

Gertrud Platz-Horster

Die *Götterlehre* des Karl Philipp Moritz als Vorlage für die Gemmen des Prinzen Poniatowski¹

Karl Philipp Moritz² beginnt seine 1791 publizierte Schrift *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* mit einer Vorrede:

Ich habe es versucht, die mythologischen Dichtungen der Alten in dem Sinne darzustellen, worin sie von den vorzüglichsten Dichtern und bildenden Künstlern des Alterthums selbst, als eine Sprache der Phantasie, benutzt und in ihren Werken eingewebt sind, deren aufmerksame Betrachtung mir durch das Labyrinth dieser Dichtungen zum Leitfaden gedient hat. Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn *Professor Karstens*, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um, so viel es sich thun ließ, diejenigen vorzuziehen, deren Werth zugleich mit in ihrer Schönheit, und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist, besteht.

Die Titelvignette zeigt einen Kupferstich nach dem Gipsabguß des berühmten, von Athenion signierten Sardonyx-Kameo in der Sammlung Farnese, auf dem Zeus im Vierspann seinen Blitz gegen die schlangenbeinigen Giganten schleudert. Philipp Daniel Lippert hatte den Abguß im 1. Band *Mythologisches Tausend* seiner *Dactyliotheck* (21767) der Serie von Jupiter-Darstellungen vorangesetzt.³ Die Lippertsche *Dactyliotheck* gehörte der Akademie der Künste, über deren Bibliothek und Kunstsammlung Karl Philipp Moritz die Aufsicht oblag; als bei einer Revision Bücher und Gemmenabdrücke fehlten, mußte er im März 1793 seinen Posten aufgeben und verlor so kurz vor seinem Tod (26. Juni) das Wohlwollen seines Mentors, des Kurators Friedrich Anton Freiherr von Heinitz.⁴ Den zweiten Fundus, aus dem Moritz die Vorlagen für die 65 Kupferstiche zur Bebilderung seiner *Götterlehre* wählte, bildeten die Abgüsse

- 1 Siehe auch Platz-Horster 2003, S. 49–62, 204–211, Nr. 214–227 sowie Platz-Horster 2005.
- 2 *Götterlehre*, S. III f. Zu Moritz vgl. Klingenberg 1996; Borbein 1979; Bott/Spielmann (Hg.) 1991, S. 54 f. u. S. 380 f.
- 3 Lippert 1767, Bd 12, Nr. 26 zitiert ausführlich Ovid, *Fasti* V,55: »Die Erde gebiert die Giganten [...]«. Vgl. Winkelmann 1767, Nr. 10; Gasparri 1994, Nr. 55, Abb. 3, 21.
- 4 Klingenberg 1996, S. 85.

der – damals bekanntesten – Gemmensammlung des Barons Philipp von Stosch (1691–1757), die Friedrich der Große 1764 für Berlin erworben hatte, nachdem sie 1760 von Johann Joachim Winckelmann publiziert worden war.⁵

Die Kupferstiche wurden nach Zeichnungen des Asmus Jacob Carstens (1754–1798) gefertigt, der 1790–92 Professor für Malerei an der Akademie der Künste war, 1792 nach Rom ging, zu den führenden »Deutschrömern« zählte und 44jährig dort verstarb.⁶ Seine Kupferstiche, die antike wie neuzeitliche Gemmen und Kameen wiedergeben, sind in ihrem trockenen Umriß – scheinbar objektiv, aber stets interpretierend – geprägt von dem ihm eigenen radikalen Klassizismus.⁷ Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts war man sich der Unzulänglichkeit auch der besten Kupferstiche für die Wiedergabe von Gemmen oder Kameen bewußt.⁸ Obwohl Carstens und Moritz die Motive gemeinsam ausgewählt hatten, erfüllen sie nicht den Zweck der Bebilