festsäle der Schlösser in Dessau und Wörlitz schmückte. Vgl. Erdmannsdorff *Journal*, 184. 355 Anm. 303; Schmitz 1914, 128 m. Abb. (Dessau). Den Stücken aus der Villa Borghese widmete Erdmannsdorff in seinem Reisebericht längere Beschreibungen. Vgl. Erdmannsdorff *Journal* 184. 186.

aus dem heraus die Darstellungen verständlich waren. Bezogen auf den Wanddekor lassen sich nahezu im gesamten Gartenreich bildliche Antikebezüge greifen, Vorlagen wurden jedoch in einzelne Elemente zerlegt und in gerahmte Felder eingefügt, die einer starren geometrischen Gliederung der Wand unterliegen. Die formalen Bildbezüge zur Antike wurden so auf verschiedenen Ebenen hergestellt.⁷² Als diachron-intermediale Übertragungen könnte man die Zitate antiker Wandmalereien bezeichnen, da in ihrem Fall die ursprüngliche Materialität aufgegriffen wurde. Komplexer waren die Prozesse bei der Integration antiker Objekte oder der Reduktion auf die Bilder, bei denen das antike Objekt und eindeutige Bildbezüge zur Antike nicht mehr erkennbar waren. Diese diachron-intermedialen Prozesse wurden hier nur exemplarisch vorgeführt und wären zukünftig in einem größeren Kontext, etwa in einer Gegenüberstellung mit der Gestaltung des Interieurs englischer Landhäuser, zu systematisieren.⁷³

Betrachtet man die Folge solcher Prozesse der Übertragung von antiquarischen Schriften zum Dekor, stellt sich bereits anhand dieser wenigen Beispiele die Frage, ob bei einem solchen Umgang mit den reichen Erträgen antiquarischer Forschung überhaupt von einer Verbreitung von ›Wissen‹ gesprochen werden kann. Denn die für die Antiquare charakteristische Methode des Sammelns, Systematisierens und textlichen Erfassens von Antike wird durch die zitathafte Herangehensweise aufgebrochen und die aus ihrem Kontext entfernten Denkmäler verlieren ihre Qualität als Zeugnisse der Geschichte.⁷⁴ Dafür bringen die Wandmalereien einen anderen Aspekt zum Ausdruck: den dialogischen Bezug zeitgenössischer und antiker Bilder. Den antiquarischen Werken kam dabei etwa im Verständnis des Grafen Caylus explizit die Rolle zu, antike

72 In diesem Sinne schiene das Untersuchungsfeld für Fragen nach diachronen Bild-Bild-Bezügen (vgl. Isekenmeier 2013, 11–86) in besonderem Maße vielversprechend.

73 Vgl. etwa die Entwürfe von Robert Adams oder James Stuart: Faroult 2010, 192 f. Nr. 42, 43; 306 f. Nr. 93. Auffallend ist jedoch, wie sich der Ansatz in Wörlitz von den Bestrebungen des 17. und frühen 18. Jhs. unterscheidet, als regelmäßig thematisch geschlossene Figurenserien in den Fokus gerückt wurden. Vgl. Wrede 2000, 23. Diese Serien konnten ebenfalls nach Stichwerken gefertigt sein. Vgl. ebd. 18 f. (Schloss Wilanów, Fassadenreliefs in Tondoform).

74 Vgl. zu den Charakteristika der Tätigkeit der Antiquare: Schnapp 2009, 198–237, 262.

Formen an zeitgenössische Künstler zu übermitteln.⁷⁵ Bereits durch die Auswahl der dargestellten Denkmäler hatten die antiquarischen Werke signifikanten Einfluss darauf, über welche Bilder Antike evoziert wurde. Selbst wenn die Stichwerke hinsichtlich der Übertragung antiken Stils nicht als vorbildlich angesehen wurden,⁷⁶ vermittelten sie als Ergebnis des Drangs nach Sammlung und Systematisierung einen Kanon an Formen, die für antik erachtet und daher als potenziell vorbildlich angesehen wurden. Auf dieser Ebene erfolgte die Verbreitung von Wissen um die Antike nicht erklärend, vielmehr stellten die umfangreichen antiquarischen Studien des 17. und 18. Jhs. einen antiken Themen- und Formenschatz zur Verfügung, der als vorbildlich festgelegt wurde, auf den man regelhaft zurückgriff und der dadurch die Seherfahrung prägen konnte. Dennoch besitzt der Aspekt des Wissens gerade in Wörlitz besondere Relevanz. Denn wie die antiken Skulpturen in das Gesamterscheinungsbild integriert waren, so sind auch die antiken Motive in der Wandmalerei einem Gesamtwerk untergeordnet, das auf eine umfassende Evokation von Antike zielte. Während die Skulpturen, Gipse und Schwefelabgüsse antike Formen direkt vermittelten, stellen die Wandmalereien eine Rezeption in Form konstruktiven Handelns dar.⁷⁷ In ihnen wurde Antike nicht durch Nachahmung, sondern in der Brechung der antiquarischen Schriften evoziert. Da häufig nicht unmittelbar erkennbar ist, welches antike Werk die Grundlage für den Dekor bildete, ist die Verwendung antiker Motive als Zitat möglicherweise auch als intellektuelles Spiel zu verstehen, in dem antiquarisches Wissen aktiviert wurde.⁷⁸ Eine antiquarisch gebildete Person war imstande, die Wandbilder zu erklären und mitunter gar auf die Vorbilder zu verweisen. Ein gebildeter Rezipient konnte vielleicht gar Bezüge zwischen unterschiedlichen Rezeptionsformen herstellen. Bei der Herstellung dieser Bezüge könnte auch den Daktyliotheken ein besonderer Stellenwert als Referenzobjekt zugekommen sein. So konnte

75 Vgl. Caylus 1752, I S. XII f. Vgl. zu diesem Werk: Weissert 1999, 33–48.

76 Vgl. Justi 1943, 410 f.

77 Ähnlich bereits Holm 2005, 169, deren Ausführungen allerdings einzig auf den Aspekt des Zeitstils als Ergebnis eines produktiven Umgangs mit Kopien und Nachbildungen zielen, ohne die Kategorie ›Wissen‹ einzubeziehen.

78 Anders Schlaffer 1994, 200, nach der im Prozess der Aneignung von Antike über das Kopieren »das Wesentliche der vergangenen Kunst und des vergangenen Lebens nicht erhalten« bleibt.

durch ihre Benutzung die Analogie der Wandmalereien zu antiken Vorbildern verifiziert werden.⁷⁹

Dass dieser spielerische Aspekt in Wörlitz beabsichtigt war, legt eine Äußerung von Friedrich Reil, dem Propst in Wörlitz und engstem Vertrauten des Fürsten, nahe: »Er nahm mich eines Tages mit dahin, um mich mit dem Reichtum der in der Villa [scil. Hamilton] befindlichen Gegenstände bekannt zu machen und Manches, was mir bei alleiniger Beschauung dunkel und unverständlich geblieben, zu erklären; Denn er liebte es, jeden aus Seiner näheren Umgebung Selbst von Allem zu unterrichten, was an die alte Kunst und an Italien, das Land unvergänglicher Trümmer derselben, erinnert.«⁸⁰ Mit diesem Wissen konnte eine vergleichsweise breite Bevölkerungsschicht erreicht werden, denn der Park war weder durch Mauern noch Zäune abgegrenzt und das Schloss war spätestens nach der Trennung des Fürsten von seiner Gemahlin für Besucher geöffnet.⁸¹ Die Zimmer wurden, so berichtet Friedrich von Matthisson, »bisweilen drey- bis viermal des Tages von durchreisenden Fremden besucht.«⁸² Erdmannsdorff selbst unterrichtete die Führer und Kastellane, damit diese den Besuchern Auskunft geben konnten. Die Vermittlung von Wissen war also im gesamten Ensemble des Gartenreichs intendiert.⁸³ Doch wurde im Wörlitzer Wanddekor nicht einfach antiquarisches Wissen, das auf eine breite Erfassung antiker Kultur zielte, verbreitet. Denn die Bilder waren aus dem wechselseitig erklärenden Verhältnis der Texte der Werke herausgelöst und konnten neue inhaltliche Verbindungen eingehen. Dies ist etwa in der Deutung der Grisaille-Malereien im Schlafzimmer des Fürsten durch August Rode erkennbar,

79 Auf den tatsächlichen Gebrauch der Daktyliotheken gibt eine Tagebuchnotiz der Fürstin Luise vom 25. Dezember 1798 einen Hinweis: »nachmittags in Montaigne und unter die Schwefelabdrücken gesucht ...«. Vgl. *Tagebücher Luise*, 360.

80 Vgl. Reil 1845, 207. Dass der Fürst sich den Werken zur Antike auch selbst widmete, legt eine Bemerkung Boettigers nahe, der beim Besuch des Gotischen Hauses ein aufgeschlagenes Exemplar des *Museum Capitolinum* erwähnt. Vgl. Boettiger 1999, 55.

81 Die im Gegensatz zu den englischen Anlagen als vergleichsweise einfach empfundene Zugänglichkeit von Wörlitz betonen bereits Rode 1788, 97; Boettiger 1999, 50. Im Luisium schränkte die Fürstin die Besuchsmöglichkeiten bezeichnenderweise noch vor der vollständigen Einrichtung der Räumlichkeiten deutlich ein. Vgl. Holm 2006, 144 Anm. 36.

82 Vgl. Matthisson 1825, 281.

83 Vgl. Hirsch 1978, 57.

der die acht Figuren in seiner Beschreibung als »Kureten«, die Beschützer des Zeus vor seinem Vater Kronos, bezeichnete.⁸⁴ Damit hatte er die antiquarischen Deutungen der Bilder ignoriert⁸⁵ und sie in den Themenkreis eingefügt, den er vom Relief und der Deckenmalerei herleitete: Ganymed und Zeus, auf den an der Decke überdies auch durch Attribute verwiesen wurde.⁸⁶

Die Sammelleidenschaft der Antiquare schuf demnach nicht nur ein umfassendes Wissen über die Antike, sondern stellte zugleich zentrale Referenzpunkte für die Schaffung des Wanddekors bereit. Einem systematisch-ordnenden Zugriff auf die Antike folgte der ästhetisch-ordnende Zugriff der schaffenden Künstler.⁸⁷ Sie vereinten einzelne Vorbilder zu etwas Neuem⁸⁸ und vermochten sie über formale Bild-Objekt- sowie Bild-Bild-Bezüge in zeitgenössische Konventionen des ›Schönen‹ zu überführen.⁸⁹

84 Siehe oben Anm. 26.

85 Stosch 1724 hatte die Figuren als »Gladiator/ Rudiarius« (Taf. XXI), »Adonis« (Taf. XXIV) und »Musa« (Taf. XLV) bestimmt.

86 Vgl. Strocka 1996, 184 Abb. 24; Cain – Lang (im Druck).

87 Letztlich ist auch die Idee des ›Klassischen‹ nicht zuletzt als Reaktion auf einen Regulierungsbedarf zu verstehen, der auf Ordnung gerichtet ist. Vgl. Lexikon der Ästhetischen Grundbegriffe 3 (Stuttgart 2010) 298 s. v. Klassische / Klassik / Klassizismus (W. Voßkamp).

88 Vgl. zu diesem Verfahren, das in der Kunsttheorie des 18. Jhs. als ›Abstraktion‹ beschrieben wurde, Morgan 1993.

89 Ausgeblendet blieb hier die Frage, inwieweit sich die Bild-Bild-Bezüge nur auf Inhalte oder auch stilistische Eigenheiten beziehen, Dekorformen also auch auf Ebenen stilbildend wirkten, auf denen der Antikebezug inhaltlich nicht verstanden, die antiken Formen aber dennoch übernommen und zunehmend als ›klassisch‹ angesehen wurden. Sie wäre einzig in Form eines systematischeren Ansatzes zu beantworten. Dazu wäre ein Vergleich des Wanddekors in Wörlitz, Reproduktionen im Kupferstich, antiken Vorlagen sowie weiterer zeitgenössischer Wanddekorationen mit Antikebezug nicht nur in Hinsicht auf die Formen, sondern auch die künstlerischen Stile zu analysieren. Die wichtigen Beobachtungen von Werner 1970, 102–119 sind auf das Wandsystem konzentriert und nicht dem Stil einzelner Bestandteile gewidmet.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** nach Bechthold – Weiß 1996, Abb. 354
Abb. 2 nach Rüffer 2005, 22 Abb. 12 (Schraffuren nachträglich hinzugefügt)
Abb. 3 Photo Melanie & Jörn Lang
Abb. 4 nach Stosch 1724, Taf. LXX
Abb. 5 Photo Kulturstiftung Gartenreich DessauWörlitz (Heinz Fräßdorf)
Abb. 6a nach Stosch 1724, Taf. XXI
Abb. 6b Photo Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum
Abb. 7 Photo Kulturstiftung Gartenreich DessauWörlitz (Heinz Fräßdorf)
Abb. 8 nach Bartoli – Bellori – de la Chausse 1750, Taf. IV
Abb. 9 Photo Melanie & Jörn Lang
Abb. 10 Photo Kulturstiftung Gartenreich DessauWörlitz (Heinz Fräßdorf)
Abb. 11 Photo New York, Metropolitan Museum of Art [<http://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP142592.jpg>] (Detail)
Abb. 12 Photo Kulturstiftung Gartenreich DessauWörlitz (Heinz Fräßdorf)
Abb. 13 nach Bellori 1697, Taf. 84
- Taf. 6** Photo Kulturstiftung Gartenreich DessauWörlitz (Heinz Fräßdorf)
Taf. 7 Photo Auktionshaus Michael Zeller

QUELLEN

- Erdmannsdorff Journal** Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66, hrsg. von R. Th. Speler, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau Wörlitz 12 (München – Berlin 2001).
- Berenhorst Reisejournal** Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau und des Prinzen Johann Georg durch Europa. Aufgezeichnet im Reisejournal des Georg Heinrich von Berenhorst 1765 bis 1768, hrsg. von A. und Ch. Losfeld (Halle 2012).
- Tagebücher Louise** Die originalen Tagebücher der Fürstin Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau. Auszüge aus den Jahren 1795 bis 1811, hrsg. von I. Pfeifer – U. Quilitzsch – K. Schlansky (Halle 2010).

BIBLIOGRAPHIE

Alex 1986 R. Alex, Fr. Wilhelm von Erdmannsdorff – Wegbereiter des künstlerischen Fortschritts, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800. Zum 250. Geburtstag. Ausst.-Kat. Wörlitz (Wörlitz 1986) 6–15.

Alex 1989 R. Alex, Zum Bildprogramm des Schlosses Wörlitz, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben, Werk, Wirkung. Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 22. bis 24. Mai 1986 in Wörlitz und Dessau, Wörlitzer Hefte 2 ²(Wörlitz 1989) 71–88.

Antichità di Ercolano 1757 Le Antichità di Ercolano esposte 1–8 (Neapel 1757–1792).

Baumgärtel 2009 B. Baumgärtel, Amor und Psyche – Angelika Kauffmann und Louise von Anhalt-Dessau, in: Ch. Holm – H. Zaunstöck (Hrsg.), Frauen und Gärten um 1800. Weiblichkeit – Natur – Ästhetik (Halle 2009) 92–116.

Bellori – Santi Bartoli 1750 P. Santi Bartoli – G.-P. Bellori – M.-A. de la Chausse, *Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepulchri nasonum* (Rom 1750).

Bartoli – Mariette – Caylus 1757 G.-P. Bellori – J.-P. Mariette – A.-C.-Ph. Comte de Caylus, *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs & pour le trait, d'après les desseins coloriés faits par P. Sante Bartoli*. [Explication des peintures ... par Mariette and the Count de Caylus] (Paris 1757).

Bechthold – Weiß F. A. Bechthold – Th. Weiß (Hrsg.), *Weltbild Wörlitz*. Ausst.-Kat. Wörlitz (Ostfildern Ruit 1996).

Bellori 1697 G. P. Bellori, *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi trovati in Roma & in altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite memorie* (Rom 1697).

Bieber 1967 M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* ²(New York 1967).

Bielefeld 1948 E. Bielefeld, *Die Wörlitzer Antiken*. Ein Bildkatalog. Mit Beiträgen über das Verhältnis Fr. Wilhelm von Erdmannsdorffs zur antiken Malerei und Plastik (unpubliziertes Manuskript 1948, Halle, Landesamt für Denkmalpflege, Bibliothek Signatur N 1 b: Wörl 02).

Boardman 2009 J. Boardman u. a., *The Marlborough Gems. Formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire* (Oxford 2009).

- Boettiger 1999** C.-A. Boettiger, Reise nach Wörlitz 1797, bearb. u. komm. von E. Hirsch, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung DessauWörlitz⁸(Wörlitz 1999).
- Bol 1989** P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I (Berlin 1989).
- Bracci 1784** D. A. Bracci, *Commentaria de antiquis sculptoribus: qui sua nomina inciderunt in gemmis et cammeis cum pluribus monumentis antiquitatis ineditis, statuis, anaglyphis, gemmis* (Florenz 1784).
- Brunn 1889** H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler 2. Die Maler. Die Architekten. Die Toreuten. Die Münzstempelschneider. Die Gemmenschneider. Die Vasenmaler (Stuttgart 1889).
- Cain - Lang (im Druck)** H.-U. Cain – J. Lang, Der Hercules mingens im fürstlichen Schlafzimmer. Zur Deutungskraft des Mythos in der Perspektive Leopolds III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, in: B. Gauly (Hrsg.), Dialoge mit dem Altertum. Festschrift für Gerhard Zimmer (im Druck).
- Cain 2011** H.-U. Cain, Den Freunden der Natur und Kunst. Athena, Apollo und die neun Musen im Pantheon des Gartenreichs Dessau-Wörlitz, in: *MüJb* 62, 2011, 7–51.
- de la Chausse 1707** M. de la Chaussee, Romanum Museum sive thesaurus eruditae antiquitatis²(Rom 1707).
- Caylus 1752** A.-C.-Ph. de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines I (Paris 1752).
- Cavicchioli 2002** S. Cavicchioli, The Tale of Cupid and Psyche. An Illustrated History (New York 2002).
- Dacos 1969** N. Dacos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance (London / Leiden 1969).
- Dacos 2008** N. Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt (Stuttgart 2008).
- Daly Davis 1994** M. Daly Davis, Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700. Ausst.-Kat. Wolfenbüttel (Wiesbaden 1994).
- Digiugno 2011** E. Digiugno, La raccolta Ginori di impronte in zolfo di cammei e intagli, in: *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* 4, 2011, 89–130.
- Dolce 1772** Fr.-M. Dolce, Descrizione istorica del Museo di Cristiano Denh (Rom 1772).

Froesch 2002 A. Froesch, Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit (München – Berlin 2002).

Fumaroli 2010 M. Fumaroli, Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières, in: G. Faroult u. a. (Hrsg.), L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle. Ausst.-Kat. Paris (Paris 2010) 23–55.

Gorlaeus 1601 A. Gorlaeus, *Dactyliotheca seu annulorum sigillarium quorum apud priscos tam graecos quam romanos usus. E ferro aere argento & auro promptuarium. Acc. variarum gemmarum ... sculpturae* (Leiden – Delft 1601).

Graepler – Kockel 2006 D. Graepler – V. Kockel (Hrsg.), Daktyliotheken. Götter und Heroen aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts (München 2006).

Graepler – Migl 2007 D. Graepler – J. Migl (Hrsg.), Das Studium des schönen Altertums. Christian Gottlob Heyne und die Entstehung der Klassischen Archäologie. Ausst.-Kat. Göttingen (Göttingen 2007).

Grassinger 1991 D. Grassinger, Römische Marmorkratere (Mainz 1991).

Hamilton – d'Hancarville 1766/67 W. Hamilton – P. d'Hancarville, Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of Honble. W. Hamilton (Neapel 1766/67 [Druck 1767–1776]).

Hartmann 1991 A. Hartmann, Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze (Berlin 1913, Ndr. Dessau 1991).

Heenes 2003 V. Heenes, Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts (Ruhpolding 2003).

Heise – Ziesché 1986 H. Heise – M. Ziesché, Fr. Wilhelm von Erdmannsdorff 1738–1800. Sammlung der Zeichnungen. Ausst.-Kat. Dessau (Dessau 1986).

Herklotz 1999 I. Herklotz, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (München 1999).

Hirsch 1978 E. Hirsch, Bildung und Erziehung zu bürgerlicher Kultur. Eine Deutung der Dessau-Wörlitzer Gärten als Kulturpropaganda der Aufklärung und des Klassizismus, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 27 / Heft 6, 1978, 51–73.

Hirsch 1982 E. Hirsch, Pompeji und Herculaneum in der Dessauer Nachschöpfung, in: M. Kunze (Hrsg.), Pompeji 79–1979, *Beiträge der Winckelmann Gesellschaft* 11 (Stendal 1982) 109–119.

Holm 2005 Ch. Holm, Vorbild, Abbild und Nachbild. Zur Bearbeitung der Bildungsreisen in der Innenausstattung des Gartenreichs Dessau-Wörlitz, in: *Kunst und Aufklärung* 2005, 165–170.

Holm 2006 Ch. Holm, Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765–1840) (München – Berlin 2006).

Irmischer 1989 J. Irmischer, Erdmannsdorff und Winckelmann, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben, Werk, Wirkung. Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 22. bis 24. Mai 1986 in Wörlitz und Dessau, *Wörlitzer Hefte 2* (Wörlitz 1989) 53–61.

Isekenmeier 2013 G. Isekenmeier (Hrsg.), Interpiktoralität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge (Bielefeld 2013).

Justi 1943 C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen ⁴(Leipzig 1943).

Kansteiner 2003 S. Kansteiner, Johann Joachim Winckelmann und das Gartenreich Dessau-Wörlitz. Ausst.-Kat. Stendal (Ruhpolding 2003).

Kanz 2011 R. Kanz, Elitäre Aufklärung. Die Bibliothek im Wörlitzer Landhaus, in: Ch. Holm – H. Dilly (Hrsg.), Innenseiten des Gartenreichs. Die Wörlitzer Interieurs im englisch-deutschen Kulturvergleich (Halle 2011) 178–182.

Kaspar 1981 D. Kaspar, *Felix Urbium Restitutio* – Le Antichità di Ercolano zwischen Museum und Öffentlichkeit. Die ersten Nachrichten der Grabungen am Golf von Neapel und die ›Pompejimode‹ im 18. Jahrhundert, in: H. Beck u. a. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Berlin 1981) 21–31.

von Kloeden - Quilitzsch 2008 K. von Kloeden – U. Quilitzsch, Der Blick ins Innere. Das Verzeichnis der fürstlichen Bibliothek zu Wörlitz 1788, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Wörlitz 27 (Dessau 2008).

Knoll 2011 F. Knoll, »Le pitture d’Ercolano« in den Räumen der Wörlitzer Gebäude, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji. Nola. Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Ausst.-Kat. Halle (München 2011) 363–370.

Knüppel 2010 H. Knüppel, Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform (Ruhpolding 2010).

Kunst und Aufklärung 2005 Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung, Kunstvermittlung, Kunstsammlung. Ausst.-Kat. Stendal / Wörlitz / Halle (Ruhpolding 2005).

Lippold 1922 G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (Stuttgart 1922).

Luchterhandt 2013 Luchterhandt u. a. (Hrsg.), abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit. Ausst.-Kat. Göttingen (Petersberg 2013).

Maek-Gérard 1982 E. Maek-Gérard, Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung (Berlin 1982) 1–58.

- Mariette 1750** P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées* (Paris 1750).
- Matthisson 1825** Fr. von Matthisson, *Schriften* 3 (Zürich 1825).
- Morgan 1993** D. Morgan, *The Rise and Fall of Abstraction in Eighteenth-Century Art Theory*, in: *Eighteenth-Century Studies* 27/1, 1993, 449–478.
- Ottaviani 1772** G. Ottaviani – G. Savorelli – P. Camoresi, *Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano* (Rom 1772).
- Passavant 1839** J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi II* (Leipzig 1839).
- Perry 1993** M. Perry, *Wealth, Art, and Displaying the Grimani Cameos in Renaissance Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56, 1993, 268–274.
- Pfeifer 2004** I. Pfeifer, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Der Architekt des Gartenreichs* (München – Berlin 2004).
- Pfeifer 2005** I. Pfeifer, *Die Ausstattung der Villa Hamilton*, in: *Der Vulkan im Wörlitzer Park* (Berlin 2005) 109–118.
- Pfeifer 2011** I. Pfeifer, *Die Neapel-Ansichten im Wohnzimmer des Prinzen Albert im Wörlitzer Schloß*, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), *Pompeji. Nola. Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Ausst.-Kat. Halle* (München 2011) 355–362.
- Quilitzsch 2005** U. Quilitzsch, *»C'est tout Herculaneum!«*. *Herculaneum im Park von Wörlitz*, in: J. Mühlenbrock – D. Richter (Hrsg.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum. Ausst.-Kat. Haltern* (Mainz 2005) 201–211.
- Reil 1845** F. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau, ältestregierender Fürst in Anhalt, nach seinem Wesen und Wirken geschildert* (Dessau 1845, Ndr. Wörlitz 1995).
- Reimann 2004** Ch. Reimann, *Vom Sinngehalt der Bibliothek im fürstlichen Landhaus zu Wörlitz* (Worms 2004).
- Riebesell 1989** Ch. Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein »Studio« für Künstler und Gelehrte* (Weinheim 1989).
- Riesenfeld 1913** E. P. Riesenfeld, *Erdmannsdorff, der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau* (Berlin 1913).
- Rode 1788** A. Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz* (Dessau 1788, 21798).
- Rode 1798** A. Rode, *Auswahl antiker Gemälde aus den vom Grafen Caylus nur in wenigen Exemplaren ausgegebenen Werke, mit Erläuterungen begleitet von August von Rode* (Dessau 1798).
- de Rossi – Maffei 1709** D. de Rossi – A. Maffei, *Le gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi. Parte Quarta* (Rom 1709).

Rüffer 1996 M. Rüffer, Grand Tour. Die Reisen Leopolds III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs, in: F.-A. Bechthold – Th. Weiß (Hrsg.), Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Ausstellungskat. Frankfurt (Ostfildern Ruit 1996) 117–130.

Rüffer 2005 M. Rüffer, Das Schloss in Wörlitz. Ein fürstliches Landhaus im Spannungsfeld zwischen Absolutismus und Aufklärung (München – Berlin 2005).

Santi Bartoli 1693 P. Santi Bartoli, *Admiranda romanarum antiquitatum ... restituit auxit Dominicus de Rubeis chalcographus* (Rom 1693).

Schlaffer 1994 H. Schlaffer, Antike als Gesellschaftsspiel. Die Nachwirkungen von Goethes Italienreise im Norden, in: M. Henn u. a. (Hrsg.), Analogon Rationis FS G. Marahrens (Edmonton 1994) 193–207.

Schmitz 1914 H. Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts (Berlin 1914).

Schnapp 2009 A. Schnapp, Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie (Stuttgart 2009).

Siebigk 1880 J. Siebigk, Aus dem brieflichen Verkehre des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt Dessau mit Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, in: *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Alterthums-kunde* 2, 1880, 117–161.

Speler 1986 R. Th. Speler, Erdmannsdorff, Palladio und England, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800. Zum 250. Geburtstag. Ausst.-Kat. Wörlitz (Wörlitz 1986) 27–38.

Speler 1989 R. Th. Speler, Erdmannsdorff, England und Italien – Beginn, Anregung und Quelle des Klassizismus in Deutschland, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben, Werk, Wirkung. Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 22. bis 24. Mai 1986 in Wörlitz und Dessau, Wörlitzer Hefte 2²(Wörlitz 1989) 26–42.

von Stosch 1724 Ph. von Stosch, Gemmae Antiquae Caelatae (Antwerpen 1724).

Trauzettel 1989 L. Trauzettel, Der frühe Landschaftsgarten – das Beispiel Wörlitz, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Leben, Werk, Wirkung. Akten des Wissenschaftlichen Kolloquiums vom 22. bis 24. Mai 1986 in Wörlitz und Dessau, in: *Wörlitzer Hefte* 2²(Wörlitz 1989) 191–212.

Trauzettel 1996 L. Trauzettel, Gartenkünstler und Gartenkunst in Wörlitz, in: F.-A. Bechthold – Th. Weiß (Hrsg.), Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Ausst.-Kat. Frankfurt (Ostfildern Ruit 1996) 85–98.

Weissert 1999 C. Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert (Berlin 1999).

Wenzel 2009 M. Wenzel, »[...] ich glaube daher es soll Nutzen schaffen.« Die Zeichnungs-, Mahlerey-, und Architectur-Academie in Leipzig als Bildungsstätte von Künstlern, Handwerkern und Laien (1764–1799), in: D. Döring – C. Hollberg (Hrsg.), *Erleuchtung der Welt. Sachsen und der Beginn der modernen Wissenschaften. Ausst.-Kat. Leipzig* (Dresden 2009) 324–331.

Werner 1970 P. Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit* (München 1970).

Winckelmann 1764 J. J. Winckelmann, *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* (Dresden 1764).

Wrede 2000 H. Wrede, *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus (Stendal 2000).

Wrede 2004 H. Wrede, *Die »Monumentalisierung der Antike« um 1700* (Ruhpolding 2004).

Zaunstöck 2008 H. Zaunstöck (Hrsg.), *Das Leben des Fürsten. Studien zur Biografie von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817)* (Halle 2008).

Zazoff 1983 P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, HdArch (München 1983).

P. – H. Zazoff 1983 P. – H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft* (München 1983).

Zwierlein-Diehl 1986 E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner Museum der Universität Würzburg* (München 1986).

Zwierlein-Diehl 2007 E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin – New York 2007).

XENIA RESSOS

DIE ANTIKE IN SCHERBEN - ANTIKENREZEPTION IM MEDIUM PORZELLAN

Der französische Wissenschaftler und Forschungsreisende Charles Marie de la Condamine (1701–1774) wusste seinen Zeitgenossen von vielerlei wundersamen Dingen zu berichten. Seine Expeditionen hatten ihn in der Mitte des 18. Jahrhunderts in die entferntesten Winkel der neuen Welt geführt, doch begegneten ihm nicht nur dort, sondern auch auf dem europäischen Festland mitunter bemerkenswerte Dinge. Auf gleich mehrere sollte er 1757 in Italien stoßen, dessen Städte und Ortschaften er nicht nur mit dem Augenmerk eines Kunstfreundes, sondern vor allem jenem eines Mitglieds der Pariser *Académie des Sciences* durchreiste. Von wissenschaftlichem Interesse getrieben, nutzte er in Florenz die Gelegenheit, einen Ausflug ins benachbarte Doccia zu unternehmen und die Porzellanmanufaktur des Marchese Carlo Andrea Ginori (1702–1757) zu besuchen. Da in seiner Heimat just ein Jahr zuvor der viel beachtete Umzug der von Ludwig XV. protegierten Porzellanmanufaktur von Vincennes nach Sèvres vonstatten gegangen war, lag eine Begutachtung des toskanischen Konkurrenzunternehmens zweifellos nahe. Der Besuch hinterließ einen nachhaltigen Eindruck, und so versäumte Condamine es nicht, seine Einsichten in einem vier Jahre später publizierten Reisebericht zu schildern.¹ In diesem erwähnt er vor allem, dass man in Doccia aus dem kostbaren Material »des morceaux d'un très-grand volume« herstellte.² Doch nicht allein die Dimensionen der Porzellanwaren beeindruckten ihn tief, sondern auch die Tatsache, dass

¹ de La Condamine 1761.

² Ebd., 11.

einige von ihnen »d'après les plus belles antiques«, »nach den schönsten Antiken«, modelliert seien.³

Tatsächlich hatte die Antike im Medium Porzellan bislang kaum ihre Spuren hinterlassen. Bis zum späten Mittelalter in Europa unbekannt, waren Gefäße und Figuren aus der im China der Tang-Dynastie (618–906) erfundenen Keramik nachweislich erst ab dem 14. Jahrhundert in einzelnen Stücken nach Europa gelangt.⁴ Hier übten die importierten Objekte nicht nur aufgrund ihrer exotischen Formen und Dekore eine große Faszination aus, sondern bezauberten vor allem aufgrund ihres Materials, das sich von allen anderen Irdenwaren unterscheidet. Porzellan, dessen rein weißer, leicht transluzenter Scherben gleichsam zu strahlen scheint, ist bereits in unglasiertem Zustand wasserundurchlässig und zeichnet sich trotz seiner vermeintlichen Zartheit durch eine extreme Härte aus.

Obwohl die Begierde nach den kostbaren Objekten aus Fernost über die Jahrhunderte zahllose Bemühungen schürte, das Geheimnis ihrer Herstellung zu lüften, gelang es erst 1707, das ›weiße Gold‹ auf europäischem Boden herzustellen.⁵ Auf Erlass des nach eigenen Angaben an einer geradezu krankhaften Porzellansucht leidenden sächsischen Kurfürsten August des Starken (1670–1733) wurde drei Jahre später in Meissen die erste Porzellanmanufaktur Europas gegründet, der bereits wenige Jahre später zahllose Konkurrenzunternehmen im nord- wie süd-alpinen Raum folgen sollten.⁶

Die große Anzahl der Manufakturgründungen spiegelt die enorme Bedeutung wider, die das Material Porzellan im 18. Jahrhundert für die

3 Ebd.

4 Schönfeld 1998, hier 719.

5 Der von dem sächsischen Kurfürsten und späteren polnischen König August den Starken in ›Schutzhaft‹ genommene Apotheker und Alchemist Johann Friedrich Böttger (1682–1719) erfand in Zusammenarbeit mit dem Naturforscher und Universalgelehrten Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708) bereits im Jahr 1706 eine erste, anfangs noch rote vermeintliche Porzellanmasse, das sogenannte Jaspisporzellan oder Böttgersteinzeug. 1707 gelang die Herstellung eines grünlich-weißen Porzellans, aus dem nach technischen Schwierigkeiten ab 1711 Objekte entstanden. Zur Erfindung des Porzellans in Europa vgl. u. a. Goder 1982.

6 Der 1710 gegründeten Manufaktur von Meissen folgten 1718 jene in Wien, 1720 Venedig, 1737 Doccia bei Florenz und 1738 Vincennes bei Paris. Ab den frühen 1740er Jahren entstanden europaweit zahllose Neugründungen in rascher Folge.

dekorative Ausstattung von Innenräumen genoss. Seine Verwendung beschränkte sich nicht nur auf die gedeckte Tafel, die nach vierteiligen Geschirren und Gefäßen, Bestecken und figuralen Aufsätzen verlangte, sondern gewann gerade auch in der luxuriösen Ausgestaltung von Privat- und Repräsentationsräumen an Gewicht. Vasen, Dosen, Kandelaber und Kronleuchter, Spiegeleinfassungen, Plaketten zur Verzierung von Möbeln sowie nicht zuletzt die figürliche Kleinplastik in dem aufs teuerste gehandelten Porzellan brachten neben Mobiliar, Gemälden, Textilkunst und Goldschmiedearbeiten den exquisiten Geschmack und finanziellen Wohlstand ihres Besitzers für jeden Besucher sichtbar zum Ausdruck.

Der Gestaltung und Dekoration dieser gesellschaftlichen Prestigeobjekte galt selbstverständlich größtes Augenmerk. Von spezifischen Auftragsarbeiten abgesehen, wie sie vor allem bei königlichen Manufakturen wie Meissen oder Sèvres von Seiten des Hofes vorkommen konnten, waren bei den kommerziell orientierten Unternehmen vor allem marktwirtschaftliche Überlegungen ausschlaggebend. So wurden insbesondere Modethemen aufgegriffen. Den Vorlieben des Rokoko entsprechend treten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl in der malerischen wie auch der plastischen Gestaltung von Porzellan bevorzugt Chinesen, Schäfer und Komödianten mit ihren Gefährtinnen in oft erotisch konnotierten Situationen auf. Neben der zeitgenössischen Hofgesellschaft, die in sogenannten Watteau-Szenen oder – dreidimensional ausgeformt – in Krinolinfiguren gleichsam »en miniature« ihre Bühne fand, mischten sich zunehmend auch die Götter und Gestalten aus der griechisch-römischen Mythologie in das Repertoire. Während in den Malereien auch aus diesem Themenkreis die amourösen Begegnungen dominieren, gesellen sich in der Porzellanplastik einzelne Figuren der durch ihre Attribute ausgewiesenen Bewohner des Olymp hinzu.⁷ In der Regel zur Tafelzier verwendet, luden sie in unterschiedlichen Arrangements bei den mehrstündigen Banketten zur Konversation ein und konnten auf spielerische Weise allegorische Inhalte transportieren, wie es aufs deutlichste in einem Meissener Tafelaufsatz zum Ausdruck kommt,

⁷ Zum Spektrum der mythologischen Porzellanfiguren des Rokoko der Manufaktur von Meissen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts europaweit tonangebend war und vielerorts eine mehr oder minder ausgeprägte Vorbildfunktion für die Themenwahl besaß, vgl. Herzog 2012, bes. 37–118.



1 Johann Joachim Kaendler, *Apoll und die Musen auf dem Parnass* (Königliche Porzellanmanufaktur Meissen), um 1762, Porzellan, ca. 60 × 80 cm. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst

der Apoll und die Musen zusammen mit Pegasus auf dem Parnass zeigt⁸ (Abb. 1). Von dem sächsischen Hofbildhauer und Modellmeister Johann Joachim Kaendler (1706–1775) zwischen 1741 und 1760 mehrfach in Variationen aufgelegt, war eines der Exemplare 1744 von Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) in Auftrag gegeben worden. Der auf der Spitze der Felsenpyramide Lyra spielende »Apoll musagetes«, der Gott der Künste und Musik, sollte seinem Wunsch nach explizit die »Fügar Sr. Mejist. des Königs« abbilden und damit Friedrich den Großen auf der Festtafel allegorisch verklären.⁹

Formal sind sowohl die gemalten wie auch die plastisch ausgeformten Gestalten bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein in der Regel der zeitgenössischen Manier des Rokoko verpflichtet. Oft nach graphischen Vorlagen entstanden, spiegeln sie die liebliche, grazile,

⁸ Zur Figurengruppe von *Apoll und die Musen auf dem Parnass* vgl. insbes. Herzog 2012, 111–114 und 160–163, Kat.-Nr. 155 sowie Pietsch – Banz 2010, 339 f., Kat.-Nr. 400.

⁹ Zitiert nach Pietsch – Banz 2010, 339.

meist heiter vergnügte Figurenwelt der Malerei wider, wie sie von Künstlern wie François Boucher (1703–1770) (Abb. 2–3) oder Charles-Joseph Natoire (1700–1777) auf Leinwand gebannt und in Stichwerken in ganz Europa verbreitet wurden. In dieser Form die eleganten Salons der Zeit bevölkernd, verwundert es wenig, dass Charles Marie de la Condamine angesichts der z. T. gänzlich andersartigen Waren in Doccia in äußerstes Erstaunen verfiel: Mit größter Akkuratessse ausgeführt, standen ihm hier einige der berühmtesten Skulpturen des Altertums in Porzellan gegenüber.

Der Marchese Carlo Andrea Ginori, seit 1746 Gouverneur von Livorno, hatte sein Unternehmen 1737 auf seinen Ländereien in Doccia als eine der ersten Porzellanmanufakturen in Italien gegründet. Von Beginn an das Augenmerk vor allem auf die Herstellung von Kleinplastik richtend, wandte er sich einem Markt zu, der sich seit mehr als einem Jahrhundert über ganz Europa spannte: dem Handel mit Antiken bzw. Antikenkopien.

Seit dem 16. Jahrhundert war das Anlegen von Antikensammlungen an den meisten europäischen Fürstenthöfen üblich geworden.¹⁰ Aufgrund des begrenzten Angebots an Originalen galt es als nicht weniger erstrebenswert, auch Kopien aus Marmor, Bronze oder Gips zu erwerben. Dieser Nachfrage auch in einem der begehrtesten Materialien der Zeit nachzukommen, erkannte Ginori als ein vielversprechendes Unternehmen. Er bemühte sich, sowohl Kopien von berühmten Meisterwerken der italienischen Renaissance als auch des Altertums zu erwerben und diese seinem ›Weißen Corps‹ als Vorlagen für detailgetreue Reproduktionen zur Verfügung zu stellen.¹¹ In Bildhauerwerkstätten angekauft oder von seinen Mitarbeitern vor Ort selbst hergestellt, gelangten in den 1740er und 1750er Jahren Abgüsse und Nachbildungen von Werken nach Doccia, die sich u. a. in der Sammlung des Großherzogs in Florenz sowie in jener der Kapitولينischen Museen, des Palazzo Verospi und der Villa Medici in Rom befanden und bei dem gebildeten Publikum die größte Aufmerksamkeit genossen.¹²

Neben Kopien des *Arrotino*, des *Herkules Farnese* oder von *Amor und Psyche* gelangte u. a. auch jene der *Venus Medici* in die Werkstatt

¹⁰ Zu Antikensammlungen im 18. Jahrhundert vgl. u. a. Haskell – Penny 1988 sowie Boschung – von Hesberg 2000.

¹¹ Winter 2005a, hier 182.

¹² Die Schwierigkeiten des Erwerbs bzw. der Anfertigung von Antikenkopien beschreibt John Winter anschaulich. Vgl. Winter 2005a, 182–187.



2 François Boucher, *Leda und der Schwan*, 1742, Öl auf Leinwand, 58,8 × 74,3 cm. Stockholm, Nationalmuseum



3 Étienne-Maurice Falconet, *Leda und der Schwan* (Manufacture royale de porcelaine de Sèvres), 1764–1766, Biskuitporzellan, H 32,5 cm. London, Victoria & Albert Museum

des Marchese.¹³ Diese im 2. Jahrhundert n. Chr. nach einer hellenistischen Bronzestatue entstandene Marmorfigur war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom wiederentdeckt und 1677 nach Florenz transportiert worden, wo sie in der Tribuna der Uffizien aufgestellt fand¹⁴ (Abb. 4). Unter den zahlreichen Exponaten ganz besonders verehrt, wurde sie Gegenstand intensiver Betrachtungen und Diskurse, die sich in einer ausgeprägten Rezeption der Statue in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts widerspiegeln.¹⁵ Damit für Ginori im marktwirtschaftlichen Sinne ein mehr als vielversprechendes Projekt, entstanden in Doccia nach ihrem Vorbild sechs Versionen unterschiedlicher Größe in Porzellan.¹⁶

Bei der Umsetzung hatten die Modelleure mit verschiedenen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Problematik bestand nicht nur darin, das Original maßstabsgerecht in sehr viel kleinere Dimensionen zu transferieren, sondern vor allem, bei diesem Vorgehen die Eigenheiten des Materials im Herstellungsprozess zu berücksichtigen. Die Anfertigung von Porzellanfiguren beginnt mit der Erstellung eines meist aus Ton bereiteten Modells, das anschließend in einzelne Segmente zerschnitten wird. Von diesen Einzelteilen werden Negativformen aus Gips geschaffen, in die die Porzellanmasse eingedrückt wird. Nach dem Trocknungsprozess herausgenommen und zusammengesetzt, folgt der erste von bis zu vier Bränden, deren hohe und über Stunden möglichst konstant zu haltende Temperaturen die Objekte zu überstehen haben. Schwankungen führen nicht nur zum Abplatzen von Details und zur Entstehung von Brandrissen, sondern können auch den während des Brands erfolgenden Schrumpfungsprozess des Materials negativ beeinflussen. Verläuft dieser ungleichmäßig, können sich Einzelteile verziehen, in sich zusammensacken, sich verbiegen oder abbrechen, wobei Figurenkompositionen mit

13 *Arrotino* (um 1747, H 83 cm, Doccia, Museo Richard Ginori); *Herkules Farnese* (1754–1755, H 82 cm, Privatbesitz); *Amor und Psyche* (1747, H 90 cm, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche). Zu den bekanntesten Antikenkopien, die in Doccia in Porzellan entstanden, zählen weiterhin u. a. die *Laokoon-Gruppe* (um 1748, H 55 cm, Mailand, Museo Poldi Pezzoli) und die *Kauernde Venus* (um 1750, H 41,2 cm, London, Victoria & Albert Museum). Vgl. u. a. Lankheit 1982 und Balleri 2013.

14 Zur Datierung vgl. Boschung 2007, 165.

15 Nach Haskell – Penny gehört die *Venus Medici* zu den meistkopierten Statuen aller Zeiten. Vgl. dies., 325 sowie Boschung 2007, 165–175.

16 Vgl. Winter 2003, 40 f. und Melegati 2005, 394, Kat.-Nr. 250.

abstehenden Details wie ausgestreckten Armen etc. in ihrer Statik von vornherein anfälliger für ungeplante Resultate sind.¹⁷ All diese Gefahren nehmen proportional mit steigender Größe der Figuren zu, so dass sich diese im 18. Jahrhundert in der Regel auf eine Höhe von zehn bis 40 cm beschränken und diese nur selten überschreiten.

Der Marchese wünschte jedoch, in Doccia Porzellanfiguren in größerem Maßstab anzufertigen.¹⁸ Er widmete sich persönlich eingehenden Experimenten mit unterschiedlichen Erden, um die Porzellanmasse zu verbessern, und konnte in den 1740er Jahren erste Erfolge verbuchen. Es glückte ihm, einige der antiken Vorlagen in außergewöhnlicher Größe herzustellen – unter ihnen eine 1745 modellierte Version der *Venus Medici*, die mit einer Höhe von 132 cm zu den größten Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts zählt¹⁹ (Abb. 5). Ein Vergleich mit dem Original offenbart augenfällige Unterschiede, die der Modelleur trotz seines Bemühens um äußerste Detailtreue, die in Einzelheiten wie der Hand- und Fingerhaltung erkennbar ist, verändert hat. So verzichtete er auf den begleitenden, von zwei Eroten gerittenen Delphin und hat die Göttin dafür mit Armreifen, einem Halsband sowie einem Tuch ausgestattet, das ihre Scham bedeckt. Während es bei Kopien der *Venus Medici* durchaus nicht unüblich war, den Delphin zu übergehen und wegzulassen,²⁰ entsprangen die außergewöhnlichen, gleichsam schmückenden Zutaten keineswegs dem Wunsch nach zusätzlicher Dekoration oder einer ›Verschönerung‹ der Vorlage. Sie ergaben sich vielmehr zwangsläufig aus der Herstellungstechnik: Aufgrund der enormen Größe der Figur waren der Kopf, der Rumpf und die Gliedmaßen einzeln gebrannt und erst später zusammengesetzt worden,²¹ so dass man die Reifen und das Lententuch zum Verbergen der Nahtstellen anbrachte. Auch der weniger

¹⁷ Ressos 2010, 64–73, hier 69 f.

¹⁸ Derartige Versuche hatten zuvor bereits die Meissener Modellmeister Johann Gottlieb Kirchner (1706 – nach 1737) und Johann Joachim Kaendler (1706–1775) unternommen, die in den 1730er Jahren unter Beimischung verschiedener Zusätze z. T. lebensgroße, den Brandvorgang jedoch nur selten unbeschadet überstehende Tierplastiken mit Höhen von bis zu 110 cm ausgeführt hatten. Dieses Projekt blieb aufgrund der enormen Schwierigkeiten jedoch folgenlos. Vgl. Wittwer 2004.

¹⁹ Die weiteren fünf Versionen der *Venus Medici*, die in Doccia in den 1740er und 1750er Jahren entstanden, variieren zwischen 14 und 69 cm Höhe. Vgl. u. a. Lankheit 2003, 40 f. und Melegati 2005, 394.

²⁰ Haskell – Penny 1988, 326.

²¹ Melegati 2005, 394.



4 *Venus Medici* nach einer hellenistischen Bronzestatue, 2. Jh. n. Chr., Marmor, H 153 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi



5 Gaspero Bruschi zugeschr., *Venus Medici* (Manifattura di Doccia), um 1747, Porzellan, H 132 cm. Doccia, Museo Richard-Ginori, Manifattura di Doccia

nach links gedrehte als sich vielmehr leicht nach vorn neigende Kopf der Porzellankopie erklärt sich aus dem nachträglichen Zusammensetzen der Einzelteile nach dem Brand. Dabei wurden die Körper- und Schmuckteile mit einem Bindemittel auf Gipsbasis aneinander gekittet und anschließend mit dicker weißer Glasur überzogen, die für eine zusätzliche Fixierung und Kaschierung der Nähte sorgte. Bei Figuren, die während der Brennvorgänge Beschädigungen davongetragen hatten, konnte diese zusätzlich dazu verwendet werden, kleinere Brandrisse und Rußeinschlüsse zu verdecken – so beispielsweise bei der um 1750 entstandenen,



6 *Satyr mit der Fußklapper* nach einer hellenistischen Bronzeplastik, 3. Jh. n. Chr., Marmor, H 143 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

mit 87 cm Höhe ebenfalls außergewöhnlich großen *Sitzenden Nymphe* – im Modellinventar der Manufaktur als »Venere sedente, che si cava una spina«²² bezeichnet –, deren Modell direkt vom römischen Original der sogenannten *Aufforderungsgruppe* in den Uffizien abgenommen worden ist²³ (Taf. 8–9).

Obwohl die Herstellung von großen Porzellanen ein kostspieliges, mitunter geradezu ruinöses Unterfangen war – im 18. Jahrhundert über-

²² Zitiert nach Lankheit 1982, 114, Nr. 8.

²³ Vgl. u. a. Winter 2003, 36–39 und Winter 2005b, 396 f., Kat.-Nr. 252.



7 Johann Wilhelm Lanz, *Satyr mit der Fußklapper* (Manufaktur Frankenthal), 1756/1757, Porzellan, H 18,8 cm. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen

stand bereits bei kleinformatischen Objekten oftmals nur ein Bruchteil die Brennprozesse – hielt Ginori bis zu seinem Tod 1757 an seinem Ehrgeiz fest, Porzellanfiguren nach antiken Vorbildern in großem Format herzustellen.²⁴

Während der Marchese bereits Anfang der 1740er Jahre die berühmten Werke des griechisch-römischen Altertums als Vorlagen für seine Porzellanproduktion entdeckt hatte, ließ man sich in den Porzellanmanufakturen des nordalpinen Raumes bis zum beginnenden Klassizismus

24 Winter 2005a, 179.



8 Johann Wilhelm Lanz, *Schlafende Venus* (Manufaktur Frankenthal), um 1756–1758, H 21,3 cm. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen

nur in wenigen Fällen in mehr oder minder erkennbarer Art und Weise von Antiken inspirieren. In Frankenthal griffen in den späten 1750er und 1760er Jahren die Modelleure Johann Wilhelm Lanz (1725 – nach 1761) und Johann Friedrich Lück (1727 – nach 1764) bekannte Statuen auf, die sie jedoch durch eine farbige Staffierung und mitunter kompositorische Modifikationen dem herrschenden Zeitgeschmack anpassten (Abb. 6–7). Durch die Zufügung unterschiedlicher Requisiten konnten darüber hinaus inhaltliche Verschiebungen ein und derselben Figur erreicht werden, wie bei einem 1756 von Lanz erstellten Modell beobachtet werden kann. Die etwa 21 cm hohe Figurine zeigt eine nackte, an einen Baumstumpf gelehnte und auf einem darüber drapierten Tuch



9 Reliefplatte mit liegender Nymphe, Kupferstich aus Jean Jacques Boissard, *Romanae urbis topographiae & antiquitatum* [...], Bd. 2, Frankfurt a. M. 1602, Taf. 25

schlummernde junge Frau, die ihren rechten Arm erhoben und um den Kopf gelegt hat (Abb. 8). Diese Gestalt im Typus der *Schlafenden Ariadne* wurde durch eine bislang nicht identifizierte Vorlage inspiriert. Möglicherweise lag ihr eine plastische oder graphische Darstellung von jener Reliefplatte mit liegender Nymphe zugrunde, die in Rom in der Nähe des Aquaeductus Aquae Virginis aufgefunden worden war und die u. a. Jean Jacques Boissard (1528–1602) in seinem sechsbandigen, 1597 bis 1602 in Frankfurt a. M. publizierten und in späteren Jahren auch in deutscher Sprache erneut aufgelegten *Romanae urbis topographiae & antiquitatum* in einem Kupferstich abgebildet hat (Abb. 9). Der durch die begleitende Inschrift als Quellnymphe ausgegebenen Liegefigur gab



10 Johann Wilhelm Lanz, *Schlafende Diana* (Manufaktur Frankenthal), um 1756, H 21,7 cm. Privatbesitz

der Frankenthaler Modelleur nicht nur ein weiches Nackenkissen mit, sondern gesellte ihr auf dem Sockel auch zwei Tauben hinzu, welche die schlafende Schönheit als Venus charakterisieren. Durch den Austausch der attributiv beigefügten und von Hand modellierten Vögel gegen einen Hund konnte die gleiche Figur mit geringem Aufwand und ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Identität der Vorlage in die Jagdgöttin Diana verwandelt werden (Abb. 10).²⁵

25 Die Figurine ist auch in Variationen mit Amorknaben bekannt – welche sie ebenfalls als Liebesgöttin ausweisen – sowie in Exemplaren, in denen die Attribute beider Göttinnen kombiniert auftreten. Zu den verschiedenen Ausformungen vgl. Beaucamp-Markowsky 2008, 198–201, Kat.-Nr. 75.

Neben einem solch spielerischen Umgang mit antiken Vorbildern rückte eine dezidierte Antikenrezeption im Medium Porzellan erst mit der auch in der breiteren Gesellschaft aufkeimenden Begeisterung für die Hinterlassenschaften des Altertums in den Fokus der Manufakturen, zu der Winckelmanns 1755 veröffentlichte, für die folgenden Jahrzehnte programmatische Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst* einen wesentlichen Beitrag geleistet hatte. Ab den 1770er Jahren wurden von den Modelleuren und Staffieren schließlich nicht mehr nur inhaltliche Anleihen aus der Welt der griechisch-römischen Mythologie oder punktuell zitierende Interpretationen antiker Statuen in zeitgenössischer Manier übernommen – auch wenn beide weiterhin ihren festen Platz in den Produktionen der meisten Manufakturen behielten. Vielmehr hinterließ die zunehmende Auseinandersetzung mit den überlieferten Realien der Antike von nun an auch in Form einer expliziten und detailgetreuen Übernahme ihre Spuren.

Fern von den Stätten des Altertums erfolgte der Transfer der Antiken ins neue Medium in erster Linie über graphische Vorlagen aus Publikationen und Stichfolgen. Für die Mitarbeiter einiger Manufakturen bestand zudem die Möglichkeit, antike Originale und qualitätsvolle Kopien in fürstlichen Sammlungen studieren zu können, wie – ab 1769 – in jener des Pfälzer Kurfürsten Carl Theodor (1724–1799) im Mannheimer Antikensaal oder in der Dresdener Antikensammlung, die August der Starke in den 1720er Jahren aufgebaut hatte. Ab Mitte der 1780er Jahre konnten die Meissener Modelleure und Maler zudem auf die umfangreiche Abgusssammlung von Anton Raphael Mengs (1728–1779) zugreifen, deren 833 Objekte nach dem Tod des Künstlers von der Dresdener Akademie angekauft worden waren und sich ab 1783 in dieser befanden. Vor allem um die Jahrhundertwende entstanden hier die Vorlagen für detailgetreue Wiedergaben in Porzellan nach Skulpturen wie der *Knöchelspielerin* (1798, H 27 cm), dem *Dornauszieher* (1798, H 30 cm) oder der *Athena Lemnia* (1803, H 35,8 cm).²⁶

Bei der Auswahl der Motive richtete man sich in der Regel – ebenso wie es bereits Carlo Ginori gehandhabt hatte – nach dem Bekanntheitsgrad der Werke sowie der Intensität, mit der sie im kunsttheoretischen

²⁶ Die drei genannten Figuren stammen sämtlich von Christian Gottfried Jüchter (1752–1812), der sich mit besonderer Vorliebe mit antiken Vorbildern und ihrer Umsetzung in Porzellan auseinander setzte. Vgl. u. a. Spee 2004.

Diskurs besprochen wurden. Neben den berühmten Skulpturen, die in aufwendig illustrierten Publikationen wie der 1719 in fünf Bänden erschienenen *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* des Bernard de Montfaucon (1655–1741) veröffentlicht waren, finden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch immer wieder Werke in Porzellan, die seit den späten 1730er bzw. 1740er Jahren in Herculaneum und Pompeji aus der Erde befreit wurden. Die Entdeckung der beim Vesuvausbruch 79 n. Chr. in Schutt und Asche versunkenen Städte gehörte zweifellos zu jenen Ereignissen, die auf die kulturell interessierten Gesellschaftsschichten des 18. Jahrhunderts eine besondere Faszination ausübten und über die das aufblühende Pressewesen, zahllose Reiseberichte und seit 1748 erscheinende antiquarische Werke kontinuierlich Bericht erstatteten.²⁷ Darstellungen der Funde, die in ursprünglich für Gelehrtenkreise angefertigten Publikationen wie der zwischen 1757 und 1792 erschienen, achtbändigen *Antichità di Ercolano eposte* bzw. ihren englischen, französischen und deutschen Übersetzungen veröffentlicht worden waren, wurden auch von einigen Manufakturen erworben. In diesen fanden vor allem jene Motive Anklang, die nicht nur das Vermächtnis der Alten spiegelten, sondern thematisch auch dem Zeitgeist des ausklingenden Rokoko entsprachen.

Der Gattungstransfer vom antiken Original in die Interpretation aus Porzellan war dabei uneingeschränkt und variabel. So konnten beispielsweise die prächtigen Fresken der ausgegrabenen Häuser sowohl in malerischer Art und Weise auf Geschirren und Gefäßen wiedergegeben als auch ins Flachrelief oder sogar in rundplastische Werke übersetzt werden. Ein prominentes Beispiel für letzteres stellt der sogenannte *Liebesmarkt* oder *Amorettenverkauf* dar, eine kleinformatige Wandmalerei, die einen Innenraum der *Villa di Arianna* in Stabiae zierte (Taf. 10). Die 1759 entdeckte Darstellung von drei an geflügelten Erosen interessierten Frauen in einem Interieur traf gänzlich den Geschmack des 18. Jahrhunderts und wurde in der Bildenden wie auch der Angewandten Kunst häufig aufgegriffen.²⁸ Auch in Meissen fand man Gefallen an dem Motiv. Die drei Frauen als Allegorien der Temperamente der Liebe verstehend, welche die »heftige Liebe, die flattere Liebe und die Melanchol. Liebe« symbolisierten, setzte sie der Modelleur und spätere Modellmeister Christian Gottfried Jüchter (1752–1812)

²⁷ Vgl. Richter 2005, 182–196, hier 183 ff.

²⁸ Vgl. u. a. Richter 2005, 334 f., Kat.-Nr. 9.11–9.13; Rettner 2006, 219–224.

1784 weitestgehend detailgetreu in eine dreidimensionale Gruppe um (Taf. 11).²⁹ Als Vorlage nutzte er den Kupferstich von Carlo Nolli (1724 – nach 1770) aus dem dritten Band der *Antichità di Ercolano eposte*, einem Werk, das in Meissen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mehrfach als Inspirationsquelle herangezogen worden ist. Jüchtzer reduzierte die Szene auf das Figurenpersonal und verdichtete sie, indem er die Komposition leicht zusammenschob. Da Porzellangruppen in der Regel mehr oder weniger frei auf der Tafel oder im Raum auf Tischen, Kaminen oder Konsolen aufgestellt und unterschiedlich arrangiert werden konnten, war für sie eine rundum ansichtige Komposition sinnvoll. Der Modelleur brach daher die strenge Frontalität des Originals auf und löste die ›melancholische Liebe‹ ganz links von ihrer sitzenden Gefährtin, drehte sie leicht in ihrer Achse und erfand einen neuen Gestus für sie. Auch den strengen, linearen Faltenwurf der Vorlage drapierte er voluminöser und platzierte das Geschehen auf einem hohen Sockel mit klassizistischem Dekorband. Wie die meisten Figuren nach antiken Vorbildern wurde auch diese 48 cm hohe Gruppe unstaffiert gelassen.³⁰ Entgegen dem Geschmack des Rokoko, die Porzellanfiguren in bunte Bemalung einzukleiden, wurden die klassizistischen Porzellanplastiken ›en biscuit‹ bevorzugt, d. h. zweimal gebrannt und ohne Glasur belassen. Auf diese Weise schärfte Konturen und filigrane Details zeigend, sind sie mit ihrem reinweißen Scherben und der samtigen, porenlosen Oberfläche dem Marmor der antiken Skulpturen ähnlich und kommen damit dem klassizistischen Ideal am nächsten.³¹ Dass der Komposition des vorliegenden Beispiels ein durchaus farbiges Original zugrunde lag, stand dem Anspruch, Winckelmanns Forderung der »Nachahmung der Alten«³² mit einer Biscuitplastik nachzukommen, keineswegs entgegen. Im Gegenteil zeigt sie mit ihrer Marmormimesis den deutlichen Ver-

29 Diese Beschreibung notierte Jüchtzer in seinen Arbeitsberichten. Zitiert nach Spee 2004, 119 f.

30 Die abgebildete Version aus dem Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden wurde abweichend von der dezidierten Beschreibung der Gruppe in den Arbeitsberichten als Biscuit weiß glasiert, wohl aufgrund der immensen Brandschäden, von denen der breite Riss im Sockel nach wie vor zeugt.

31 Die Auseinandersetzung mit der ursprünglichen Polychromie antiker Skulpturen beginnt erst im 19. Jahrhundert und spielt für die Staffierung von Porzellan keine Rolle.

32 Winckelmann 1756, 2.

such, das Thema in rundplastischer Interpretation ganz im Sinne der Antike nachzuempfinden. Dieses Bestreben ist auch in den beiden Stücken zu erkennen, mit denen Jüchtzer den *Liebesmarkt* 1788 und 1789 ergänzte und zu einem Tafelaufsatz erweiterte. Die jeweils dreifigurigen Gruppen von *Amors Fesselung* (H 34 cm) und *Amor in Nöten* (H 35 cm) sind eigenständige Kreationen, die der Modelleur ohne Vorlagen schuf.³³ Die Darstellungen, die Venus' Versuche zeigen, den kleinen Liebesgott zu bändigen, während ein Mädchen Tauben füttert bzw. Amors Pfeile zerbricht, bleiben sowohl thematisch als auch formal einer weitgehend – wenn auch unbestreitbar zeitgenössisch gefärbten³⁴ – Antikennachempfindung verbunden.

Wenn Ginoris Traum, den Marmorwerken gleichwertige, großformatige Antikenkopien in dem kostbaren Material zu schaffen, auch unerfüllt blieb, so eroberte die mehr oder minder dezidierte Antikenrezeption im Medium Porzellan in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in kleinem Maßstab einen maßgeblichen Platz in der Produktion der Manufakturen. Sowohl in Nord- als auch Südeuropa entstanden Figuren, Geschirre und Gefäße³⁵, die den Realien des Altertums nachempfunden waren, wobei der Formenschatz in vielen Fällen nicht sklavisch befolgt, sondern oftmals unter dem Aspekt des kommerziellen Anreizes dem Geschmack der Zeit angepasst wurde. Nach graphischen Vorlagen oder der eigenen Anschauung modelliert, wurden sie nicht selten modifiziert, kombiniert oder ergänzt, so dass es sich bei den Erzeugnissen oft

33 Spee 2004, 120, zu den genannten Figuren 379, Kat.-Nr. 222 und 380 f., Kat.-Nr. 224, Abb. S. 113.

34 Typisch für das 18. Jahrhundert ist neben der vergleichsweise voluminösen Gewanddrapierung die Zufügung des Taubenpaares, das die Liebe versinnbildlicht, sowie selbstverständlich der Louis Seize-Stuhl, auf dem Venus in *Amor in Nöten* Platz genommen hat. Vgl. Spee 2004, 379, Kat.-Nr. 222 und 380 f., Kat.-Nr. 224.

35 Wie auf dem Gebiet der figuralen Plastik wurde auch hier in erster Linie nach graphischen Vorlagen gearbeitet, die in illustrierten Publikationen weit verbreitet waren, wie beispielsweise in der vierbändigen *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the cabinet of the Honble. Wm. Hamilton* von d'Hancarville und Johann Heinrich Tischbein. Vor allem in der Real Fabbrica di Porcellana Ferdinanda in Capodimonte, der Porzellanmanufaktur Alt-Gotha und der Keramikmanufaktur Etruria von Josiah Wedgwood, die zwar kein Porzellan, doch mit ihrer Jasper-Ware und Black Basalt konkurrenzfähige Keramikprodukte schuf, wurde den Antikenimitationen auf diesem Gebiet mit besonderer Akkuratess nachgegangen.

um kompilatorisch zusammengestellte, eklektische Neuschöpfungen handelt. Bei aller Antikenbegeisterung behielt das dekorative Moment in der Angewandten Kunst in der Regel vor aller Authentizität den Vorrang.

Während der Anblick von Antiken in Porzellan Charles Marie de la Condamine bei seinem Besuch in Doccia 1757 nicht nur in Erstaunen, sondern ihn als Kunstliebhaber zweifellos auch in Verzückung versetzt haben dürfte, kam bereits Ende des 18. Jahrhunderts die erste Kritik an der zunehmenden Verbreitung des antiken Motivschatzes im Kunstgewerbe auf. So beklagte u. a. Johann Wolfgang von Goethe schon 1786 während seines Venedigaufenthalts, dass sich die Kunst der Alten »auf Dosen und Armbänder verkrümelt« habe.³⁶ 1797 gab er in seiner Denkschrift *Kunst und Handwerk* der Sorge Ausdruck, das »wahre Kunstwerk« mit seinem »durch die Arbeit eines echten Künstlers« erhaltenen »innerlichen, ewig bleibenden Wert«, wie es im Altertum geschaffen worden war, könnte in den neueren Zeiten durch eine »unempfundene Nachahmung« und tausendfache Wiederholung in Form von »schönen, zierlichen gefälligen, vergänglichen Dingen«, mit denen der »Handel die ganze Welt überschwemmt«, profaniert und trivialisiert werden.³⁷ »Durch geschickte mechanische Nachbildungen«, die die »eher befriedigten als unterrichteten Liebhaber in Kontribution« setzten, habe man »die aufkeimende Neigung des Publikums durch eine scheinbare Befriedigung abgeleitet und zu Grunde gerichtet«; er kommt zu dem Schluss, dass »das verfeinerte Handwerk und Fabrikwesen« der Kunst gar »ihren völligen Untergang« bereite.³⁸

Auch die Kunstwissenschaftler des frühen 20. Jahrhunderts verleitete die vermeintlich sklavische Antikenrezeption des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Porzellan zu einer mitunter vernichtenden Kritik. Während Goethe und seine Zeitgenossen jedoch vor allem die serielle Verbreitung und beliebige Verwendung von Kopien erhabener Kunstwerke als eine Art Missbrauch anprangerten, so verstanden diese vielmehr die historisierenden Tendenzen als ein Phänomen, das zum »Verlust der künstlerischen Freiheit« und damit zu einer Degeneration

36 Zitiert nach Ernst Beutler (Hrsg.): Johann Wolfgang von Goethe. Italienische Reise. Annalen. Zürich/Stuttgart 1962, 94.

37 Zitiert nach Klaus H. Kiefer u.a (Hrsg.): Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 4.2. München 1986, 118–121, hier 119, 120.

38 Ebd., 120, 121.

der Porzellankunst geführt habe.³⁹ Der Berliner Museumsfachmann Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1877–1945) konstatierte ernüchert, dass »unter dem Zwange dieses von Gelehrten diktierten Stils [...] jede freiere künstlerische Regung im Keim erstickt« worden sei;⁴⁰ Adolf Feulner (1884–1945), einer der ersten auf Skulptur und Kunstgewerbe spezialisierten Barockforscher im deutschsprachigen Raum, brachte es in wenigen Worten auf den Punkt: Durch die antikisierenden Tendenzen habe die Porzellanplastik »die eigene Form verloren« und sei zu einem bloßen »Ableger der Kleinplastik geworden«.⁴¹

Aller zeitgenössischen wie auch späteren Kritik zum Trotz genoss die ›Antike in Scherben‹ im 18. und frühen 19. Jahrhundert größte Beliebtheit. Die zerbrechlichen, teuer gehandelten Objekte spiegeln das enorme Interesse wider, das der aufkommenden Altertumswissenschaft in ganz Europa entgegengebracht wurde und schließlich in der Etablierung der Klassischen Archäologie als wissenschaftlicher Disziplin gipfeln sollte.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Pietsch – Banz 2010, 340, Kat.-Nr. 400

Abb. 2 Bjurström 1984, 17, Kat.-Nr. P2

Abb. 3 Pinot de Villechenon 2001, 173

Abb. 4 Leopold Franzens-Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte, Bildarchiv

Abb. 5 Kräftner 2005, 394

Abb. 6 Mansuelli 1958, Taf. 51

Abb. 7–8 Beaucamp-Markowsky 2008, 118; 189

Abb. 9 <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boissard1602bd6/0077/image?sid=275ba617bf9e1b3d5a10879706cf30c1>> (25.09.2014)

Abb. 10 Hürkey 2005, 114, Kat.-Nr. 26

Taf. 8–9 Kräftner 2005, 396; 397

Taf. 10 Leopold Franzens-Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte, Bildarchiv

Taf. 11 Richter 2005, 182

39 Zitiert nach Spee 2004, 9.

40 Schnorr von Carolsfeld 1974, 146.

41 Feulner 1929, 130.

BIBLIOGRAPHIE

- Balleri 2013** Rita Balleri, *Modelli Della Manifattura Di Porcellane Ginori Di Doccia: Settecento E Gusto Antiquario* (Rom 2013).
- Beaucamp-Markowsky 2008** Barbara Beaucamp-Markowsky, *Frankenthaler Porzellan* (Schriftenreihe der Gesellschaft der Keramikfreunde e.V., Bd. II.I), Bd. 1 (München 2008).
- Bjurström 1984** Per Bjurström u. a., François Boucher. *Paintings, Drawings and Prints from the Nationalmuseum, Stockholm, Ausst.-Kat. Manchester* (Manchester 1984).
- Boschung 2007** Dietrich Boschung, *Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs: das Beispiel der Venus Medici*, in: Kathrin Schade u. a. (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike* (Münster 2007) 165–175.
- Boschung - von Hesberg 2000** Dietrich Boschung und Henner von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (Mainz 2000).
- Chilton - Lehner-Jobst 2009** Meredith Chilton und Claudia Lehner-Jobst (Hrsg.), *Fired by Passion. Barockes Wiener Porzellan der Manufaktur Claudius Innocentius du Paquier*, Bd. 1 (Stuttgart 2009).
- de La Condamine 1761** Charles-Marie de La Condamine, *Extrait d'un journal de voyage en Italie* (Paris 1761).
- Feulner 1929** Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (Berlin 1929).
- Ginori Lisci - Lane 1963** Leonardo Ginori Lisci und Arthur Lane, *La Porcellana di Doccia* (Mailand 1963).
- Goder 1982** Willi Goder u. a., Johann Friedrich Böttger. *Die Erfindung des europäischen Porzellans* (Stuttgart 1982).
- Haskell - Penny 1988** Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900* (New Haven u. a. 1988).
- Herzog 2012** Katharina Herzog, *Mythologische Kleinplastik in Meissener Porzellan 1710–1775* (phil. Diss. Passau 2008). Online publiziert 2012, URL: <<http://www.opus-bayern.de/uni-passau/volltexte/2012/2679/>> (20.09.2014).
- Hürkey 2005** Edgar J. Hürkey, *Die Kunst Porcelain zu machen. Frankenthaler Porzellan 1755–1800, Ausst.-Kat. Frankenthal* (Frankenthal 2005).

Kräftner 2005 Johann Kräftner (Hrsg.), Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, Ausst.-Kat. Wien (München u. a. 2005).

Lankheit 1982 Klaus Lankheit, Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik (Italienische Forschungen, Bd. 12), (München 1982).

Mansuelli 1958 Guido A. Mansuelli (Hrsg.), Galleria degli Uffizi. Le Sculture, Bd. 1 (Rom 1958).

Melegati 2005 Luca Melegati, Venus Medici (nach der Antike), in: Johann Kräftner (Hrsg.), Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, Ausst.-Kat. Wien (München u. a. 2005) 394, Kat.-Nr. 250.

Pietsch - Banz 2010 Ulrich Pietsch und Claudia Banz (Hrsg.), Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710–1815, Ausst.-Kat. Dresden (Leipzig 2010).

Pinot de Villechenon 2001 Marie-Noëlle Pinot de Villechenon (Hrsg.), Falconet à Sèvres ou l'art de plaire 1757–1766, Ausst.-Kat. Sèvres (Paris 2001) 173.

Ressos 2010 Xenia Ressos, Die Welt ›en miniature‹. Figürliche Porzellanplastik der Kaendlerzeit, in: Meissen – Barockes Porzellan in Köln, Ausst.-Kat. Köln (Stuttgart 2010) 64–73.

Rettner 2006 Arno Rettner, Motivwanderung und Motivwandel in den Künsten: Der »Liebesmarkt«, in: Dieter Richter und Ludwig Wamser (Hrsg.), Vorbild Herculaneum. Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden (München 2006) 219–224.

Richter 2005 Dieter Richter, Herculaneum im Norden. Die Ausgrabungen als europäisches Ereignis, in: Josef Mühlenbrock und Dieter Richter (Hrsg.): Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, Ausst.-Kat. Haltern am See u. a. (Mainz 2005) 182–196.

Schnorr von Carolsfeld 1974 Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken, Bd. 1 (Braunschweig 1974).

Schönfeld 1998 Martin Schönfeld, Was there a Western Inventor of Porcelain?, in: Technology and Culture, Bd. 39/4 (1998) 716–727.

von Spee 2004 Pauline von Spee, Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814 (phil. Diss. Bonn 2004). Online publiziert 2004, URL: <<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2004/0530/0530.pdf>> (20.09.2014).

Willems 2007 Charis Willems, Antike im Frankenthaler Porzellan, in: Max Kunze (Hrsg.), Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Karl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar, Ausst.-Kat. Stendal (Ruhpolding u. a. 2007) 211–218.

Winckelmann 1756 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst (Dresden / Leipzig 21756).

Winter 2003 John Winter (Hrsg.), Le statue del Marchese Ginore. Sculture in porcellana bianca di Doccia, Ausst.-Kat. Florenz (Florenz 2003).

Winter 2005a John Winter, Die Skulpturen der Porzellanmanufaktur Doccia, in: Johann Kräftner (Hrsg.), Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, Ausst.-Kat. Wien (München u. a. 2005) 179–189.

Winter 2005b John Winter, Sitzende Venus (nach der Antike), in: Johann Kräftner (Hrsg.), Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, Ausst.-Kat. Wien (München u. a. 2005) 396 f., Kat.-Nr. 252.

Wittwer 2004 Samuel Wittwer, Die Galerie der Meissener Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais in Dresden (München 2004).

**KUNST UND ARCHÄOLOGIE.
REFLEXIONEN ZUR WECHSELWIRKUNG VON
WISSENSCHAFT UND ZEITGENÖSSISCHER
KUNST**

STEFAN ALTEKAMP

ARCHÄOLOGIE, KUNST UND RETOUR*

Materielle Relikte verheißen einen ganz besonderen Zugang zur Vergangenheit. Gelegentliche Fülle scheint nahezu vollständige und besonders anschauliche Einblicke zu gestatten, aber auch die eher typische Knappheit dinglicher Zeugen verspricht die Berührbarkeit authentischer Geschichte. In beiden Fällen entwickeln Objekthaftigkeit und Materialität eine eigene Ausstrahlung und eine eigene Evidenz, die sich nicht gleichwertig verbalisieren lassen – weder begrifflich noch erzählerisch. So wundert es nicht, dass auch künstlerische Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit oft zum Vehikel der Relikt- und Objekt-Anordnung greifen. Ebenso wenig kann es erstaunen, dass die professionelle Deuterin historischer materieller Kultur, die Archäologie, ihrerseits in Inszenierungen para-archäologischer Aktion zum Thema wird. In beiden Fällen spielen dingliche Ensembles, starre oder dynamische Kombinationen aus Formen, Materialien, Oberflächen etc. eine zentrale Rolle. Materiell und morphologisch entsprechen damit diese künstlerischen Installationen genuinen archäologischen Befunden. Der Beitrag versucht in diesem Sinne, einerseits eine künstlerische Installation wie einen archäologischen Befund zu lesen und andererseits gewisse Analogien des künstlerischen und des archäologischen Vorgehens aufzuspüren.

PARALLELÜBERLIEFERUNG

Die Beschäftigung mit meinem Gegenstand – der dreiteiligen Installation *Parabasis* von Simon Wachsmuth – operiert mit Verfahren der Annäherung, wie sie sich aus der Archäologie entwickeln lassen.

* Ich danke Simon Wachsmuth herzlich für die Erlaubnis, die Abbildungen zu diesem Artikel verwenden zu dürfen.

Archäologie fungiert primär als Geschichtswissenschaft der schriftlosen Epochen der Menschheitsgeschichte. Doch Vergangenheitsdeutung aus materieller Kultur wird mit dem Einsetzen von Schriftlichkeit nicht obsolet, sondern durch eine alternative, in der Regel komplementäre Perspektive bereichert, die den physischen Befunden Namen, Kalenderdaten, Ablaufferzählungen, begriffliche Kategorien und Reflexionen an die Seite stellt.

Über eine derartige Parallelüberlieferung – diverse Informationen zur Arbeit von Simon Wachsmuth und zur Installation *Parabasis* – verfüge auch ich bei meiner Befunddeutung:

1. Interview mit Simon Wachsmuth von der *documenta 12*, Kassel 2007.¹
2. Texte und Materialien zur 11. Istanbul Biennale 2009, auf der die dreiteilige Installation *Parabasis* erstmalig Gestalt angenommen hat (gezeigt im ›Antrepot No. 3‹ und in der ehemaligen griechischen Schule Feriköy).²
3. Begleitbuch zur Einzelausstellung »Aporia/Europa« von Simon Wachsmuth in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2010.³
4. Begleitbuch zur Ausstellung »Atlas. How to carry the world on one's back?«, die 2010/11 in Karlsruhe, Madrid und Hamburg gezeigt wurde.⁴
5. Essay von Karin Gludovatz zu »Aporia/Europa« aus dem Jahr 2012.⁵
6. Text von Stefanie Scheit-Koppitz zum Zyklus *Fehlstellen*, der in Teilen in die Installation *Parabasis* integriert ist und im Februar 2013 das ›Kunstwerk des Monats‹ im Museum für Gegenwartskunst Siegen bildete.⁶
7. Begleitbuch mit Text von Martin Hochleitner zu einer weiteren Version von *Parabasis* für die Ausstellung »Archäologie?! – Spurensuche in der Gegenwart«, Salzburg 2013/14.⁷

1 Tollmann 2007.

2 Wachsmuth 2009; Baliç/Gerhardt 2009; Gohlke 2009. – Dokumentarfilm von Markus Otto: Otto 2009.

3 Wachsmuth 2010.

4 Didi-Huberman 2010.

5 Gludovatz 2012.

6 Scheit-Koppitz 2013.

7 Hochleitner 2013.

Persönliche Unterredungen mit Simon Wachsmuth runden diese ›Überlieferung‹ schließlich noch mit einem veritablen Stück *oral history* ab.

AUTOPSIE

Die Interpretation archäologischer Befunde kann – im Einzelfall – auf direkte Anschauung zurückgehen, im Regelfall beruht sie jedoch auf indirekter Kenntnis, auf einer Befundpublikation. Die hier vorliegende Interpretation kann sich auch auf die Autopsie der in Salzburg 2013/14 eingerichteten Installation stützen. Diese ist nicht in allen Einzelheiten mit zuvor an anderen Orten (Istanbul, Innsbruck) ausgestellten Realisierungen der *Parabasis* identisch.

DER MATERIELL-MEDIALE BEFUND DER INSTALLATION *PARABASIS*

Ausgangspunkt der Installation sind diverse Objekte oder Artefakte, von denen jedoch keines unmittelbar präsent ist. Vielmehr setzt sich die Installation aus Sekundärobjekten und deren Anordnungshilfen zusammen, die die Primärobjekte repräsentieren. *Parabasis* scheint darauf zu zielen, Praktiken der Repräsentation des (externen) Referenzmaterials und dessen damit verbundene Verwandlung (= Umdeutung) in den Blickpunkt zu rücken.

Die Repräsentationstechniken sind uneinheitlich, z. T. sind verschiedene Techniken kombiniert bzw. addiert. Im Ergebnis sind die Exponate von heterogener Medialität und kontrastierenden Abstraktionsebenen gekennzeichnet.

A) FOTOKARTEI (ABB. 1)

Einer der drei Bestandteile der Installation besteht aus einer Fotokartei. Laut Innsbrucker Ausstellungsbegleitbuch wurde diese Kartei 2008 erworben, ihre Herkunft ist anonym.⁸ In der Installation ist eine Auswahl aus dieser Kartei horizontal unter Glas auf Holzplatten aufgelegt, die auf einfachen Holzböcken ruhen.

⁸ Wachsmuth 2010, 104: aus der »Sammlung eines unbekanntenen Gelehrten, 2008 antiquarisch erworben«.



1 Simon Wachsmuth: *Parabasis*, Installationsteil Fotokartei, Version Salzburg 2014

In der Auswahl, wie sie in Salzburg ausgelegt worden ist, umfasst die Kartei Fotoaufnahmen archäologischer Befunde und Objekte. In dieser Teilsammlung bildet die Provenienz Istanbul einen gewissen Schwerpunkt. Die Schwarz-Weiß-Fotografien – mehrheitlich private Aufnahmen – sind auf Karten im Postkartenformat (DIN A6) aufgezogen, in deutscher Sprache beschriftet und schon älteren Datums, aber nach Ausweis gelegentlich im Hintergrund sichtbarer Autos aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.⁹ Die Beschriftungstexte mit ihren präzisen Orts- und Datierungsangaben folgen einem fachwissenschaftlichen Duktus. Die Diskussion unter den Tagungsteilnehmern im Museum tendierte dazu, einen fachlich versierten Laien als Urheber anzunehmen, jedenfalls keinen Berufsarchäologen, da sich leichte Unsicherheiten in der Beschriftung einzelner archäologischer Objekte zeigten.

In diesem Fall gehen entscheidende Repräsentationsakte – die fotografische Dokumentation und die Beschriftung – der Einrichtung der Installation *Parabasis* voraus. Sie werden als bereits vorgefunden für die Absichten der Installation in Dienst genommen.

⁹ Freundlicher Hinweis Simon Wachsmuth.

In der Pionierzeit der Fotografie wurde kurzfristig die Vorstellung gehegt, Abfotografieren sei wie ein physisches Abklatschverfahren – gleichsam mit Licht als Abklatschpapier.

Eine faszinierende Vorstellung. Allerdings hat sich schon seit langem das Wissen um die Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit des fotografischen Bildes gegenüber dem abgelichteten Gegenstand etabliert – eine Eigengesetzlichkeit, die durch Zweidimensionalität, Tonalitäten, Brennweiten des Kameraauges, Bildausschnitte und die in Dauerhaftigkeit überführten situativen Besonderheiten wie Lichtverhältnisse, Jahreszeiten, Zufallsszenarien usw. bestimmt wird.

Die Beschriftung der Karten mit ihren wissenschaftlichen Kategorien der typologischen Klassifikation oder chronologischen Reihung unterwirft die ursprünglichen Gegenstände einem weiteren Verfremdungsakt.

Die flexiblen Ordnungs- und damit Lesemöglichkeiten einer Kartei schaffen ihrerseits weitere Systeme und Bezüge, die sich unabhängig von historischen Zusammenhängen entfalten können. Das gilt z. B. für herausisolierte Bestandteile verlorener oder aufgelöster Materialverbände, die sich – wie etwa Kapitellplastik – zum Zweck der unterschiedlichsten wissenschaftlichen oder nicht-wissenschaftlichen Befragungen als Träger bestimmter formaler Eigenschaften verselbständigen und zu neuen Sinneinheiten (z. B. Typenreihen) zusammenfinden.

Auch die Installation selber greift mit ihrer (jeweils) konkreten Auswahl und Anordnung von Karten aus dem Gesamtfundus in den Mechanismus von Selektion und statusverändernder Repräsentation ein. Sie setzt zudem einen eigenen Akzent, indem sie die Karten flächig auslegt und so dem sequentiellen Zugriff, wie ihn eine Kartei nahe legt, die eher simultane Anschauung entgegensetzt. Ordnungsentscheidungen wirken sich fundamental auf Sinnstiftungen aus. Aufwändige Produktsuchen in erstmalig frequentierten Supermärkten oder Videotheken – deren Anordnungskriterien prinzipiell um hohe Funktionalität und Effizienz bemüht sein müssen – können das eindrucksvoll bestätigen.

Während des Museumsbesuches aus Anlass der Tagung richtete sich die Diskussion auch auf die Frage der (An)Ordnung der Karten in der Installation – ein Aspekt, der für Fachleute sofort von zentraler Bedeutung ist.

B) VIDEOS (ABB. 2)

Einen zweiten Bestandteil der Installation *Parabasis* bildet eine Reihe von Filmen.



2 Markus Otto: *Parabasis* (Dokumentarfilm), Standbild Ausgrabungen Yenikapı

Über den Rahmen der Ausstellung hinaus verfügbar ist ein Ausschnitt aus dem Dokumentarfilm *Parabasis* von Markus Otto, der vor allem Szenen der großen Grabung des byzantinischen Hafens zeigt, die im Zuge der Erbauung des Marmara-Tunnels durchgeführt wurde.¹⁰

In diesem Filmausschnitt wechseln sich ›ruhige‹ Totalen und Nahaufnahmen ab. Bewegungen der Kamera selber werden gemieden.

Wie im Falle der Fotokartei erscheinen die antiken Bau- oder Objektreste bereits außerhalb der Realität des Films, d. h. auch der musealen Installation, als medial gebrochen. In diesem Fall bilden der moderne urbane Kontext sowie das Grabungs- und Baugeschehen ein Medium. Die moderne Stadt und die alten Relikte bilden schroffe Kontraste. Die von der heutigen Planung bestimmten Grenzen des Arbeitsgeländes schneiden willkürlich in die historische Topographie ein. Die während der Grabung entfalteten Routinen stellen die Relikte in z. T. bizarr wirkende neue Handlungszusammenhänge.

Ein starker Effekt geht von der Bild-Ton-Mischung des Films aus. Das Zusammenspiel von visuellem und akustischem Signal macht auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen unserer Sinnesorgane aufmerksam: Während der Sehsinn gerichtet ist und entweder deutlich fokussiert oder ausblendet, kann der Hörsinn nach der Herkunftsrichtung des Schallsignals nicht filtern (leider!). Im Film sind die Bilder von der Grabung

¹⁰ Otto 2009.

auf der Tunnelbaustelle überwiegend mit Geräuschen hinterlegt, die ohne weiteres zur Szenerie des Grabungs- und Baugeschehens gehören, deren konkrete Erzeugung aber nicht sichtbar ist, da sie sich im Rücken oder jedenfalls außerhalb des Blickfelds der Kamera abspielt. Ein visuell ruhiges Verharren auf einer nicht oder kaum bewegten Szene wird so etwa durch Maschinengeräusche überlagert. Dieses Zusammentreffen von Bild und Ton kann durchaus ›authentisch‹ sein; die Geräusche wären dann ein dem Abgefilmten örtlich und zeitlich zugeordnetes Phänomen. Dennoch entsteht im Film ein Eindruck der Nicht-Zusammengehörigkeit, weil die Bilder Assoziationen auf tun, zu denen die Geräusche nicht passen wollen – und umgekehrt. Die Geräusche sind Begleitumstände von (im Film nicht sichtbar gemachter) Aktion. Die Bilder zeigen ›stille‹ Szenerien oder Handlungen, die mit der Geräuschproduktion nicht in Verbindung stehen.

Auf eine irritierende Weise führt die in Bild und Ton kombinierte filmische Repräsentation des Grabungs- und Baugeschehens zu einem Auseinanderklaffen der Sinneseindrücke. Die Ausgangsrealität wird dadurch gleichsam seziert und in getrennte Teilrealitäten umgewandelt, die jede für sich eine eigene Wirkung entfalten.

Die HD-Qualität des Dokumentarfilms unterstreicht den Eindruck von ruhiger Präzision, den die gefilmten Tätigkeiten hinterlassen. Dieser Eindruck ist natürlich nur eine Suggestion – so wie viele archäologische Grabungen durch eine bestimmte Ikonographie des Arbeitsortes (etwa präzise abgesteckte Grabungsflächen und geradlinige Grabungsstege) Vertrauen in wissenschaftliche Exaktheit des Vorgehens vermitteln, obwohl eine strenge Geometrie der Flächen und Kanten diese keineswegs gewährleistet, der Professionalität der Arbeit sogar abträglich sein kann und daher heute kein Dogma mehr darstellt.

C) GEMÄLDE (ABB. 3)

Das im ersten Moment wohl auffälligste Element der Installation *Parabasis* besteht aus einer Abfolge großformatiger Acrylgemälde auf Leinwand, die einer eigenen Serie, dem 2008 bis 2010 entstandenen Zyklus *Fehlstellen/Voids*, entstammen.¹¹ Die bichromen Bilder wirken ohne weiteren Hinweis wie rein-abstrakte Schöpfungen, doch haben sie eine konkret-figürliche Genealogie: Die dunklen Partien wiederholen die Konturen von mit Zement ausgefüllten Fehlstellen des Renaissance-

¹¹ Gludovatz 2012, 331; Scheit-Koppitz 2013.



3 Simon Wachsmuth: *Parabasis*, Installationsteil Gemälde, Version Salzburg 2014

Freskenzyklus *Die Legende des wahren Kreuzes*, den Piero della Francesca Mitte des 15. Jahrhunderts in S. Francesco in Arezzo ausführte.¹²

Bei diesen Bildern haben wir es mit extrem reduzierenden Repräsentationen zu tun, die nur ein einziges Merkmal den vielszenigen und vielgestaltigen Zyklus aufgreifen und diesen grell exponieren. Bei diesem Merkmal handelt es sich nicht einmal um ein Teil des originären figürlichen Bildes, sondern um nachträgliche Bestandsverluste.

Der Bezug zum Ausgangsobjekt ist dabei derartig selektiv und abstrahierend, dass die Verbindung ohne einen begleitenden Hinweis nicht bemerkt werden könnte.

Ergänzend zu den drei genannten Hauptbestandteilen der Installation *Parabasis* ist festzuhalten, dass diese in den Ausstellungsaufbauten z. T. verschränkt und durch weitere Elemente ergänzt werden, auf die ich am Ende kurz zurückkommen werde.

Zusammenfassend zu diesem ersten Punkt kann gesagt werden, dass die Installation *Parabasis* von einem Fundus an archäologischen oder historischen Artefakten als Rohmaterial ausgeht, dieses aber in

¹² Wachsmuth 2010, 105; Gludovatz 2012, 331 f.; Scheit-Koppitz 2013. – Zur Legende: Walter Seitter, in: Wachsmuth 2010, 81–91.

unterschiedlichsten, z.T. kombinierten Verwandlungsformaten inszeniert. Diese Formate sind teils durch präzise Intentionen einer Neukontextualisierung bedingt (etwa durch eine wissenschaftliche Einordnung). Sie eröffnen auf der anderen Seite auch diverse, unkontrollierbare und sich verselbständigende Assoziationen.

MATERIALITÄT UND MEDIALITÄT IM ARCHÄOLOGISCHEN BEFUND

Bevor ich mich in einem abschließenden Gedankengang den Intentionen der Installation zuwenden werde, möchte ich in einem Zwischenschritt *Parabasis* nicht nur archäologisch-deskriptiv umkreisen, sondern die Analogie der Medialität auch des archäologischen Befundes thematisieren.

Diese Überlegung wird dadurch gerechtfertigt, dass – wie gesagt – das Rohmaterial der Installation ja in starkem Maße durch veritable archäologische Relikte geprägt wird und sich sogar das Fresko Piero della Francescas mit seinen Beschädigungen formal einem fragmentierten archäologischen Objekt, etwa einem nur teilweise erhaltenen Wandbild aus den Vesuvstädten, annähert.

Sie wird weiter dadurch bestärkt, dass die Präsentation der Installation durchaus an wissenschaftlich-archäologisches Handeln bzw. dessen typisches Arbeitsambiente erinnern kann: Die Ausstattung ist reduziert-sachlich. Die Holzböcke, auf denen die Fotokartei ausgebreitet ist, können an einen Arbeits- oder Werkraum, möglicherweise in einem Grabungshaus oder einem Museumsdepot, denken lassen. Zwei schlichte Fotomaßstäbe – wie nachlässig ungefähr in der Form eines Kreuzes übereinander gelegt und den Hauptbestandteilen der Installation zugeordnet – könnten auf Feldarchäologie verweisen. Karin Gludovatz erinnert daran, dass das Archiv aus Schwarzweiß-Fotos besteht, die Videos in Schwarzweiß erscheinen und die Acrylbilder ihre kontrastierenden Flächen ebenfalls in Schwarzweiß realisieren.¹³ Dieser abstrahierende Modus steigert nicht nur den Effekt der Nüchternheit, sondern lässt sich ebenfalls mit dem Sachlichkeitsanspruch wissenschaftlich-archäologischer Arbeit assoziieren.

Allerdings soll hier weniger die Analogie einer Ikonographie des archäologischen Arbeitsfeldes als die des archäologischen Befundes im

¹³ Gludovatz 2012, 333.

Vordergrund stehen. Von der Wissenschaft aufgegriffene archäologische Befunde bedürfen auf drei Ebenen routinemäßig der Repräsentation:¹⁴

Erstens werden während des Prozesses der Zerlegung archäologischer Stratifikationen (vulgo: Ausgrabung) die meisten der erhobenen Daten umgeschrieben. Ein Großteil der Befunde geht während der analytischen Zerstörung durch die Grabung verloren und existiert lediglich analog oder digital medialisiert fort.

Zweitens lässt sich archäologisches Material nicht wie ein an Buchstaben gebundener Gedanke verbreiten. Um kommuniziert werden können – und nicht mitgeteiltes Wissen ist nicht existent – bedürfen auch die nicht zerstörten Relikte einer Repräsentation, die sich ebenfalls in komplexen medialen Vermittlungsakten realisiert.

Dabei werden z. B. regelmäßig bestimmte Einzelmerkmale isoliert oder verabsolutiert (Dokumentation von Keramik: Profilzeichnung oder Dünnschliff) oder bestimmte Regelmäßigkeiten über bildgebende Verfahren extrahiert (Geophysik: Amplituden werden zu Grundrissen). Die Umkodierung der Fresken aus Arezzo in ein abstraktes Schwarzweiß-Negativ-Positiv lässt sich an diese Datenwandlungen der Archäologie anschließen.

Drittens beruht auch eine Objektwissenschaft auf sprachlicher Verständigung. Auch wenn wir für die wissenschaftliche Diskussion die Gegenstände sehen müssen (meistens medialisiert), wir müssen sie auch ansprechen. Wir müssen sie benennen, einordnen, ihre Merkmale erfassen und ihnen Bedeutungen zuschreiben. So unumgänglich die Verbalisierung also ist, die sprachliche Repräsentation dinglicher Objekte ist ein besonders radikaler Akt der Transformation. Die sprachliche Ebene gibt auf der anderen Seite sich in der Forschung verselbständigenden Formalkategorien im wahrsten Sinne des Wortes ›bereden‹ Ausdruck (›Knopfhenkelschale‹, ›Strickhenkelamphore‹, ›Troggebäude‹).

Angesichts der grundsätzlichen Unausweichlichkeit medialer Repräsentationen in der Archäologie kann es nur verwundern, wie verhalten Optionen und Auswirkungen diskutiert werden. Die Installation *Parabasis* kann auch als ein visueller Kommentar zur Tragweite medialer Um-Schreibungen in der Archäologie gesehen werden.

14 Altekamp 2004, 225–229.

IST *PARABASIS* EINE PARABEL AUCH FÜR DIE WISSENSCHAFTS-ARCHÄOLOGIE?

Ich komme damit zu einem abschließenden Punkt. An dieser Stelle profitiere ich in besonderem Maße von der ›Parallelüberlieferung‹ der verfügbaren Literatur über *Parabasis*; wie in der Archäologie bleibt im materiellen Befund vieles eher abstrakt, manchmal deutungs offen, was ein textliches Parallelzeugnis dann vielleicht auf den konkreten gedanklichen Punkt bringt.

Parabasis ist nicht als formales Spiel mit aufeinander aufbauenden Repräsentationen oder Metamorphosen gedacht, sondern als eine geschichtspolitische Intervention. Der Konstruktionscharakter von Geschichte liegt ihr als Prämisse zugrunde.

Im Besonderen zeigt sich Simon Wachsmuth – darauf verweisen auch andere Arbeiten wie z. B. *Alexandermosaik*¹⁵ – an Spannungen und Bruchstellen im Verhältnis Orient-Okzident interessiert, die sich in westlicher Kunstproduktion oder westlicher Vereinnahmung von Kunst niederschlagen.

In diesem Sinne ist in der Installation *Parabasis* die Häufung von Artefakten zu verstehen, die aus der heutigen Türkei stammen. Andere Exponate unterstreichen Türkei-Europa-Bezüge. U. a. in der Innsbrucker Fassung der Installation (2010) wurden kleine Zeitungsausschnitte integriert, die Türkei-Europa-Konflikte thematisieren.¹⁶

In den Filmsequenzen treten Aufnahmen des Zuschauerraums des antiken Theaters von Pergamon und solche der Sitzbänke im Gebäude des Europäischen Parlamentes einander gegenüber.

Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass der hohe Stellenwert medialer Umformungen, dass die zentrale Bedeutung von Repräsentationen gut geeignet ist, ein Schlaglicht auf die enorme Bedeutung von Materialität nicht nur als Forschungsobjekt, sondern als Bedingung der Wissenschaftspraxis der Archäologie zu werfen.

In *Parabasis* sind es materielle Objekte und der künstlerische Umgang mit ihnen, die das Thema der Um-Schreibung und Aneignung von Geschichte verkörpern. In diesem Zusammenhang sollte auch noch einmal auf die Heterogenität der Teile der Installation hingewiesen werden: so kontrastiert die gegenständliche Handgreiflichkeit des ausgelegten

¹⁵ Tollmann 2007.

¹⁶ Vgl. Gludovatz 2012, 332; Scheit-Koppitz 2013, 4 f.

Fotoarchivs auf den rustikalen Holzböcken und -platten stark mit der sauberen Abstraktion der Gemälde. Auch archäologischen Arbeitsergebnissen ist diese Heterogenität zu eigen, wenn etwa in einer Grabungspublikation narrativer Text, stumme Fotodokumentation und abstraktes graphisches Material (Pläne, Schnitte, Diagramme) zusammenfinden.

Ist nun der facharchäologische Umgang mit Vergangenheitsrelikten, sind die aus den Überresten gewonnenen archäologischen Erzählungen ebenfalls dienstbare Vehikel parteiischer Vergangenheitskonstruktionen? – Ohne Zweifel ja.

Bei dieser Feststellung möchte ich es aber nicht bewenden lassen. Es gibt eine spezifische Qualität von Archäologie, die gerade in diesem Zusammenhang zum Tragen kommt: Das Arsenal archäologischer Quellen wird fortlaufend auf unerwartete Weise ergänzt. Viele neu bekannt werdende Funde und Befunde wiederholen oder modifizieren Altbekanntes, andere dagegen stellen bestehende Annahmen auf den Kopf, stören, provozieren, revidieren, bilden die Basis für Gegenerzählungen.

Natürlich determinieren auch überraschende oder widerständige archäologische Befunde keine der Deutbarkeit enthobenen Sachverhalte. Es gehört vielmehr zu den faszinierendsten Faszetten von Archäologie, dass ein potentiell überlieferungskritisches Quellenreservoir selber immer wieder neue kanonische Erzählungen kreiert.

Das kritische Potential archäologischer Quellen liegt nicht zuletzt in ihrer besonderen Datenhaltigkeit begründet. Empirisch gewonnene Daten und Fakten, die im Wesentlichen aus den physischen Eigenschaften der Artefakte ausgelesen werden, bilden in ihrer Fülle, ja in ihrem Überschuss, ein für eine Geisteswissenschaft außergewöhnliches Rohmaterial.

Der Umgang mit den harten Evidenzen archäologischer Quellen lässt die eingefahrene Opposition von Positivismus auf der einen, Dekonstruktivismus auf der anderen Seite besonders steril erscheinen. In dieser Hinsicht ist Archäologie – so anfällig sie ist für ideologische Vereinnahmung – immer auch gut für ihr Dementi.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1, 3 Foto Stefan Altekamp

Abb. 2 Foto Simon Wachsmuth aus dem Dokumentarfilm von Markus Otto

 BIBLIOGRAPHIE

Altekamp 2004 Stefan Altekamp, Das archäologische Gedächtnis, in: Knut Ebeling und Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten (Frankfurt a. M. 2004) 211–232.

Baliç/Gerhardt 2009 İlkey Baliç und Ulrike Gerhardt (Hg.), İnsan neyle yaşar? : 11. Uluslararası İstanbul Bienali ; 12 Eylül – 8 Kasım 2009. What keeps mankind alive? : 11th International Istanbul Biennial (İstanbul 2009).

Didi-Huberman 2010 Georges Didi-Huberman (Hg.), Atlas. How to carry the world on one's back? (Madrid 2010).

Gludovatz 2012 Karin Gludovatz, Simon Wachsmuth. Aporia/Europa – Risse im Gefüge, in: Eva Schmidt und Ines Rüttinger (Hg.), Lieber Aby Warburg – was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material (Heidelberg 2012) 330–341.

Gerrit 2009 Gerrit Gohlke, Gegen-Messe am Bosphorus. 11. Internationale Istanbul Biennale, 2009. Online unter: <<http://www.artnet.de/magazine/11-internationale-istanbul-biennale/>> (17.02.2014).

Hochleitner 2013 Martin Hochleitner, Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart, in: Archäologie in Salzburg. Begleitband zu den Ausstellungen »Archäologie?! – Spurensuche in der Gegenwart« und »Wirklich wichtig – Archäologische Highlights erzählen ihre Geschichte« (Salzburg 2013) 88–121.

Otto 2009 Markus Otto, *Parabasis*. Dokumentarfilm für die gleichnamige Installation von Simon Wachsmuth entstanden für die İstanbul Bienal 2009. Online unter: <http://www.markusotto.eu/film_parabasis.html> (12.09.2014).

Scheit-Koppitz 2013 Stefanie Scheit-Koppitz, Simon Wachsmuth, *Fehlstellen*, 2008–2010. Kunstwerk des Monats Februar 2013. Siegen: Museum für Gegenwartskunst. Online unter: <<http://www.mgk-siegen.de/deu/ausstellungen-und-sammlung/kunstwerk-des-monats/archiv/februar-2013.html>> (16.01.2015).

Tollmann 2007 Vera Tollmann, Der *documenta 12* Künstler Simon Wachsmuth im Gespräch mit Roger M. Buerger, 2007. Online unter: <<http://archiv.documenta12.de/990.html?&L=0>> (12.9.2014).

Wachsmuth 2009 Simon Wachsmuth, *Parabasis*. 11. Istanbul Bienal, 2009. Online unter: <http://www.iksftp.com/11b.iksv.org/sanatcilar_en.asp?sid=68> (12.09.2014).

Wachsmuth 2010 Simon Wachsmuth, *Aporia / Europa*, hg. von Beate Ermacora (Bielefeld 2010).

RALF VON DEN HOFF

VERKEHRS-SPIEL

Norbert W. Hinterbergers *Reigen* und die Visualisierung von Mythen und Mythologie in der griechischen Antike*

Götter und Heroen stellten sich die Griechen wie Menschen vor: weinend und lachend, streitend und sich vertragend, kämpfend und feiernd – indes: anders als die Menschen in ewiger Unsterblichkeit, leicht lebend und in allem größer und prächtiger als die Sterblichen es vermögen. Dies gilt für die griechische Literatur seit Homer ebenso wie für die griechische Bilderwelt.¹ Dieser für die europäische Tradition grundlegende Anthropomorphismus bedingte die Vorstellung, dass Götter sich wie Menschen liebten und hassten, in festen und weniger festen Partnerschaften verbunden waren und in heterosexuellen Paarungen Nachwuchs hervorbrachten, aber auch päderastische Ideale auslebten, allen voran Zeus, der Ganymed nachstellt und mit seiner Frau Hera und unzähligen divinen und vor allem sterblichen Geliebten Kinder hervorbringt.² Die Götterwelt war in sexueller, familiärer und genealogischer Ordnung als

* Für die Einladung zur Tagung und zur kreativen Beschäftigung mit dem Thema danke ich K. Sporn und D. Boschung, für anregende Gespräche und Unterstützung N. W. Hinterberger. Der Vortragscharakter wurde beibehalten, die Anmerkungen auf das Notwendigste beschränkt.

1 Zum Anthropomorphismus der griechischen Götterwelt: Frontisi-Ducroux 1986; Bremmer 1996; Graf 1996; Pellizer 2009, 267–280.

2 Vgl. Simon 1978, 1430–1432; Kaempf-Dimitriadou 1979; Arafat 1990, 64–88; 173–175; Voutiras 1997, 311–312 [mit Verweisen auf relevante LIMC-Artikel]; s. u. Anm. 6; 17.

Abbild der Menschenwelt konstruiert. Durch Generationenfolgen erhielt die Welt der Götter trotz ihrer Zeitlosigkeit Geschichte. Die Geschichten, in denen ihre Protagonisten und Statisten diese Geschichte vollzogen, nennen wir Mythen, das komplexe System der Genealogien und Mythen und die Beschäftigung mit ihnen bezeichnen wir als Mythologie.³ Hesiod verfasste in der *Theogonia* eine der ersten in literarischer Form, Apollodors *Bibliothēke* aus dem 1. Jh. v. Chr. stellt eine der umfassendsten dar.

Vielfach hat man versucht, diese Geschichte aus Geschichten und Nachkommenschaften zu visualisieren, vor allem in einer Vielzahl nachantiker, mehr oder minder komplexer Stammbäume: von Illustrationen zu Bocaccios *Genealogia deorum gentilium* (gegen 1350–1375) bis zur große ›Mythologie‹ von Dieter Macek, die bei der Berliner Pergamonausstellung 2011/2012 und zuletzt in Linz 2013 zu sehen war:⁴ Sie alle wollen jeder Figur, die wir aus griechischen Mythen kennen, einen Platz in der Götter- und Heldengeschichte zuweisen. Je vollständiger aber ein solches mythologisches Schema angelegt ist, desto unübersichtlicher und unzuverlässiger wird es, und zwar vor allem aus drei Gründen: 1. Die Logik mythischer Zeit folgt nicht stringent menschlichen chronologischen Vorstellungen; Götter können Epochen überspringen. 2. Die Logik mythischer Genealogie folgt nicht der Linearität menschlicher Familienstammbäume, deren System darstellerisch für monogame (oder allenfalls di- oder trigame, nicht aber polygame) Systeme optimiert ist; griechische Götter haben beweglichere Plätze im Mythensystem. Und 3. Ein Stammbaum zeigt Abstammung, erzählt aber keine Geschichten. Mythologie aber besteht aus Geschichten, besteht in Narration. Weder die Dynamik von Zeit noch die Dynamik von Handlungen oder die Dynamik wechselnder Paarungen – alles dies ist kenn-

3 Bruit Zeitman – Schmitt Pantel 1994, 143–145; Guthmüller 2001; Reinhardt 2011.

4 Vgl. Guthmüller 2001. – Genealogische Schemata: Tölle 1967; Schefold 1978, 75–78; Schefold 1993, 37–39; vgl. Reinhardt 2011, 459–463. – Stammbaum von Dieter Macek: s. nur <<http://antike-welt.archaeologie-online.de/themen/interviews/von-achill-bis-zeus-entstehung-einer-goettergenealogie/>> (Abruf 8.2.2014), sowie jetzt <<http://www.myth-gen.eu/>> (Abruf 8.9.2014). Im WWW finden sich unzählige solcher Schemata ganz unterschiedlicher ›Zuverlässigkeit‹, so z. B. der mythologische Stammbaum unter Wikipedia <http://de.wikipedia.org/wiki/Stammbaum_der_griechischen_Götter_und_Helden> (Abruf 7.2.2014) oder das Pantheon von <www.greekmyths-greekmythology.com/pantheon-of-greek-gods-the-family-tree-of-the-gods> (Abruf 7.2.2014).

zeichnend für die griechische Mythologie – kann so abgebildet werden. Das heißt aber auch: Schematische Mythologien in Form von Stammbäumen vermitteln uns ein einseitiges, ja im Hinblick auf die Priorität linearer ›Abstammung‹ und den festen Platz jeder Figur viel zu enges Bild der griechischen Mythologie.

Schauen wir hingegen auf griechische Visualisierungen der Mythologie, so finden wir nichts dergleichen. Einzig die Mythen selbst wurden in Bildern gezeigt, nicht ihr abstraktes System. Visuell setzten die Griechen auf Geschichten. In einem unermesslichen Kompendium von vielfach narrativen Mythenbildern seit dem späten 8. Jh. v. Chr. ist uns dies überliefert.⁵ Hier stehen Taten neben Kämpfen und Ereignissen des Lebens der Götter und Heroen und auch neben Bildern ihrer (die Stammtafeln so sehr dominierenden) Beziehungen, welche Nachkommenschaft hervorbrachten oder auch nicht: Götter und ihre Geliebten, Hochzeiten, Geburten usw.⁶ (vgl. Abb. 1–2, Taf. 14–15). Griechische Mythenbilder aber zeichnen sich in der Regel gerade durch Zeitlosigkeit aus: Sie zeigen Handeln, nicht Daten und nur bedingt ein Davor und Danach der gezeigten Handlung.⁷ Vor allem aber den Platz der Handlung im Gefüge der Mythologie lassen sie nicht erkennen, ein konsistentes Bild von Zusammenhängen nicht einmal erahnen – zumal auch nicht in einem strikt getrennten Verhältnis zur Lebenswelt der Betrachter. Hinweise auf Genealogien kann man ihnen nur selten entnehmen, allenfalls punktuell in Form der im Bild gerade anwesenden Figuren.

Der Vergleich zwischen modernen Mythologieschemata und antiken Bildern hinkt natürlich gewaltig: Beide haben ja ganz unterschiedliche Darstellungsabsichten und -möglichkeiten, verfolgen je eigene und auch erreichte Ziele. Aber gleichwohl lässt die Gegenüberstellung doch die Frage aufkommen, wie überhaupt ein so komplexes System wie das der griechischen Mythen zu visualisieren ist und welche Elemente der Mythologie in welchen Visualisierungen hervorgehoben, welche eher unterdrückt werden. Um diese grundsätzliche Frage wird es anhand der

5 Einen umfassenden Überblick geben weiterhin: Schefold 1978; Schefold 1988; Schefold 1989 und Schefold 1989, sowie die Artikel des LIMC, dessen systematische namensbezogene Ordnung aber auch ein statisches Konzept vermittelt, dass antike Mythologie nur in Teilen spiegelt, vgl. Giuliani 1997.

6 Kaempf-Dimitriadou 1979; Oakley – Sinos 1993; Stewart 1996; Foley 2003, 113–137; Sabetai 2008, 288–333; Oakley 2012, 480–497; s. weitere Bsp. u.

7 Zur Erzählweise griechische Mythenbilder vgl. nur: Himmelfmann 1967; Stansbury-O'Donnell 1999; Giuliani 2004; Giuliani 2010.

Beschäftigung mit Norbert W. Hinterbergers Installation *Reigen* in meinen folgenden Ausführungen gehen. Das Ziel wird dabei natürlich keine Interpretation des Kunstwerkes sein. Vielmehr soll es aus der Perspektive eines Archäologen und Altertumswissenschaftlers betrachtet werden. Dazu möchte ich zunächst Assoziationen zu Form und Semantik der Installation auch im Hinblick auf die antike Mythologie vorführen. Vor dort aus lässt sich der Blick auf die relevanten antiken Visualisierungen von Mythen zurückwerfen und fragen, welche Perspektiven und Antworten die moderne Installation zum griechischen Mythos zum Blick des Archäologen auf antike Visualisierungen von Mythen beiträgt, welche Inspirationen künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema für wissenschaftliche Analysen liefern können.



1 Theseus und Ariadne (?). Innenbild der attisch-rotfigurigen Schale des Euphronios, London, British Museum Inv. E 41, Ende 6. Jh. v. Chr.



2 Polydeukes entführt eine Tochter des Leukippos. Attisch-rotfigurige Hydria des Meidias-Malers, London, British Museum Inv. E 224, Ende 5. Jh. v. Chr.

Nähern wir uns der Installation *Reigen* (Taf. 12, 13a–b) zunächst formal.⁸ Sie besteht aus einer Gruppe von im Kreis aufgestellten Zierlaubebäumen unterschiedlicher Art. Diese fungieren indes nicht als pure, festliche Raumdekoration, wie man bei einer Annäherung im Raum meinen könnte (Taf. 12), sondern als Stützen einer labilen Konstruktion: Unterhalb ihres Blattwerkes tragen sie kreisförmig locker zusammengezimmerte Holzlatten. Diese dienen als Gleisbett für den Kreisverkehr einer Modelleisenbahn (Taf. 13a): ein Spielzeug also als Teil einer Festdekoration, Technik *en miniature* mitten im natürlichen Deko-Blätterwald. Im Schatten der Zierbäumchenbüsche finden sich an der Bahnrundstrecke Modellbahnhöfe mit Abstellgleisen. Auf den Schienen fahren Lokomotiven unterschiedlicher Größe im Kreis. Während die Bahnhöfe nach griechischen Göttinnen und Heroien benannt sind, wie ›Aphrodite‹, ›Kirke‹ und ›Daphne‹, prangen auf den Lokomotiven männliche Namen aus der Mythologie, von ›Apoll‹ bis ›Zeus‹ (Taf. 13a–b). In Betrieb gesetzt, besuchen die Götter-Lokomotiven im Spiel der Modell-

⁸ Norbert W. Hinterbergers Installation *Reigen* wurde erstmals ausgestellt im Rahmen der Ausstellung »Bildungsprogramm« im Schloss in Weimar 1997, vgl. Hinterberger 1997; Pias 1997; Hochleitner 2013, 95; Salzburg Museum 2014; Hinterberger 2014.

bahn also Frauen-Bahnhöfe, halten bei ihnen oder fahren vorbei, so wie die Männer in griechischen Mythen immer wieder der einen Frau beiwohnen, die andere links liegen lassen. Bei der Installation in Linz fungierte der Bahnhof ›Aphrodite‹ als zentraler Verteiler und Schnittstelle (Taf. 13b). Man sieht also die Modelleisenbahn als spielerisches Verkehrs-Mittel im doppelten Sinne des Wortes. Die Installation ironisiert die Vieldeutigkeit von Metaphern des Sexuellen, vom Verkehr bis zum Einfahren.

Der Titel der Installation lautet »Reigen«; Norbert W. Hinterberger gibt ihr zudem den explikativen Untertitel »antike Liebespaare in Bewegung« und verweist damit auf den Zusammenhang mit der griechischen Mythologie.⁹ Durch den Titel erhält das Objekt Bedeutung auf dreierlei Weise: Zunächst erinnert nun die Anordnung der Bäume nicht nur an eine Festdekoration, sondern an einen kreisförmigen Reigen, einen Tanz beim Fest, als das die Installation somit erscheint. Sodann sieht man den kreisförmigen Spielverkehr der Männer-Lokomotiven nun selbst als einen Reigen; und schließlich ist »Reigen« ein Theaterstück Arthur Schnitzlers.¹⁰ Es wurde 1897 vollendet und 1920 in Berlin uraufgeführt, gefolgt von einem gewaltigen Skandal und Prozess, mit einem Aufführungsverbot in Deutschland, das erst 1981 aufgehoben wurde. In einem Szenenreigen durchmisst Schnitzler unterschiedliche Orte, soziale Schichten und zehn Charaktere in zehn Szenen. Als Paar begegnen sich jeweils ein Mann und eine Frau im erotischen Dialog, die Geschlechtsverkehr vor- oder hinter sich haben. Eine der Figuren erscheint wie in einem Reigen sodann in der folgenden Szene mit neuem/r Partner/in. Die Themen Gender, Sexualität und Beischlaf, Erotik und Geschlecht werden durchmessen, Mechanik und Lieblosigkeit entlarvt, Praktiken der Geschlechterbeziehungen in der Moderne debattiert, aber auch in ihrer geradezu spielerischen und ewigen Fortführung erkennbar. Hinterbergers Titelwahl semantisiert also die Eisenbahninstallation im Hinblick auf Zusammenhänge, die wir formal bereits erkannt hatten, koppelt die Antike an die Moderne und unterstreicht durch die parallele Titelführung mit Schnitzlers Stück auch die technische Mechanik der metaphorisch gezeigten Vorgänge, den Fokus auf Sexualität und deren unendliche und nicht auf die Antike beschränkte Technisierung und Wiederholungsstruktur.

⁹ So auf der Website des Künstlers: Hinterberger 2014.

¹⁰ Vgl. Pfoser 1993.

Fassen wir diejenigen Assoziationen zusammen, die sich aus der Installation ergeben haben: Spiel und Spielzeug, Miniatur, ja Imitat in verkleinertem Maßstab, eine unechte Scheinwelt also; sodann (Bahn-)Verkehr in Bewegung, aber in Labilität (des Aufbaus); Kreisform als Hinweis auf Reigen und Wiederholung; zugleich Dekoration und Schmuck (Stichwort: Zierbäume), Natur als Schmuck und ihre Kombination mit Technik; schließlich: die Kombinatorik der Paarungen von Lokomotive (aktiv-bewegt) und Bahnhof (passiv-statisch). Durch textliche (Namen), visuelle (Zierbäume) und literarische (Titel *Reigen*) Verweise wird dieses Assoziationskonglomerat einerseits auf das Thema Fest und bewegter Tanz projiziert, andererseits auf die Sexualität im Verhältnis der Geschlechter, auf Männer und Frauen und mit deren Namen auf die griechische Mythologie: auf die Paarungen von Göttern und Heroen mit Frauen, die einen wesentlichen Teil der griechischen Mythen ausmachen. Es sind ja gerade diese Paarungen, die den Kern der eingangs angesprochenen Mythologien in Form von Genealogien bilden. Im Rahmen einer Vorstellung von Kunst als spielerischer Umgang mit der Realität,¹¹ in dem man zudem den Reigen als Spiel im (Kunst-)Spiel beschreiben kann, ist so eine Annäherung an das Konzept der Installation gelungen, in der die Antike bedeutsam ist, aber nicht zwingend im Zentrum steht.¹²

Im Folgenden soll es um die Frage gehen, welche Inspiration zur Beschäftigung mit griechischer Mythologie und ihren Visualisierungen eine solche Installation der Archäologie geben, ob sie den Blick auf die Antike produktiv – ggf. auch spielerisch – mitgestalten kann.

¹¹ Gadamer 1977.

¹² Hinterberger hat sich in seinen Objekten mehrfach ironisch der Metapher der Modelleisenbahn bedient, so in *Zeitgleiche* (1997) im Weimarer Schloss (vgl. Hinterberger 1997; Hochleitner 1997), in *Zug der Zeit* (1998) in einem Seniorenwohnheim in Linz, wo eine Dampflokomotive desselben Jahrgangs wie die Heimbewohner einer modernen Elektrolokomotive hinterher fährt (s. <http://www.norbertwhinterberger.de/KunstImOeffentlichenRaum/KIR-Zug_der_Zeit.htm> [Abruf 8.2.2014]), oder in *Luft Zug* (1992) ebenfalls in Linz. Dort tastet eine Modelleisenbahn Wände und Fenster an diesen entlangfahrend ab (s. <<http://www.norbertwhinterberger.de/Bilder/Installationen/Luft-Zug-Stiftergalerie-g.jpg>> ([Abruf 8.2.2014])). Die Antike als Bildungsgut spielt ebenfalls vielfach eine Rolle in seinen Arbeiten, so im *Bildungsprogramm* (1997) und im *Schöpfungsprogramm* (2003), s. Hinterberger 1997.

Zunächst führt dazu der Vergleich mit den zu Beginn genannten modernen genealogischen Schemata weiter: Für diese sind Statik und feste Position jeder Figur, Linearität und sowie eine diachrone, aber narrationslose und feste Chronologie kennzeichnend. Hinterbergers Installation steht dem geradezu komplementär gegenüber: nicht nur in ihrem ironisierten Blick auf das Spielzeug, sondern auch in der Labilität des Aufbaus, der alles andere als für die Ewigkeit gemacht ist, sowie in Dynamik und wechselnden Positionen der Akteure; Wiederholungen sind ebenso wie neue Konstellationen möglich: keine Spur von Linearität. Und es werden durch die Bewegung der Lokomotiven kurze Geschichten erzählt, die in ihrer Summe zwar kein System, aber durchaus eine Geschichtenfolge ergeben, ein Spiel von Anhalten und Vorbeifahren, von Paarkonstellationen, das sich durch Kontingenz auszeichnet: keine Spur von Statik. In allen diesen Zügen eröffnen sich weiterführende Blicke auf die griechische Mythologie: Ihr sind, entgegen der Vorstellung der Genealogieschemata, gerade Dynamik und durchaus kontingente, weil in Abfolge und Konstellationen nicht völlig festgelegte Geschichten eigen. Der sehr flexible, variationsreiche und anpassungsfähige Umgang mit den Mythen in Texten, Tragödien, Komödien und anderen Neudichtungen ist kennzeichnend. Die Frage nach der Labilität, Variabilität und Anpassungsfähigkeit der Bestandteile der griechischen Mythologie, ja sogar nach ihrer immanenten Ironisierung stellt sich im Blick auf Hinterbergers *Reigen*.



3 Zeus verfolgt Aigina. Attisch-rotfigurige Hydria, Paris, Bibliothèque National – Cabinet des Médailles Inv. 439, um 490/80 v. Chr.

Schauen wir uns nun vergleichend antike Visualisierungen des Themenfeldes an, das Hinterberger ironisch-konzeptionell behandelt: die Beziehungen und den ›Verkehr‹ von heterosexuellen Paaren. Wie stehen bildliche Darstellungen solcher Beziehungen zur genannten Flexibilität und Variationsbreite? Wir beschränken uns dabei auf die besonders reich dokumentierte Bilderwelt der attischen Keramik des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Geschlechtsverkehr und andere sexuelle Praktiken, Hochzeiten, Geburt usw. wurden dort in unterschiedlichen Bildmedien kommuniziert. Sexszenen finden sich vor allem auf Tongefäßen, die Männer beim Symposion benutzten; dort sind die Frauen Hetären, also Prostituierte; die Szenen zeigen eine Phantasiewelt.¹³ Ebenfalls auf Symposiongefäßen, vor allem aber auf vielen anderen Gefäßen und Objekten des alltäglichen, vielfach weiblichen und kultischen Gebrauchs finden sich Hochzeits- und Paarbilder, die den sexuellen Aspekt heterosexueller Beziehungen eher außer Acht lassen und andere Fiktionen der Begegnung von Mann und Frau zeigen, wie ›Werbungsszenen‹ (Abb. 1), Verfolgungen (Taf. 14–15, Abb. 3–5) oder Hochzeitsbilder, aber auch drastischere Entführungsszenen (Abb. 2). Solche Darstellungen lassen sich vereinzelt auch in der öffentlichen Bauplastik beobachten. Gezeigt werden Götter und Heroen/innen, aber auch Sterbliche.¹⁴ Bereits an dieser Verteilung wird klar, dass der im engeren Sinne sexuelle Bereich des Themenfeldes Mann/Frau weitgehend auf diejenigen Darstellungen beschränkt ist, die im Zuge der männlichen Praxis des Gelages Verwendung fanden, und auf männliche Bürger im Verhältnis zu Frauen bezogen wird, die keinen Bürgerinnenstatus besitzen. Der Götter- und Heroenwelt ist solches fremd.¹⁵ Viele Szenen aus dem Kontext von Hochzeit hingegen prangen auf Objekten aus dem Nutzungsbereich von Frauen, wurden für Frauen hergestellt. Insgesamt aber macht der Diskurs um das Verhältnis von Mann und Frau – in Form von Mythen-, ›Alltags‹- und beides mischenden Bildern – einen durchaus wichtigen Teil der griechischen Bilderwelt aus.

13 Keuls 1985; Peschel 1987; Sutton 1992; Stähli 2005; Sutton 2009; Kistler 2012; McNiven 2012.

14 ›Werbungsszenen‹ Sutton 1981, 276–347; Meyer 1988; Meyer 1993; Killet 1994, 155–171. – Hochzeitszenen: Oakley – Sinos 1993; Killet 1994, 91–108 – Zu ›Verfolgungs-‹, ›Entführungsszenen‹ und Kampfszenen s. u. Anm. 22; 24.

15 Vgl. zu diesem Phänomen und seinen Folgen vor allem im Hellenismus: Stähli 1999.



4 Frauengemachszene und Frauenverfolgung. Attisch-rotfiguriger Lebes Gamikos, Mississippi University Museum Inv. 1977.3.91, um 440 v. Chr.



5 Grieche verfolgt Amazone. Attisch-rotfiguriger Skyphos, Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 632

Auch im Corpus der dargestellten Szenen lassen sich Strukturen erkennen. Aus den hier relevanten Jahrhunderten kennen wir – mit Ausnahme der durchweg nicht-mythologischen Darstellungen von Freiern mit Hetären vor oder beim Geschlechtsverkehr – folgende Szenentypen: sog. Verfolgungsszenen und sog. Entführungs- bzw. Raubszenen sowie wenige explizitere Vergewaltigungsszenen, sodann Hochzeitsbilder, vor allem des Hochzeitszuges und des Hochzeitsfestes, schließlich Geburtsszenen. Letztere sind eher selten und beschränken sich auf Darstellungen ›wundersamer‹ diviner oder heroischer Geburten, so der Kopfgeburt der Athena, der Meeresgeburt der Aphrodite oder der Erdgeburt des Erechtheus.¹⁶ Der Geburt als solcher also wird im Bilderhaushalt keine besondere Bedeutung beigemessen, ihre Vorgeschichte erscheint wichtiger. Eine ebenfalls eigene Gruppe machen die eher seltenen Bilder aus, die Zeus zeigen, der seine sterblichen Geliebten in fremder Gestalt besucht: etwas häufiger Europa, die er als Stier entführt; Danae empfängt ihn als Regen; Leda begegnet er als Schwan – und nur letzteres wird in einer bekannten Skulptur des 4. Jhs. v. Chr. als allerdings nicht unmittel-

¹⁶ Vgl. Sabetai 2008.

bar erkennbare Kopulationsszene gezeigt.¹⁷ Eine Vergewaltigung stellt der Angriff des Aias auf Cassandra in Troja dar. Visualisiert wird dies, indem Cassandra sich Schutz suchend ans Kultbild der Athene flüchtet, Aias sie aber ergreift. Im 5. Jh. v. Chr. dann zeigt ihre vollständige Nacktheit Schutzlosigkeit und den sexuellen Aspekt der Tat an, doch wird der Geschlechtsakt selbst nicht in Szene gesetzt: ihn kennen wir nur aus dem mythischen Erzählung.¹⁸ Auf der anderen Seite geht als sexuelle Verbindung die einzigartige Szene von Theseus im Bett zusammen mit Ariadne am weitesten im Hinblick auf das Beieinandersein der Partner – doch dies aus dem einfachen Grund, um so drastischer anzuzeigen, dass Athena ihren Heros aus jeder Beziehung herausruft zur Tat.¹⁹

Die Bilderwelt Athens dominieren aber andere Darstellungen, nämlich Beziehungsanbahnungs- und Hochzeitsbilder, und sie erscheinen unterschiedslos mit mythischen und menschlichen Akteuren vom 6. bis zum 4. Jh. v. Chr. Allerdings geschieht auch dies bezeichnend strukturiert, und zwar in Form der bisweilen bewaffneten Verfolgung der Frau durch den Mann, als Kampf zwischen Mann und Frau und als Raub der Frau durch den Mann auf der einen Seite und auf der anderen Seite als relativ handlungsarmes Gegenüber von Frau und Mann und als Ritual des Hochzeitszuges. Hochzeitsbilder²⁰ sind dabei die seltenere Variante. Sie zeigen entweder den Hochzeitszug der Ehepartner als Wagenfahrt oder zu Fuß, bei letzterem bisweilen mit der besitzergreifenden Geste des Mannes, der das Handgelenk seiner Frau umfasst. Götter, Heroen und Sterbliche erscheinen hier gleichermaßen, bisweilen ununterscheidbar; mythologisches Personal ist aber eher seltener. Der festliche, rituelle Zusammenhang steht im Zentrum dieser Bilder, nicht die Tat. Gänzlich handlungslos sind die meisten Bilder der Gegenüberstellung von Frau

17 Europa: Robertson 1988, 78–88; 90–91. – Danae: Maffre 1986, 327–330; 335–336. – Leda: Kahil 1992, 232–234; 245. – Diese Bildthemen häufig auch auf Klappspiegeln der weiblichen Nutzung: Schwarzmaier 1997.

18 Touchefeu 1981, 339–349; Cohen 1993; Connelly 1993; Mangold 2000, 34–62; Stansbury-O'Donnell 2009, 347–351. – Herakles wird im 4. und 3. Jh. v. Chr. auf Spiegeln der weiblichen Schönheitspflege mit der nackten Auge dargestellt, die er vergewaltigte: Bauchhenss-Thüriedl 1986, 46–47; 51; Schwarzmaier 1997, 252 Nr. 43; 333–334 Nr. 243.

19 Attisch-rotfigurige Lekythos, Taranto, Museo Archeologico Nazionale Inv. 4545: ARV² 560,5; Beazley Archive Data Base Nr. 206410 (<www.beazley.ox.ac.uk> [Abruf 8.9.2014]); Servadei 2005, 129 Abb. 49.

20 s. o. Anm. 14.

und Mann, die als ›Werbungsszenen‹ gedeutet werden, wie bei Theseus und Ariadne (Abb. 1).²¹

Gewaltanwendung oder -androhung als Aktivitäten sind indes durchweg in der ersten Gruppe von Bildern angedeutet, in den Raub- (Abb. 2), Verfolgungs- (Taf. 14–15, Abb. 3–5) und Kampfszenen.²² Zu Recht hat Andrew Stewart sämtliche dieser Szenen als Bilder von Vergewaltigungen bezeichnet,²³ auch wenn dies dem Charakter der gezeigten Szene nicht entspricht. Sie erscheinen außerordentlich häufig sowohl auf Symposionkeramik als auch auf Utensilien weiblicher Nutzung wie den sog. Lebetes Gamikoi (vgl. Abb. 4). In Bildern einer expliziten Entführung, d. h. des Tragens einer Frau auf einen abfahrbereiten Wagen, der Besitznahme durch den Griff ans Handgelenk oder der schnellen Wagenfahrt (Abb. 2), agieren dabei fast nur Heroen: Theseus, die Dioskuren Kastor und Polydeukes, der Nordwind Boreas, der sich der Athenerin Oreithyia bemächtigt usw. Vereinzelt ist der Unterweltgott Hades, der Persephone entführt, vermutlich aufgrund der Todessymbolik der Szene. Völlig auf Heroen beschränkt sind auch Bilder des physischen Kampfes zwischen Mann und Frau, vor allem des Peleus, der die sich widerständig verwandelnde Thetis bändigen muss, um sie zu besitzen.²⁴ Götter hingegen wenden anders als Heroen in solchen Bildern keine explizite Gewalt gegen Frauen an, oder besser: sie brauchen keine Gewaltausübung, um ihre Macht durchzusetzen. Sie und die Sterblichen verfolgen in der Mehrzahl der Beziehungsanbahnungsszenen die begehrten Frauen zu Fuß. Waffen werden dabei als Hinweise auf Gewalt zwar getragen, wie von Poseidon (Taf. 14), Apoll (Taf. 15) oder Zeus

21 s. o. Anm. 14. – Theseus und Ariadne sind möglicherweise gemeint im Tondo der attisch-rotfigurigen Schale des Euphronios in London, British Museum E 41 (Abb. 1): ARV² 58,51; Beazley Archive Data Base Nr. 200441 (<www.beazley.ox.ac.uk> [Abruf 8.9.2014]).

22 Kaempf-Dimitriadou 1979; Kaempf-Dimitriadou 1981 vor allem zu Verfolgungen durch Götter. Zu weiteren, bisweilen namenlosen Verfolgungen durch junge Männer/Heroen zudem: Sourvinou-Inwood 1987; Sourvinou-Inwood 1993; 29–98; Stewart 1996; Kilmer 1997; Germini 2005; Stansbury-O'Donnell 2009; Cesarano 2014; vgl. auch Ritter 2005. – Raub der Leukipiden bspw. auf der attisch-rotfigurigen Hydria des Meidas-Malers in London, British Museum E 224 (Abb. 2): ARV² 459,1; Beazley Archive Data Base Nr. 220497 (<www.beazley.ox.ac.uk> [Abruf 8.9.2014]).

23 Stewart 1996.

24 Krieger 1975; Vollkommer 1994, 255–265; 269; Stansbury-O'Donnell 2009, 344–347.

(Abb. 3), nicht aber aktiv benutzt. Sie sind kaum mehr als ein kennzeichnendes Attribut wie das Kerykeion des Hemes (Taf. 14). Eine dezente Form physischer Gewalt liegt in diesen Bildern hingegen bisweilen im Griff an die Schulter der Frau vor. Immer sind die Männer die aktiven Verfolger; ihr sexuelles Begehren ist dominant, das weibliche nur als Reaktion vorgestellt. Diese Szenen mit Göttern und Heroien erzählen diejenigen Geschichten, die Norbert Hinterberger in seinem *Reigen* namentlich andeutet. Bei Dionysos werden wir an Ariadne als sein Opfer denken, bei Poseidon sind die Verfolgten Aithra und Amymone (Taf. 14), aber auch seine spätere Frau Amphitrite, bei Zeus sind es Aigina und Io (Abb. 3), Verbindungen, aus denen lokal bedeutsame Heroen hervorgingen. Doch bleiben die Männer oft, die Mädchen zumeist, namenlos. Das gilt bspw. für die von Apoll verfolgten Frauen (Taf. 15). Vielfach erscheinen aber auch Figuren ohne Götter- und Heroenattribute als Verfolger, dann bleiben auch deren konkrete Namen offen, der Kenntnis und Phantasie der Betrachter anheimgestellt.²⁵ Sie erscheinen auch in direkter Kombination mit Szenen der Schmückung von Frauen zur Hochzeit (Abb. 4).²⁶ Sogar eine Amazone kann von einem Griechen verfolgt werden (Abb. 5) – im Bildfeld ist dabei das Wort »schön« jedem von beiden beigeschrieben, um zu zeigen, was der Antrieb dazu ist.²⁷ Es geht offenbar nicht durchweg darum, einzelne Mythen zu illustrieren, sondern in ganz unterschiedlichen Konstellationen das Begehren von Männern gegenüber Frauen in Szene zu setzen, ein Begehren, das Göttern, Heroen und sterblichen Männern gleichermaßen eigen ist und sie verbindet: Es handelt sich um ein visuelles Durchspielen aggressiven männlichen Verhaltens anhand unterschiedlicher Figurationen. Dies geht so weit, dass in Mythenbildern auch weibliche, gleichsam als nymphoman vorgestellte Phantasiefiguren Männer verfolgen können: die geflügelte Eos die Knaben Tithonos und Kephalos²⁸. Der Spieß wird dabei fiktiv umgedreht, doch schafft Eos dies nur durch ihre Geschwindigkeit ver-

²⁵ Zu diesen Bildern s. o. Anm. 22.

²⁶ Attisch-rotfiguriger Lebes Gamikos, Mississippi University Museum Inv. 1977.3.91; Beazley Archive Date Base Nr. 13417 (<www.beazley.ox.ac.uk> Abruf 10.9.2014); Neils – Oakley 2003, 310–312 Nr. 128; Germini 2005, 49–50 Abb. 16.

²⁷ Attisch-rotfiguriger Skyphos, Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 632; ARV² 974,28; Beazley Archive Data Base Nr. 213262 (<www.beazley.ox.ac.uk> Abruf 10.9.2014).

²⁸ Benson 1996; Germini 2005; Stansbury-O'Donnell 2009, 362–372.

leihenden, übernatürlichen Flügel. Erst im Netz all' dieser untereinander verwandten, namentlich aber nicht identischen Darstellungen wird die narrative Vielfalt und Variabilität der Bilder deutlich. Sie umkreisen das Thema des Begehrens diskursiv.

Vielfach bringt man die Bilder damit in Zusammenhang, dass Paarbeziehungen der Götter und Heroen zu sterblichen Frauen zur Hervorbringung neuer Heroengeschlechter oder Gründerheroen/innen in der griechischen Mythologie von großer Wichtigkeit waren – für familiäre Genealogien, städtische Mythen usw. Darauf verweisen die Bilder. Es fällt aber auf, dass die dafür wichtigen Abkömmlinge als Ergebnisse der Verbindungen gerade nicht gezeigt werden, die Namen der Akteure vielfach verschwiegen sind (Taf. 14–15, Abb. 3–4). Auch Darstellungen des Geschlechtsverkehrs waren aus der Mythenbilderwelt verbannt. Es dominierten vielmehr zur Vergegenwärtigung sexueller Beziehungen von Göttern und Heroen zu Frauen die Verfolgungs- und Raubszenen mit aktiven Männern und reagierenden Frauen. Nur Heroen bedienen sich dabei expliziter körperlicher Gewalt; allenfalls die Fähigkeit zur Gewaltanwendung wurde auch in divinen Szenen durch mitgeführte Waffen angedeutet. Geschlechterbeziehungen zwischen Männern und Frauen wurden so als asymmetrisch-männerdominierte und spielerische Situationen des Begehrens imaginiert; Gewalt blieb ausgeblendet. Doch wurde dies nicht nur in Szenen identifizierbarer Götter- und Heroenfiguren, sondern auch in namelosen Szenen und durch ›vertauschte Rollen‹ in Verfolgungen von Männern durch phantastische Frauengestalten diskursiv durchgespielt. Ein relativ bewegliches Netz von Beziehungen im Bild konstituierte in seiner Gesamtheit erst das System, das die Mythenbilder im Hinblick auf heterosexuelle Paare visualisierten.²⁹ Im Gesamtblick auf diese Bilder entsteht dabei der Eindruck einer durchaus hohen Dynamik und eines als (erschreckend) spielerisch imaginierten Umgangs mit der (Gewalt-)Sache, aber auch eines in der Präsentation der Bildkonstellationen spielerischen Umgangs mit den Bildern selbst.

Setzen wir dies in Vergleich zu Norbert W. Hinterbergers *Reigen*, so werden einzelne Aspekte griechischer Frauenverfolgungsszenen in ergänzender Weise perspektiviert. Besser als jede schematische Genealogie vermittelt die Installation – wie die griechischen Mythenbilder auch, oder sogar noch besser als diese, weil in nur einem ›Bild‹ – die Dynamik

²⁹ Vgl. die strukturelle Analyse bei Stansbury-O'Donnell 2009, 355–362.

und Bewegung, in der sexuelle Geschlechterbeziehungen in griechischen Mythen imaginiert werden können und konnten. Man wird nicht fehl gehen, die griechische Mythologie stärker als dies u. U. vielfach geschieht als ein Spiel von Beziehungen zu verstehen, denn als das statische Figurenraster eines genealogischen Schemas: ein labiles System, in dem in neuen Kombinationen aktiv mit Mythen und Figuren umgegangen wurde, wie es auch die Bilder zeigen. Die anfangs offen gelassene Frage, wie man ein solches System überhaupt in Szene setzen kann, findet nun mehrere Antworten: Bewegte Installationen eignen sich dazu offenkundig besser als statische Bilder; statische Bilder können aber in ihrer Masse Dynamik und Variabilität durch interne Vernetzungen und diskursive Bildfeldstrukturen andeuten, wie in der griechischen Vasenmalerei geschehen. Eine gewisse semantische Offenheit und Beweglichkeit in der Les- und Anwendbarkeit aber werden als Grundbestandteile griechischer Mythen umso deutlicher erkennbar. Dabei ist aber auffällig, dass in Hinterbergers *Reigen* jede männliche Lokomotive jeden weiblichen Bahnhof besuchen kann, dies aber in der griechischen Mythologie nicht gilt: Kein sterblicher Heros wohnte je Aphrodite bei, und die Götter besuchte keinesfalls jede Sterbliche. Dort gab es offenbar Regeln, keine Beliebigkeit, und die Frage nach den Regeln der narrativen Strukturen und den Inhalten griechischer Mythologie im dynamischen Spiel stellt dies im Vergleich zum *Reigen* besonders klar. Die metaphorische Darstellung der Paarungen in Hinterbergers Installation – als Lokomotive und Bahnhof – ähnelt den griechischen Visualisierungen, insofern diese Erfahrungen der Lebenswelt in mythischer Figuration zeigen, vor allem aber gleichfalls auf explizite Darstellungen des Geschlechtsaktes verzichten. Warum geschieht dies dort, warum auch in Schnitzlers Theaterstück? Mediale und soziale Bedingungen spielen dabei sicher jeweils eine Rolle. Hinterberger legt mit seiner Stellungnahme die Deutung von Paarungen als Spiel, aber auch als nurmehr technische Praxis nahe. In welchen sozialen oder politischen Situationen werden Repräsentationen des Sexuellen in solcher Weise metaphorisiert, in welchen expliziter, in welchen – wie bei Schnitzlers »Reigen« – gesellschaftlich angegriffen? Und in welche Lebens- oder Bildbereiche bzw. Medien kann das Sexuelle ggf. ausgelagert werden? Solche Fragen würden sich für die antiken Bilder nun ebenso stellen wie nach der Betrachtung von Hinterbergers *Reigen*.

Erkennbar ist zudem im *Reigen* die dem Griechischen kongruente dynamische Dominanz der männlichen Aktivität gegenüber weiblicher Reaktion bzw. Passivität: Es fahren die Lokomotiven, die Bahnhöfe warten

auf deren Handlung. Sodann gehören die griechischen Bilder tatsächlich als Schmuck zu Gefäßen oder Gebäuden, sind Teil des Dekorativen, ohne dadurch aussagelos zu werden. Mit der Opposition zwischen Dekoration und Semantik arbeitet auch die Installation *Reigen*. Ist dies selbst eine Auslagerung des Brisanten in den Bereich der Unterhaltung oder dominiert das ›Verkehrs‹-Wesen auch diesen Bereich?

Vergleiche zwischen moderner Kunst und antiker Bilderwelt, wie hier auf einfacher Ebene angestellt, können in diesem Sinn wechselseitig inspirierend sein. Nicht in Vergessenheit geraten sollte dabei, dass Hinterbergers *Reigen* bei aller Konzeptionalität durchaus eine distanziert-ironisierende Haltung eigen ist, eine Komisierung in der Verniedlichung zum Spielzeughaften und ein spielerischer Zugriff als künstlerischer Akt. In anderer Form hat sich auch die griechische, zumindest die athenische Kultur des 5. Jhs. nicht nur in den Vasenbildern, sondern vor allem in der Komödie ein solches Feld komischer, spielerischer Verkehrung und variabler Beleuchtung der Welt geschaffen. Auch die antike Götter- und Heroenwelt war keine hehre Welt fehlerfreier Idealfiguren, sondern ein offenes und anpassungsfähiges Diskursfeld und ein Feld der dynamischen Projektionen aktueller Problemlagen. Norbert Hinterbergers Installation *Reigen* gelingt es durchaus, zur Erkundung ihrer Dynamik und Visualisierungspotenziale auf ungewöhnliche Weise einzuladen und sie dabei selbst neu zu befragen.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1-2 Foto: © Trustees of the British Museum

Abb. 3 Foto: nach LIMC 1, Zürich 1981, Taf. 281: Aigina 2

Abb. 4 Foto: nach Neils – Oakley 2003, 310–312 Nr. 128

Abb. 5 Foto: Fotothek der Abteilung Klassische Archäologie der Universität Freiburg i. Br.

Taf. 12, 13a-b Foto: Norbert W. Hinterberger

Taf. 14 Foto: © www.metmuseum.org

Taf. 15 Foto: © Trustees of the British Museum

BIBLIOGRAPHIE

- Arafat 1990** H. W. Arafat, *Classical Zeus. A study in art and literature* (Oxford 1990).
- Bauchhenss-Thüriedl 1986** Ch. Bauchhenss-Thüriedl, Auge, in: *LIMC 3* (Zürich 1986) 45–51.
- Benson 1996** C. Benson, Eos und Kephalos, Eos und Tithonos, in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland* (Basel 1996) 398–403.
- Bernhard 1986** M.-L. Bernhard, Ariadne, in: *LIMC 3* (Zürich 1986) 1050–1070.
- Bremmer 1996** J. Bremmer, Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland (Darmstadt 1996) 12–15.
- Bruit Zeitman – Schmitt Pantel 1994** L. Bruit Zeitman – P. Schmitt Pantel, *Die Religion der Griechen* (München 1994).
- Cesarano 2014** M. Cesarano, Uomini che inseguono le donne. La non-immagine della violenza contro le donne sui vasi attici dalla città etrusca di Spina, in: *FormaUrbis 19*, 2014, Nr. 3, 8–16.
- Cohen 1993** B. Cohen, The Anatomy of Cassandra's Rape, in: *Source. Notes in the History of Art 12*, 1993, 37–46.
- Connelly 1993** J. B. Connelly, Narrative and image in Attic vase painting. Ajax and Cassandra at the Trojan palladion, in: P. J. Holliday (Hrsg.), *Narrative and event in ancient art* (Cambridge 1993) 88–129.
- Dierichs, 1992** A. Dierichs, Liebeswerbung auf Knidos und frühgriechische Paarbilder, in: O. Brehm (Hrsg.), *Μουσικός ἀηρ*. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag (Bonn 1992) 75–106.
- Foley 2003** H. Foley, Mothers and daughters, in: J. Neils – J. H. Oakley (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece*, Ausstellungskatalog Hanover et al. (New Haven 2003) 113–137.
- Frontisi-Ducroux 1986** F. Frontisi-Ducroux, Les limites de l'anthropomorphisme: Hermès et Dionysos, in: C. Malamoud – J.-P. Vernant, *Corps des dieux. Le temps de la réflexion 7* (Paris 1986) 259–286.
- Gadamer 1977** H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Stuttgart 1977).
- Germini 2005** B. Germini, Ambivalenz oder Missbrauch? Bilder der Verfolgung und Entführung in der athenischen Vasenmalerei, in: N. Sojc (Hrsg.),

Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies (Berlin 2005) 43–53.

Giuliani 1997 L. Giuliani, Zur Vollendung des *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Müßige Überlegungen eines dankbaren Benutzers, in: *Hephaistos* 15, 1997, 241–246.

Giuliani 2004 L. Giuliani, *Bild und Mythos* (München 2004).

Giuliani 2010 L. Giuliani, Myths as past? On the temporal aspect of Greek depictions of legend, in: L. Foxhall et al. (Hrsg.), *Intentional history. Spinning time in ancient Greek* (Stuttgart 2010) 35–55.

Graf 1996 F. Graf, Anthropomorphismus, in: *Der Neue Pauly* 1 (Stuttgart 1996) 744–745.

Guthmüller 2001 B. Guthmüller, Mythologie, in: *Der Neue Pauly* 15, 1 (Stuttgart 2001) 611–632.

Himmelman 1967 N. Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (Wiesbaden 1967).

Hinterberger 1997 N. W. Hinterberger, *Das Bildungsprogramm, Ausstellung Kunstsammlungen Weimar 1997* (Weimar 1997).

Hinterberger 2014 N. W. Hinterberger, *Der Reigen – antike Liebespaare in Bewegung*, online: <<http://www.norbertwhinterberger.de/aktuell-Archaeologie.htm>> (Abruf 8.2.2014).

Hochleitner 1997 M. Hochleitner, Zum allegorischen Charakter des Schöpfungsprogramms von Norbert W. Hinterberger, online: <<https://www.norbertwhinterberger.de/TextePDF/HochleitnerMartin-Schoepf.pdf>> (Abruf 24.2.2015).

Hochleitner 2013 M. Hochleitner, Archäologie?! – Spurensuche in der Gegenwart, in: ders. (Hrsg.), *Archäologie in Salzburg, Ausst.-Kat. Salzburg 2013* (Salzburg 2013) 89–121.

Hoffmann 1977 A. Hoffmann, *Sexual and asexual pursuit* (London 1977).

Kaempf-Dimitriadou 1979 S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs. v. Chr.*, 11. Beih. *AntK* (Basel 1978).

Kaempf-Dimitriadou 1981 S. Kaempf-Dimitriadou, *Aigina*, in: *LIMC* 1 (Zürich 1981) 367–371.

Kahil 1992 L. Kahil et al., *Leda*, in: *LIMC* 6 (Zürich 1992) 231–246.

Keuls 1985 E. C. Keuls, *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens* (New York 1985).

Killet 1994 H. Killet, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit* (Berlin 1994).

- Kilmer 1997** M. Kilmer, Rape in early red-figure pottery. Violence and threat in homo-erotic and hetero-erotic contexts, in: S. Deacy et al. (Hrsg.), Rape in antiquity. Sexual violence in the Greek and Roman worlds (London 1997) 123–141.
- Kistler 2012** E. Kistler, Bilder des Exzesses und Pornographie als visuelle Vehikel der Skandalisierung im frühdemokratischen Athen, in: F. M. Müller et al. (Hrsg.), Gefährtinnen. Vom Umgang mit Prostitution in der griechischen Antike und heute (Innsbruck 2012) 29–45.
- Koch-Harnack 1983** G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens (Berlin 1983).
- Krieger 1975** Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei. Eine typologische Untersuchung (Münster 1975).
- Maffre 1986** J.-J. Maffre, Danae, in: LIMC 3 (Zürich 1986) 325–337.
- Mangold 2000** M. Mangold, Cassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000).
- McNiven 2012** T. J. McNiven, Images and meanings. Sex, gender, and sexuality, in: T. J. Smith (Hrsg.), A companion to Greek art (Chichester 2012) 510–524.
- Meyer 1988** M. Meyer, Männer mit Geld. Zu einer rotfigurigen Vase mit ›Alltagsszene‹, JdI 103, 1988, 8–12.
- Meyer 1993** M. Meyer, Der kleine Unterschied. Ideelle und materielle Aspekte der ›Liebeswerbung‹ in der Antike (Stendal 1993).
- Neils – Oakley 2003** J. Neils – J. Oakley (Hrsg.), Coming of age in ancient Greece. Images of childhood from the classical past (New Haven 2003).
- Oakley – Sinos 1993** J. H. Oakley – R. H. Sinos, The wedding in ancient Athens (Madison 1993).
- Oakley 2012** J. H. Oakley, Images and meanings. Birth, marriage, and death, in: T. J. Smith / D. Plantzos (Hrsg.), A companion to Greek art (Chichester 2012) 480–497.
- Pellizer 2009** E. Pellizer, L'anthropomorphisme des dieux dans la Grèce antique, in: R. Duits / F. Quiviger (Hrsg.), Images of the pagan gods. Papers of a conference in memory of Jean Seznec (London 2009) 267–280.
- Peschel 1987** I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr. (Frankfurt a. M. 1987).
- Pfoser 1993** A. Pfoser et al., Schnitzlers Reigen. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente (Frankfurt a. M. 1993).

Pias 1997 C. Pias, Prometheus und ein Teller mit Leber, Frankfurter Allgemeine Zeitung 28.10.1997, online: <<https://www.uni-due.de/~bj0063/texte/hinterberger.html>> (Abruf 24.2.2015).

Reinhardt 2011 U. Reinhardt, Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch (Freiburg 2011).

Ritter 2005 S. Ritter, Eros und Gewalt. Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr., in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2005) 265–285.

Robertson 1988 M. Robertson, Europe I, in: LIMC 4, Zürich 1988, 76–92.

Sabetai 2008 V. Sabetai, Birth, childhood, and marriage, in: N. Kaltsas / A. Shapiro (Hrsg.), Worshipping Women. Ritual and reality in Classical Athens, Ausstellung Athen (New York 2008) 288–333.

Salzburg Museum 2013 Salzburg Museum, Archäologie?! – Spurensuche in der Gegenwart [Website zur Ausstellung]: <<http://www.salzburgmuseum.at/1039.html>> (Abruf 8.2.2014).

Schefold 1978 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978).

Schefold 1988 K. Schefold, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988).

Schefold 1989 K. Schefold, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1989).

Schefold 1993 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (München 1993).

Schwarzmaier 1997 A. Schwarzmaier, Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu Typologie und Stil (Berlin 1997).

Servadei 2005 C. Servadei, La figura di Theseus nella ceramica Attica. Iconografia e iconologia del mito nell' Atene arcaica e classica (Bologna 2005).

Shapiro 1981 H. A. Shapiro, Courtship scenes in Attic vase-painting, *AJA* 85, 1981, 133–143.

Simon 1978 E. Simon, Zeus III: Archäologische Zeugnisse, in: *RE Suppl.* 15 (München 1978) 1411–1432.

Simon 1981 E. Simon, Amymone, in: LIMC 1 (Zürich 1981) 742–752.

Sourvinou-Inwood 1979 C. Sourvinou-Inwood, Theseus as son and stepson (London 1979).

Sourvinou-Inwood 1987 C. Sourvinou-Inwood, Menace and pursuit. Differentiation and the creation of meaning, in: C. Bérard (Hrsg.), *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse* (Lausanne 1987) 41–55.

Sourvinou-Inwood 1991 C. Sourvinou-Inwood, Reading Greek culture. Texts and images, rituals and myths (Oxford 1991) 29–57.

Stähli 1999 A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (Berlin 1999).

Stähli 2005 A. Stähli, Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2005) 19–44.

Stansbury-O'Donnell 1999 M. Stansbury-O'Donnell, Pictorial narrative in ancient Greek art, Cambridge 1999.

Stansbury-O'Donnell 2009 M. Stansbury-O'Donnell, Structural differences of pursuit scenes, in: D. Yatromanolakis (Hrsg.); An archaeology of representation (Athen 2009) 341–372.

Stewart 1996 A. Stewart, Vergewaltigung?, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland (Basel 1996) 74–89.

Sutton 1981 R. F. Sutton, The interaction between men and women portrayed on Attic red-figure pottery (Chapel Hill 1981).

Sutton 1992 R. F. Sutton, Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (New York 1992) 3–35.

Sutton 2009 R. F. Sutton Jr., Lovemaking on Attic Black-Figure pottery. Corpus with some conclusions, in: S. Schmidt – J. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 77–91.

Tölle 1967 R. Tölle, Genealogische Stammtafel zu griechischen Mythologie (Hamburg 1967).

Touchefeu 1981 O. Touchefeu, Aias II, in: LIMC 1 (Zürich 1981) 336–351.

Vollkommer 1994 R. Vollkommer, Peleus, in: LIMC 7 (Zürich 1994) 251–269.

Voutiras 1997 E. Voutiras, Zeus, in: LIMC Suppl. 8 (Zürich 1997) 310–312.

TOM STERN

EINER VON UNS!?

Indiana Jones und das mediale Bild des Archäologen

Seit über 30 Jahren werden archäologische Themen in Deutschland zur besten Sendezeit, zur Primetime, ausgestrahlt.¹ 1982 etablierte sich mit *Terra X* der Sonntagabend um 19.30 als Sendeplatz. Bezüglich des Zuschauerinteresses ein erfolgreiches Konzept mit durchschnittlich 7,35 Millionen Zuschauern und einem Marktanteil von über 35%. Auch nach Einführung des Privatfernsehens 1984 blieben die Zuschauerzahlen annähernd konstant, ein Einbruch erfolgte erst nach Etablierung der Privatsender zwischen 1989–1991. Damals rutschte der Marktanteil auf knapp 23%, immerhin noch mehr als 5 Millionen Zuschauer. 1992 brachte Gisela Graichen mit der Reihe *C 14 – Vorstoß in die Vergangenheit* die heimische ›Spatenforschung‹ ins Familienprogramm am Sonntagnachmittag. Diese erste reine Archäologieserie im deutschen Fernsehen erreichte jeweils knapp 1,5 Millionen Zuschauer und einen durchschnittlichen Marktanteil von 13,7% und spiegelte das rege, auch nachmittägliche Interesse an archäologischen Themen. Im Laufe weiterer Staffeln sank der Marktanteil im Jahre 2002 jedoch auf 9,2% mit durchschnittlich

1 Die historischen Rückblicke zum Archäologiefilm gehen auf den gemeinsamen Vortrag *Zwischen Reenactment und Computeranimation – Eine Bilanz des Archäologiefilms der letzten 30 Jahre* mit dem Hamburger Regisseur und Filmhistoriker Thomas Tode zurück, den wir anlässlich des Symposiums der Gerda Henkel-Stiftung »Archäologie im Film« am 9.6.2011 in Kiel hielten. Dieser Vortrag war eine Überarbeitung eines erstmals 2006 auf der CINARCHEA vorgestellten Textes, der in leicht abgewandelter Form und in englischer Sprache (Stern/Tode 2009, 11–20) in Brüssel erschien.

nur noch 990.000 Zuschauern. 1996 rückt Gisela Graichen mit der Reihe *Schliemanns Erben* Grabungen deutscher Archäologen im Ausland in den Mittelpunkt. Mit 4,7 bis 6,4 Millionen Zuschauern erreicht die Reihe am Sonntagabend um 19.30 Traumquoten, mit Marktanteilen zwischen 14,1 und 18,5%. Der Erfolg gilt auch heute noch: So verfolgten die *Schatzjagd an der Seidenstraße* im letzten Oktober letzten Jahres 4 Millionen Zuschauer². Archäologie interessierte und interessiert!

Doch zurück zu den Anfängen. Ab den 1980ern eroberte Indiana Jones (Drehbuch und Produktion Georg Lucas, Regie Steven Spielberg) die Kinos: 1981 *Indiana Jones – Jäger des verlorenen Schatzes*, 1984 *Indiana Jones und der Tempel des Todes*, 1989 *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* sowie 2008 *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels*. Dem ersten *Indiana Jones*-Blockbuster folgend thematisierte erstmalig 1982 das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) Archäologie zur Primetime. Nach dem Kino-Archäologen mit Hut und Peitsche führte jetzt der leitende Chefredakteur der Reihe *Terra X*, Gottfried Kirchner, als Moderator durch den Film und erläuterte dem Zuschauer die Fragestellung des Films: »Wir wollen das nachprüfen!« Dabei wurden hauptsächlich weltarchäologische Themen abgehandelt, die auch »Indy« hätten interessieren können. Dementsprechend war der Vorspann aufgebaut: Ein damals futuristisch anmutender Synthesizer-Sound untermalte aus dem Nebel auftauchende Objekte wie die Totenmaske Tutenchamuns, einen Moai der Osterinseln, eine buddhistische Statue, ein minoisches Stierkopf-Gefäß und ein Objekt der mexikanischen Zapoteken-Kultur. Wie Indiana Jones schmückte man sich, zumindest im Vorspann, mit Trophäen der Weltkulturen!

Neben den Emblemen der Archäologie, seinen Funden, Trophäen und Fetischen lag der gemeinsame Nenner der TV-Dokumentationen und Spielfilme in der Figur des Archäologen. Er wird präsentiert, befragt und begleitet. Er ist der Mittler, der dem Laien Vergessenes in Erinnerung ruft. Er entschlüsselt, übersetzt, versteht. Er ist der Magier, der Totes zum Leben erweckt, der uns Geschichtsblinden wieder das Licht zeigt. Und zugleich ist der Archäologe bloß Illusion, eine filmische Metapher, eine Fremdinszenierung seiner selbst, ein roter Faden im Film. Da die wenigsten Menschen im realen Leben einem Archäologen begegnen und bei der Arbeit beobachten können, prägt sein Erscheinungsbild in Film

² *Terra X: Schatzjagd an der Seidenstraße* (ZDF, 20.10.2013); Einschaltquote 12,8% mit 3,99 Mill. Zuschauer.

und Fernsehen auch unsere Auffassung von der Realität. Ein Klischee entsteht, der Archäologe wird Typus und Metapher zugleich.

Rückblick: Auf der CINARCHEA 1996, dem deutschen *Archäologie-FilmKunstFestival* in Kiel, präsentierten und analysierten der Hamburger Filmhistoriker und Filmemacher Thomas Tode und ich den Dokumentarfilm *Arkona-Rethra-Vineta – Eine Reise zu versunkenen Orten* (BRD/DDR/FR 1989/90) von Volker Koepp. Darin portraitiert Koepp den Archäologen Volker Schmidt³ vom Museum Neubrandenburg auf so ungewohnte, persönliche Art, dass im Publikum nach Filmende eine lebhaft Diskussions entbrannte, ob Schmidt überhaupt ein ›echter‹ Archäologe sei. Scheinbar verdrängten die Filmklischees den realen Archäologen. So entstand die Idee, auf der folgenden CINARCHEA das Medien-Bild des Archäologen – die Archäologin kommt dabei so gut wie gar nicht vor, trotz Lara Croft – in TV-Beiträgen und Spielfilmen zu analysieren. Entsprechend entwickelten wir anhand des vielfältigen Filmmaterials Kriterien zur Charakterbestimmung dieser Wissenschaftler-Spezies. Unser Blick war subjektiv, teilweise ironisch zugespitzt und thematisierte das vorhandene Bildmaterial unter den Gesichtspunkten: Karrieren, der Gehülfe, der Superlativ, der Hightech-Freak, der Weltfremde, der Besessene, der Abenteurer und Mode für Archäologen.⁴ Wie bedeutsam die Mode für Archäologen bzw. deren Charakterisierung ist, zeigt besonders das Outfit von Indiana Jones, das ihn, insbesondere durch seinen Hut, den Fedora, zum Archetypus des Abenteurer-Archäologen stempelt.

Die Filmsequenzen⁵ stellen zwei Arten der Berufskleidung des Archäologen vor, einerseits die Arbeitskluft auf der Grabung, andererseits die der Repräsentation. Bei ersterer spielt die Geographie eine wichtige Rolle: ein wesentlicher Unterschied im Erscheinungsbild des Archäologen liegt darin, ob er im Ausland gräbt oder in der heimischen Denkmalpflege tätig ist. Aridem oder tropischem Klima ausgesetzt trägt der Archäologe luftiges, aber festes Material, trittfestes, doch profilloses Schuhwerk und unbedingt eine Kopfbedeckung. Leinenanzug oder Leinenkombination mit Panamahut knüpfen geschichtsbewusst an die große Zeit des Reisens um die Jahrhundertwende an. Khakihemden

³ Vgl. zu Schmidt: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Volker_Schmidt_\(Archäologe\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Volker_Schmidt_(Archäologe))> (15. Januar 2015).

⁴ Stern/Tode 2002, 71–80.

⁵ Grundlage der Analyse bildete eine Montage von Filmausschnitten zu den jeweiligen Themen bzw. Kategorien wie »Mode für Archäologen«. Der Zusammenschnitt wurde den Symposiumsteilnehmern vorgeführt.

oder Khakihosen versprühen den Hauch kolonialer Ferne. Die Tiara des Imperiums, der Tropenhelm, wird ersetzt durch die Solidarität der Palästinensertücher in traditionellem Karomuster in Blau, Schwarz und Rot. Nur die wirklich abgearbeitete Outdoor-Weste entlarvt die Studioqualitäten des Camel-Mannes, dem modischen Vorbild von Indiana-Jones. Weite T-Shirts und Baumwollhosen in Kombination mit einheimischen Modeschnörkeln wie Bauchbinden oder Kopftücher in regionaler Wickeltechnik machen den Archäologen zum modischen Bindeglied zwischen Orient und Okzident: Ethno-Look auf dem Laufsteg der Geschichte. Vorherrschend sind Erdfarben, von Sonne und Wind gebleichte Töne, durch folkloristische Farbtupfer in Szene gesetzt. Selbst heimische Klassiker wie die Latzhose, in Verbindung mit grober Wollware und Kopftuch, zeigen deutlich: Die Welt ist ein Abenteuer, und hier ist der Look dafür.

Unspektakulär, fast unauffällig präsentiert sich der Archäologe auf den Grabungsstegen der heimischen Denkmalpflege: z.B. grüner Allwetter-Parka, farblich abgesetzter Pullover mit rundem Ausschnitt und geometrischen Mustern. Bei Regen ist dieses Outfit durch schwarze oder gelbe Gummistiefel, ein bodenständig-traditioneller Kontrast zu den Lehmfarben der Grabung, zu ergänzen. Ähnlich individuell, doch auf den Feuchtbodenbereich zu beschränken, wirkt die saloppe einfarbige Badehose mit eng anliegendem T-Shirt.

Abseits der Grabungen, als Repräsentant der Disziplin, als Fachwissenschaftler vor der Kamera, nutzt der Archäologe die Aura klassisch-schlichter Anzüge von der Stange zur Vermittlung archäologischer Zusammenhänge. Ob mit Weste oder nur mit Jackett, mal mit Krawatte, mal mit offenem Hemdknopf, stets liegt der Archäologe im repräsentativen Trend, ist *en vogue*. Die Einblendung von Name, Beruf und akademischem Titel im Oberbauchbereich, selbst auf karierten Jacketts, bricht nicht den Kleidungsstil, sondern erweitert das Erscheinungsbild um das Charisma der Autorität.

Die Berufskleidung des Archäologen zeigt, was Mode will – und bewirkt. Gerade der Kontrast von Outdoor- und Officelook, souverän von Indiana-Jones vorgeführt, gefällt – nicht zuletzt dem anderen Geschlecht.

Die modische Gesamterscheinung des Archäologen zeichnet sich also durch einen extremen Kleidungswechsel aus, den nur wenige andere Berufsgruppen zu leisten haben. Der Kleidungswechsel ist Rollenwechsel zugleich: mal Drecksarbeiter, mal Repräsentant, und demonstriert die notwendige Anpassungsfähigkeit im Konflikt zwischen Bauherr, Bau-

arbeiter, Naturschutzbehörde und Denkmalpflege. Der Archäologe – ein Chamäleon?

Kleidung, Hut inklusive, impliziert Identifikation und Wiedererkennungswert und bietet darüber hinaus die Möglichkeit zur Vermarktung: Zum Beispiel hinter der Kasse im Media-Markt (Abb. 1). Durch Uniformierung kann man leicht seinem Vorbild nacheifern oder



1 Indiana Jones als Werbefigur im Media Markt (Essen, 16.4.2010)

den eigenen (unspektakulären?) Grabungsalltag auratisch aufladen.⁶ Dabei hilft dem Archäologen auch die Zulieferindustrie⁷, so dass gewissermaßen unter der Ob-Hut des Originals die Kopie eine eigene Marke mit hohem Wiedererkennungswert werden kann, die sich scheinbar durch »National Geographic« bestechen und weltweit vermarkten lässt.⁸

Doch »Indys« Markenzeichen hat Tradition: So verweist sein Fedora auf die amerikanische Modegeschichte seit Ende des 19. Jahrhunderts ebenso wie auf die Filmgeschichte: gerade im Film Noir Hollywoods der 1940er Jahre tragen die Schauspieler, wenn sie »private eyes«, Gangster oder einfach nur »Harte Kerle« spielten, diesen Filzhut. Zwar jagt Indiana Jones nicht dem *Malteser Falken* hinterher, doch hat Georg Lucas seinen Film-Archäologen an die Privatdetektive und »tough, hardboiled guys« Hollywoods angelehnt und schickt ihn auf die Suche nach okkulten Phänomenen und legendären Reliquien.

Zur Charakterisierung seiner Filmfigur bedient sich Lucas eines weiteren Objektes, das auf einen anderen Hollywood-Archetypen zurückgreift: die Peitsche des Cowboys.⁹ Lukas' Film-Archäologe ist

6 Eine Suche im *world wide web* liefert entsprechende Beispiele. Unter <<http://www.maskworld.com/german/products/kostueme/theater-theaterkostueme-210/neuzeit-moderne-2108/archaeologe-4457>> gibt es übrigens für 79,90 € ein Archäologen-Kostüm, denn: »Um sich wie ein echter Archäologe zu fühlen, braucht man aber kein Diplom, sondern lediglich unser Archäologen-Kostüm.«

7 <<http://www.hutinfo.de/2008/05/21/indiana-jones-die-hut-kollektion-zum-film/>> (9. Juli 2014).

8 Zu Zahi Hawass siehe: <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-investigates-national-geographic-over-corrupt-payments-to-egypts-keeper-of-antiquities-8909454.html>> (9. Juli 2014).

9 Der Ikonographie der Peitsche möchte ich an dieser Stelle nicht weiter nachgehen, sondern auf ein Kunstprojekt hinweisen, das im Zusammenhang mit den Ausgrabungen im St. Georgs-Kloster in Stade entstand. Jonathan Meese & Daniel Richter: »Die Peitsche der Erinnerung« (2005–2007). Als Vorlage dafür diente das Grab des Stader Erzbischofs Gottfried von Arnsberg (um 1285–1363). Die gemeinsam entstandenen Arbeiten dokumentieren Umgang und Auseinandersetzung beider Künstler mit diesem Teil der Geschichte. Erstmals 2005 im Kunsthaus Stade gezeigt, folgten Ausstellungen der Werkgruppe in Hamburg (2006, 2008), Berlin (2006), Grenoble (2006), Freiburg (2007), Rosenheim (2007) und Biel (2011). Für die jeweiligen Ausstellungsorte ergänzte Jonathan Meese die Präsentation mit weiteren Arbeiten.

also promovierter Universitätsangestellter mit den Attituden eines Cowboys und Privatdetektives und entsprechend ist sein Arbeitsfeld mit Wissenschaft, Outdoor-Abenteuern und Verbrechen abgesteckt. Der Filmdramaturgie geschuldet, ist Indiana Jones zunächst nur ein unscheinbarer, schüchterner Dozent, der erst im Verlauf seiner ›Prüfungen‹ Einfallsreichtum und Kampfgeist entwickelt und zum Abenteurer wider Willen mutiert.

Und wie charakterisieren TV-Dokumentationen Archäologen? Die wohl populärste und bekannteste Rolle, mit welcher der Archäologe identifiziert wird, ist auch hier die des Abenteurers. Besonders die Grabung in fernen Ländern gerät zwangsläufig zum Abenteuereinsatz, so jedenfalls suggerieren es uns die Bilder zahlreicher Fernseh-Dokumentationen. Mal braust ein Jeep in voller Fahrt durchs aufschäumende Wasser in irgendeinem Dschungel, der ›Camel-Mann – wer kennt ihn heute noch? – hätte es nicht besser machen können. Treibende Musik und waghalsige Kameraeinstellungen, z. B. an der Wagenkarosserie auf Höhe des Reifens, unterstützen den Kitzel des Zuschauers. In einem anderen, im Kommentar als »Notgrabung« angekündigten Fall, scheint es um Sekunden zu gehen. Der schnelle Schnitt mit kurzen Einstellungen unterstützt den Eindruck von Hektik und Eile. Die Archäologin – es ist das Thema, nicht das Geschlecht, das inszeniert wird – rast im weißen Jeep der Deutschen Forschungsgemeinschaft an den Ort des Geschehens, zu einem Ringwall irgendwo im der weiten Steppe, im Niemandsland. Als sie ankommt, ist jedenfalls optisch weit und breit keine akute Bedrohung der Grabungsschnitte zu erkennen. Der Begriff der archäologischen ›Notgrabung‹ wird durch Motivwahl, Musik und Schnitt gezielt zum polizeilichen ›Noteinsatz‹ stilisiert, ohne das Auslöser und Notwendigkeit etwa im Kommentar erklärt würden. Die abenteuerliche Fahrt ist lediglich ein dynamisierender Filmeffekt.¹⁰

Ein anderes Beispiel: Eine bewaffnete Polizei-Eskorte, die – wie im Kommentar ostentativ herausgestrichen wird – den Archäologen und das ZDF-Fernseheteam durch eine unsichere Gegend begleitet, braust auf die Kamera zu. Das Bild wurde gezielt produziert. Der Kameramann musste vorauslaufen, in Position gehen und dann den halboffenen Wagen, aus dem drei Polizisten mit Maschinenpistolen herausragen, auf sich zu fahren lassen. Dazu ertönt dann eine Musik mit dem Geschmack

¹⁰ Die erwähnten Beispiele stammen aus der 1. und 2. Staffel (1996 bzw. 1998) der ZDF-Reihe *Schliemanns Erben*.

von Abenteuer und Einsatz. Schließlich wird die bedauerliche Tatsache der Lebensgefahr mit einem perfiden Kommentar versehen: »Doch den Forscher darf das nicht abschrecken.« Gerade aus den Primetime-Reihen wie *Schliemanns Erben*, *Sphinx – Geheimnisse der Geschichte* und *Terra X* ließen sich weitere, ähnliche Beispiele aufzählen. Formatfernsehen und Quotendruck bzw. Quotenargumentation scheinen die Klischees stets von neuem zu generieren.¹¹

Die Ähnlichkeit dieser Bilder zu Einstellungen aus Kriegsfilmen ist frappant. Die Kamera berauscht sich an ihren einigen Inszenierungen. Warum wird das gezeigt, welchem Zweck dient es? Um es noch einmal klarzustellen: Nicht die Tatsache der Notwendigkeit einer Eskorte oder eines Hubschraubers ist zu kritisieren, sondern die filmmäßige Ausschachtung zugunsten eines Mythos des Abenteurers.

Stattdessen kommt in diesen Szenen vielmehr eine zweifelhafte Symbiose von Filmemacher und Archäologe zum Ausdruck. Hinter dem Zusammengehen zu beiderseitigem Vorteil ist keine Spur mehr von ›kritischer‹ Berichterstattung zu erkennen, die aber nötig ist für eine wirklich solidarische Darstellung, in der man auch um Verständnis für die archäologische Arbeit werben möchte. Ich vermisse hier einen Hinweis auf das Prekäre dieser Situationen, eine Einsicht in die Doppelbödigkeit, die Zweifelhafte. Ich stelle mir einen Archäologen vor, der versucht, an das Ausgraben zu denken, während um ihn herum alles in Trümmer sinkt. Wie in Beirut, wie in Bagdad, wie in Damaskus.

Ob nun die Lebensgefahr durch Skorpione, Unfälle oder einstürzende Mauern droht, der Archäologe nimmt alles auf sich, für »Reichtum und Ruhm«, wie Indiana Jones wieder einmal so treffend zusammenfasst. So zumindest will es das Bild des Archäologen im Spielfilm, das in diesem Punkt aber völlig mit dem der Fernsehdokumentationen übereinstimmt.

11 In *Die Botschaft der versunkenen Städte* (EA 11.1.1998) überfliegt ein Militärhubschrauber die syrische Wüstenlandschaft, mit Popmusik unterlegt. Die ganze Sequenz beginnt mit einem geschmacklos-perfiden Blick auf die Bordkanonen des Hubschraubers, der, wie der Kommentar stolz verkündet, »vom syrischen Verteidigungsministerium zur Verfügung gestellt« wurde. Vielleicht war er noch wenige Stunden zuvor an der Bekämpfung von Milizen oder sogenannten Partisanen beteiligt, denke ich, wenn ich so ein Bild sehe. Solche Blicke und Einstellungen bringen die gesamte Unternehmung der archäologischen Luftbeobachtung in Verruf. Hier fehlte es dem Filmemacher offenbar an Fingerspitzengefühl.



2 Coverzusammenstellung von Indiana Jones-Imitationen bzw. Persiflagen (Tom Stern)

Die Figur des Indiana Jones ist längst nicht auf das Medium von vier Kinofilmen beschränkt. Ein Blick auf den entsprechenden Wikipedia-Eintrag¹² eröffnet die ganze Bandbreite der TV-Serien, Computerspiele und Bücher, in der die Figur ebenso ›lebt‹ – abgesehen von Persiflagen oder unzähligen filmischen Nachahmern (Abb. 2). Die Film-Cover dieser inhaltlichen und motivischen Trittbrettfahrer gleichen sich stereotyp und wir Zuschauer – ob Laien oder Archäologen – wissen sofort, um wen und was es geht.

Und an diesem Punkt tritt Lisl Ponger auf und wechselt die Perspektive und fragt uns: »*Fact or Truth*« (Taf. 16).

Fact im Sinne von beweisbarer Tatsache, *truth* als aufrichtige, aber individuelle Wahrheit? *Fact* beinhaltet eine Unabänderlichkeit, *truth* dagegen muss geschaffen, entdeckt werden und entsteht aus der Perspektive des Betrachters. Durch Titel – »*Indian(er) Jones*«: das namengebende ›Endungs-a‹ wird durch ein eingeklammertes ›er‹ ersetzt und bedeutungsvoll erweitert – und durch den Antwort fordernden Untertitel, durch die

¹² <http://de.wikipedia.org/wiki/Indiana_Jones> (9. Juli 2014).

Bild im Bild-Motive¹³, durch den Perspektivwechsel der Titelfigur und durch den daraus entstehenden Rollenwechsel des Betrachters, der nicht mehr im visuellen Dialog mit dem mythischen Abenteuer-Archäologen steht, sondern ihn beobachten kann, wie dieser auf (Ab-)Bilder einer scheinbar exotisch-archäologischen Kultur aus erhöhter, männlicher Siegerpose blickt. Durch all diese verschiedenen Aspekte, Bildinhalte, Symbole und Anspielungen entsteht in Lisl Pongers Tableau ein historischer Kosmos, der die Betrachtung, Aneignung, Präsentation und Rezeption fremder Kulturen, wie auch der eigenen, miteinander verwebt und hinterfragt.¹⁴

13 Die Fotos (wohl von ihr selbst fotografiert – vgl. Lebenslauf), in unterschiedlicher Größe um ein zentrales Inselbild gruppiert, zeigen als touristische Schnappschüsse Außen- und Innenaufnahmen aus British Columbia in Kanada sowie ein Motiv aus Guatemala. Beginnt man mit der Identifikation der Fotos oben links, so sieht man zuerst einen Souvenirladen mit der Aufschrift »for sale«, danach folgt ein Totempfahl in einer nach Außen geöffneten und sich im Bau befindenden Halle (wahrscheinlich in Duncan BC im Südosten der Vancouver Island aufgenommen), anschließend die örtliche Pfandleihe von Port Alberni, danach ein Ausschnitt der Hauptausstellungshalle des Vancouver Museum of Anthropology, dann ein Foto eines Innenraumes mit Treppe und ethnographischem Schnitzwerk, darunter ein Totempfahl (mythologischer Donnervogel über einem Killerwal, von Harold Alfred 1990 geschnitzt) vor einer bemalten Hauswand in Duncan BC, darunter ein Blick auf den Tempel I in Tikal, Guatemala, gefolgt von einem querformatigen Foto, das das bemalte »Big House« der Kwakiutl in dem Fischerdorf Alert Bay (Cormorant Island) n. ö. von Vancouver Island zeigt. Links daneben dann ein Foto des Parlamentsgebäudes von British Columbia in Victoria (1893–1897 gebaut) mit Totempfahl im Vordergrund. Darüber ein Bild, das ich nicht näher identifizieren kann. Links neben der männlichen Figur, von ihr auch halb verdeckt, das zweitgrößte Foto an der Wand. Es zeigt eine Menschenmenge, vielleicht während eines Festes oder eines Protestes. Darüber ein Waldfoto, wohl im Port Alberni Valley aufgenommen. Mit dem letzten Foto, das ebenfalls Bäume, aber als Wandmalerei auf Häuserwänden, zeigt, schließt sich der Kreis um das zentrale Inselbild. Die Fotos hängen an einer hellen Wand. Der Fußboden, auf dem der Hocker mit der männlichen Figur steht, besteht aus Holzplanken, die an ein älteres Gebäude, z. B. an ein Museum, erinnern. Diese Assoziation wird durch einen Totempfahl, der unten rechts im Vordergrund des Gesamtbildes steht und ein Motiv der Wandfotos wieder aufnimmt, verstärkt.

14 Email von Lisl Ponger, 7.7.2014: »Indian(er) Jones und Bildtitel spielen auf die Fotografien von Edward Curtis an. *Fact or Truth* auf seine



3 Lisl Ponger: *Indian(er) Jones – Das Glasperlenspiel*, 2010, gerahmt 174 × 137cm, C-print (im Original farbig). Courtesy: Charim Galerie Wien

In Lisl Pongers zweitem *Indian(er) Jones*-Bild *Das Glasperlenspiel* (Abb. 3) sehen wir der Titelfigur ins Angesicht, während er einen roten Samtvorhang lüftet. In der linken Hand hält er eine weibliche Statue. Ihn umrahmen, auf Teekiste, Tisch und Boden, verschiedenste Masken,

dokumentarisch rezipierten, aber durchaus inszenierten ›Indianer-Fotos. [...] Die Rückenfigur bezieht sich auf Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) [...].«

Köpfe, Statuen und Figuren. Im Hintergrund an der Wand lehnen regalartige Gegenstände, die den Eindruck eines Depots erzeugen. Durch den Kaktus am linken Bildrand verstärkt sich die Assoziation eines exotischen Raritätenkabinetts. Ungewöhnlich groß für eine Objektbeschriftung, doch sicher an sie erinnernd, verteilen sich scheinbar kontextlos weiße Papierkarten an den Objekten des Fotos. Sie sind beschriftet mit *Curio*, *Trophy*, *Specimen*, *Artefact*, *Art*, *Pablo Picasso*, *Georg Baselitz*, *Max Ernst* und unter dem Tischchen vorne rechts, gewissermaßen als Besitzstandsbeleg, *Indian(er) Jones*. Durch die Täfelchen wird der Bedeutungs- und Betrachtungswandel, die den Objekten durch die jeweilige Epoche und ihre Betrachter wiederfährt, aufgezeichnet: Von der Kuriosität zur Trophäe, vom Artefakt zum Erstmuster einer Kultur hin zur Kunst.¹⁵ Picasso, Ernst und Baselitz stehen stellvertretend für künstlerische Strömungen und Zeiten, die sich mit den außereuropäischen Kulturen auseinandersetzen. Dieser Verflechtung kultureller Zusammenhänge lüftet *Indian(er) Jones*¹⁶ den Schleier und zeigt dem Betrachter, gewissermaßen privat, hemdsärmelig, einen neuen Betrachtungskosmos. Lisl Pongers ironisch zweideutiger Foto-Titel *Das Glasperlenspiel* verweist dabei einerseits auf den letzten Roman von Hermann Hesse (1943), der, wie das Foto, eine philosophisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung und interdisziplinäre Verknüpfung von Kunst, Musik, Wissenschaft und Sprache zu einem großen Ganzen beschreibt. Aber ebenso kann der Titel als Anprangerung kolonialer Handelspolitik verstanden werden, bei der die Objekte kostengünstig eingekauft, getauscht oder geraubt wurden.¹⁷

Lisl Pongers drittes *Indian(er) Jones*-Bild *High Stakes* (Abb. 4) zeigt ein kellerartiges, dunkles Hinterzimmer. *Indian(er) Jones* sitzt in der Bildmitte und schaut sein Gegenüber, also uns Bildbetrachter, an. Vor ihm ein Tisch, der durch Karten und Fototitel *High Stakes* (»hohe Einsätze«) als Pokertisch zu identifizieren ist.¹⁸ Die Karten liegen offen und das Spiel ist vorbei. Mindestens drei Spieler saßen am Tisch, denn

¹⁵ Vgl. Renfrew 2000, 12–23.

¹⁶ Pongers Filmvorbild ist bereits durch George Lukas mit vielseitigen historischen und archetypischen Aspekten versehen.

¹⁷ Laut Email von Lisl Ponger (7.7.2014) entstand die Bildidee in Anlehnung an »Willson Peale, Maler und Museumsdirektor des ersten privaten amerikanischen Museums für Naturgeschichte.«

¹⁸ Als Idee für das Tableau diente »ein Pockerspiel zwischen Hernan Cortes und seinen Opponenten, den Mayas und Azteken.« (Email von Lisl Ponger, 7.7.2014)



4 Lisl Ponger: *Indian(er) Jones III – High Stakes*, 2012, gerahmt 140 × 174 cm, C-print. Courtesy: Charim Galerie Wien

rechts an der Cola-Flasche liegen zwei zugedeckte Karten. Dieser Spieler scheint Tisch und Spiel bereits verlassen zu haben. Gespielt wurde Texas Hold'em mit *Indian(er) Jones* als Dealer. Neben der Cola-Flasche, die mit Hochprozentigem gefüllt zu sein scheint, drei Gläsern, zwei diametral gegenüber stehenden Räucherständern (*Indian(er) Jones*' räuchert noch) und einem Aschenbecher scheinen die übrigen Gegenstände den Spieleinsatz bzw. Spielgewinn zu bilden. *Indian(er) Jones*' »stack« besteht aus goldenen Gegenständen, präkolumbianischen, archäologischen Goldstatuen und Goldmasken sowie einem Maiskolben. Diesen Gewinn scheint er mit einer kleinen Pistole abzusichern. In der Tischmitte liegt noch der Einsatz des letzten Spiels: Mais, Gewürze, Bohnen (?), Früchte (?), Brot (?) und weitere antike Goldobjekte. Auf der Seite des Bildbetrachters und somit Gegenspielers von *Indian(er) Jones* liegt noch ein kleiner »stack«, ein Stapel unseres Spieleinsatzes: ein Maiskolben und weitere, nicht näher zu identifizierende Agrarprodukte. Als Einsätze der Pokerrunde dienten Lebensmittel und wertvolle, historische Objekte der kulturellen Identität Mittel- und Südamerikas. Durch eine Schachtel mit der Aufschrift NAFTA (*North American Free Trade Agreement*) be-

kommt das Spiel eine weitere Dimension.¹⁹ Dieses Nordamerikanische Freihandelsabkommen, dem Wirtschaftsverband zwischen Kanada, den USA und Mexiko, erzeugt seit 1994 eine Freihandelszone auf dem nordamerikanischen Kontinent, dem zahlreiche Zölle zum Opfer fielen. Dazu eine Analyse des deutschen Handelsblattes vom 22.12.2003 zum 10-jährigen Bestehen des Abkommens: Profiteure dieses Abkommens seien »exportorientierte Unternehmen. US-Firmen, aber auch deutsche Konzerne wie Bayer, Siemens und BASF haben ihre Präsenz in Mexiko verstärkt, um von niedrigen Kosten und dem günstigen Zugang zum US-Markt zu profitieren. [...] Der große Verlierer des Freihandelsabkommens sind aber die Bauern. [...] Die mexikanischen Landwirte können mit den hoch subventionierten Produkten, die zollfrei oder zollerleichtert ins Land kommen, nicht konkurrieren. So fiel zum Beispiel der Preis für Mais vor allem wegen der Konkurrenz durch importiertes Billiggetreide seit 1994 um 70%. Wie wichtig das Thema für Mexiko ist, belegt ein Blick auf die nackten Zahlen: In dem lateinamerikanischen Land sind rund 25 Mill. Menschen – ein Viertel der Bevölkerung – von der Landwirtschaft abhängig.«²⁰ Ein weiteres Objekt auf dem Tisch verdient noch Beachtung. Links neben der Pistolenhand befindet sich ein Kruzifix. Es scheint nicht zum »stack« zu gehören, ist also kein Gewinn oder Einsatz. Ich deute es als Symbol der spanischen Eroberung Mexikos (1519–1521), die zum Untergang des Aztekenreiches führte und die erste koloniale Ausbeutung und kulturelle Plünderung der indigenen Bevölkerung darstellt. Zugleich ist das Kruzifix auch als Filmzitat auf das Kreuz von Coronado aus *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* zu verstehen.²¹

19 Die im Bild enthaltene NAFTA-Kritik kann auch noch als Verweis auf die Diskussionen um das Freihandelsabkommen zwischen der USA und der EU, gegen das sich in der bundesdeutschen Öffentlichkeit immer größerer Widerstand breit macht, verstanden werden.

20 <<http://www.handelsblatt.com/politik/international/licht-und-schatten-nach-zehn-jahren-freihandel-die-nafta-hilft-mexiko-weniger-als-erhofft/2294746.html>> (15. Januar 2015).

21 Vgl. die Wanderausstellung *Indiana Jones and the Adventure of Archeology* (1. Station: Montreal Science Centre, ab 28. 4 2011), siehe den Ausstellungstrailer <<http://www.youtube.com/watch?v=jkdcHArwczY>>, darin das Zitat »It belongs to a museum!«, und ebenso ein Hinweis auf die spanischen Eroberungszüge und Konquistadoren, z. B. Francisco Vázquez de Coronado (1510–1554).



5 Lisl Ponger: *Indian(er) Jones IV – Dreams of New Worlds*, 2013, gerahmt 140 × 174 cm, C-print. Courtesy: Charim Galerie Wien

Lisl Pongers viertes Tableau, *Indian(er) Jones – Dreams of New Worlds*, zeigt die Titelfigur in einer Gruppe von sieben weiteren Personen, die in einem nicht genauer zu identifizierendem Raum sich als eine Art Demonstrationzug formiert haben (Abb. 5) Dieser wird von einer selbstbewussten Frau angeführt, die, vergleichbar mit dem ersten *Indian(er) Jones*-Tableau, eine Hand in die Hüften stemmt. Mit ihrer anderen Hand, einen Strauß Calla (*Zantedeschia*) haltend, hat sie *Indian(er) Jones* untergehakt. Elegant gekleidet richtet sie offen ihren Blick auf den Betrachter. Unterhalb ihrer Hüften umranken schleppenartige, in sich gedrehte ›Stoffgirlanden‹ ihre Beine. Die Motive auf diesen ›Girlanden‹ verweisen auf den mexikanischen *Día de los Muertos* (*Tag der Toten*), an dem, nach altmexikanischem Glauben, die Toten zurückkehren und mit den Lebenden ein opulentes Fest feiern. Der schwarze Anzug von *Indian(er) Jones*, der hier gleichsam zivil gekleidet erscheint, in Verbindung mit der Frau, lässt an ein Paar denken, das einem Beerdigungszug voranschreitet. Dabei blickt die Titelfigur nicht den Betrachter an, sondern schaut, gleich einer Pieta, gedankenverloren seitlich nach unten. Hinter Frau und *Jones* formiert sich der Trauerzug mit vier Frauen und

drei Männern, die, bis auf einen Mann, der eine Federkrone²² (2. v.l.) trägt und damit an das indigene Erbe erinnert, transparentartig Fotos hochhalten. Diese Fotos zeigen Gebäude (eine Schule?) und Wände, die mit Graffiti bemalt bzw. beschrieben sind: *Die Schönheit des Ungehorsams, Keine Gewalt mehr gegen Ackergeräte, Zerschlagt falsche/trügerische Traumländer*²³ sowie ein überlebensgroßes Portrait des mexikanischen Revolutionsführers Emiliano Zapata (1879–1919) auf einer Hauswand.²⁴

Im Hinblick auf die Rezeption der Figur des Archäologen Indiana Jones wieder ein Bild voller Rollen- und Perspektivwechsel: der Erste Welt-Archäologe als trauernder Begleiter, der seinen Kolonialhabitus (fast) abgelegt hat, Arm in Arm mit einer kämpferischen Dritten Welt-Frau, die den Trauerzug anführt und in einen Protestzug gegen Wirtschaftsimperialismus und Konsumträume (Blühende Lande!) verwandelt.

Zurück zur titelgebenden Fragestellung: War Indiana Jones, aus meiner Perspektive, lediglich ein gut gemachter kommerzieller Unterhaltungsspaß, der zur Popularisierung unseres Faches, aber auch zur einseitigen Darstellung unserer Arbeit geführt hat – so ist er, für mich, durch Lisl Pongers Arbeiten ›einer von uns‹ geworden. Daher wünsche ich mir, gerade im Hinblick auf die filmisch-dokumentarische Darstellung unserer Disziplin, von den Filmmachern wie von uns beteiligten Archäologen eine intensivere Reflexion der jeweiligen kulturellen Zusammenhänge und politischen Strukturen, um nicht nur die ›Schätze‹ und ihre waghalsigen ›Schatzsucher‹ zu stilisieren, sondern Archäologie

22 Hier sei auf die sog. Federkrone des Montezuma im Museum für Völkerkunde in Wien (Inv.-Nr. VO 10402) verwiesen, um deren Rückgabe nach Mexiko seit längerem eine Kontroverse geführt wird.

23 Original Aufschriften: »*La Bellezza de la desobediencia*«; »*No mas violencia contra as aperos*« (Letzteres nicht klar lesbar); »*Smash false dreamlands*«.

24 Laut Email von Lisl Ponger vom 7.7.2014 dient »als Ausgangspunkt Diego Riveras Mural Nachmittagsspaziergang im Alameda Park (Mittelteil) (1947–1948). [...] Die Frau ist sowohl die mexikanische La Muerte als auch die Gespielin des neoliberalen Systems (hier ist Indy ein Banker, [...] auch an seiner Wallstreet-Krawatte zu erkennen), dass billigend Tod in Kauf nimmt. Die Demonstration sowie der Titel beziehen sich auf die Zapatistas (ebenso die meisten der Fotos im Foto) als die soziale Bewegung, die der Ursprung der meisten westlichen sozialen Bewegungen ist, Dreams of New Worlds ...«.

als ein in Zeit und Raum verankertes, komplexes, sozio-kulturelles Geflecht der beteiligten Gesellschaften zu begreifen. Auch das kann sehr spannend sein!

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Foto: Tom Stern

Abb. 2 Tom Stern

Abb. 3-5 Courtesy Charim Galerie Wien

Taf. 16 Courtesy Charim Galerie Wien

BIBLIOGRAPHIE

Renfrew 2000 Colin Renfrew, It may be art, but is it archaeology? Science as art and art as Science, in: Alex Coles und Mark Dion (Hrsg.), Mark Dion: Archaeology (London 2000) 12–23.

Stern/Tode 2002 Tom Stern und Thomas Tode, Das Bild des Archäologen in Film und Fernsehen – Eine Annäherung, in: Anita Rieche und Beate Schneider (Hrsg.), Archäologie virtuell: Projekte, Entwicklungen, Tendenzen seit 1995 (Bonn 2002) 71–80.

Stern/Tode 2009 Tom Stern und Thomas Tode, On the ban of reenactment and computer animation: An evaluation of the German archaeology film of the last 30 years, in: Serge Lemaitre und Céline Schall (Hrsg.), How do the media represent archaeology, what is at stake? (Brüssel 2009) 11–20.

VERZEICHNIS DER AUTOREN

STEFAN ALTEKAMP (Klassische Archäologie), Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Archäologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Zuletzt erschienen: Archäologie, in: Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Stephan Günzel und Dieter Mersch, Stuttgart 2014, 373–378; (zus. mit Mona Khechen) Third Carthage. Struggles and contestations over archaeological space, *Archaeologies* 9/3, 2013, 470–505; (Hg., zus. mit Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler) Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition, Berlin 2013.

DANIEL GRAEPLER (Klassische Archäologie), Dr., Kustos der Sammlungen am Archäologischen Institut der Universität Göttingen. Zum Thema erschienen: (Hg., zus. mit Valentin Kockel) Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, München 2006; (Hg., zus. mit Manfred Luchterhandt u. a.) abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit, Petersberg 2013; Antikenstudium für junge Herren von Stand. Zu Christian Gottlob Heynes archäologischer Lehr-tätigkeit, in: H.-G. Nesselrath – B. Bäbler (Hg.), Christian Gottlob Heyne. Werk und Leistung nach zweihundert Jahren, Berlin 2014, 75–108.

DAGMAR GRASSINGER (Klassische Archäologie), Professorin an der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: (Hg. zus. mit Tiago de Oliveira und Andreas Scholl) Die Rückkehr der Götter, Ausst.-Kat. Berlin, Regensburg 2008; Visionen von Göttlichkeit, in: Stephan F. Schröder (Hg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden. Ausst.-Kat. Dresden, Madrid 2009, 28–39; (zus. mit Andreas Scholl) Dionysische Skulptur in der Berliner Antikensammlung, in: Renate Schlesier – Agnes Schwarzmeier (Hg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase, Ausst.-Kat. Berlin, Regensburg 2008, 106–117.

RALF VON DEN HOFF (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie und Sprecher des DFG-Sonderforschungsbereichs 948 ›Helden – Heroisierungen – Heroismen‹ an der Universität Freiburg i. Br. Zuletzt erschienen: (zus. mit Wilfried Stroh und Martin Zimmermann) *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt*, München 2014; *Theseus and Aithra! A forgotten fragment and an old problem*, in: *Approaching the ancient artifact. Representation, narrative, and function. A Festschrift in honor of H. Alan Shapiro*, hg. von A. Avramidou und D. Demetriou, Berlin/Boston 2014, 69–76.

VALENTIN KOCKEL (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität Augsburg im Ruhestand. Zuletzt erschienen: (zus. mit Klaus Müller) *Die Ehrenbögen in Pompeji*, Wiesbaden 2011. Zum Thema erschienen: (Hg. mit Werner Helmberger) *Rom über die Alpen tragen*, Ergolding 1993; *Phelloplastica*, Stockholm 1998; *Plaster Models and Plaster Casts of Classical Architecture and its Decoration*, in: Rune Frederiksen / Eckart Marchand (Hg.), *Plaster Casts*, Berlin 2010, 419–433; *Ruins in Miniature. Cork Models of Ancient Monuments in Sir John Soane’s Museum and in other British Collections* (erscheint London 2015).

JÖRN LANG (Klassische Archäologie), seit 2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Klassische Archäologie und Antikensammlung der Universität Leipzig. Zuletzt erschienen: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*, *Monumenta Artis Romanae XXXIX*, Wiesbaden 2012; (Hg. zus. mit Eva Kocziszky) *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*, Darmstadt 2013; *Diogenes im pithos als Archetyp kynischer Bedürfnislosigkeit. Zur Rezeption und Aktualisierung eines biographischen Bildentwurfs*, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel Archäologische Fallstudien und medienwissenschaftliche Reflexionen*, München 2014, 41–66.

ANNE-MARIE LEANDER TOUATI (Classical Archaeology), Professor at the Department of Archaeology and Ancient History, Lund University, Sweden. Latest publications: *Nicolo Dell’Unto et al., ‘Experiencing Ancient Buildings from a 3D GIS Perspective: a Case Drawn from the Swedish Pompeii Project’*, *Journal of archaeological method and theory*, 2015 (<http://link.springer.com/article/10.1007/s10816-014-9226-7>); (with J. Flemberg) *Gustav III’s Museum of Antiquities*, Stockholm 2013;

Gustav III's Antikmuseum, Nationalmuseum, Stockholm 2012; 'Water, well-being and social complexity in insula V 1. A Pompeian city block revisited', in: *Opuscula* 3, 2010, 105–161.

XENIA RESSOS (Kunstgeschichte), Dr., ist Universitätsassistentin am Kunsthistorischen Institut der Leopold Franzens-Universität Innsbruck. Zum Thema erschienen: Die Welt »en miniature«. Porzellanplastik der Kaendlerzeit, in: Meissen – Barockes Porzellan in Köln, Ausst.-Kat. Köln, Stuttgart 2010, 64–73. Zuletzt erschienen: Samson und Delila in der Kunst von Mittelalter und Früher Neuzeit. Petersberg 2014; Gegenwelten in der Architektur des 21. Jahrhunderts, in: Gegenwelten, hg. von Christoph Bertsch und Viola Vahrson. Innsbruck/Wien 2014, 424–431.

TOM STERN (Vorderasiatische Archäologie), M. A., Museumspädagoge am Ruhr Museum, Essen. Zuletzt erschienen: Reenactment, Archäologie und Film – Ein Seitenblick auf Bertram Haudes Essay »Krieg als Hobby?«, in: Forum Kritische Archäologie 4, 2015, 18–20 (<http://www.kritischearchaeologie.de/fka/article/view/50>); Schnittmenge aus Zelluloid – Leo Frobenius, der Film und die Archäologie, in: Hélène Ivanoff, Jean-Louis Georget und Richard Kuba (Hg.), Kulturkreise – Leo Frobenius und seine Zeitgenossen, Studien zur Kulturkunde, Band 129 (erscheint im Juni 2015).

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheiße, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammers-taedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.

TAFELN



1 Antonio Chichi, *Sepolcro degli Orazi*. Museumslandschaft Hessen-Kassel, Antikensammlung, Inv. N 118



2 Piranesi, *Cornu Copia Grande*. Stockholm Natonalmuseum (inv. NM Sk 179), in a display quoting the arrangement in the *Vasi*, pl. 99 at the Medelhavsmuseet in 1989



3 Giovanni Battista Piranesi, preparatory sketch for the *Cornu Copia Grande*, redchalk on paper. Modena Biblioteca Estense



4 Philipp Daniel Lippert, *Dactylionthea Universalis* (1755–1762) mit *Supplement* (1776), Universität Göttingen, Archäologisches Institut



5 Lade 14 aus dem Ersten Tausend der *Dactyliotheca Universalis*



6 Landhaus Wörlitz, Schlafzimmer des Fürsten, Südwand



7 Rom, Vatikan, Loggien des Raphael, Pilaster VI., gouachierter Kuperstich von Giovanni Ottaviani nach Gaetano Savorelli und Pietro Camporesi (1772)



8 *Sitzende Nymphe* nach einer hellenistischen Bronzeplastik, 3. Jh. n. Chr., Marmor, H 101 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi



9 Gaspero Bruschi zugeschr., *Sitzende Nymphe* (Manifattura di Doccia), um 1747, Porzellan, H 87 cm (mit Sockel). Privatsammlung



10 *Liebesmarkt*, 1. Jh. n.Chr., Fresko, 28 × 35 cm. Neapel, Museo Nazionale



11 Christian Gottfried Jüchter, *Liebesmarkt* (Königliche Porzellanmanufaktur Meißen), 1784, Porzellan, H 48 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung



12 Norbert W. Hinterberger, *Reigen*. Salzburg, Salzburg Museum, Sonderausstellung »Archäologie!? – Spurensuche in der Gegenwart«, 2013/2014



13a Norbert W. Hinterberger, *Reigen*. Salzburg, Salzburg Museum, Sonderausstellung »Archäologie!? – Spurensuche in der Gegenwart«, 2013/2014



13b Norbert W. Hinterberger, *Reigen*, Ausschnitt: Aphrodite und die Götter. Linz, Landesgalerie, Sonderausstellung »Das Schöpfungsprogramm«, 2003



14 Hermes und Poseidon bei der Frauenverfolgung, attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 06.1021.149, um 460 v. Chr.



15 Apoll bei der Frauenverfolgung, attisch-rotfigurige Hydria. London, British Museum Inv. E 170, um 450 v. Chr.



16 Lisl Ponger: *Indian(er) Jones I - Fact or Truth*, 2010, gerahmt 174 × 126 cm, C-print. Courtesy: Charim Galerie Wien

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLEN FIGUREN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5950-3



9 783705 595031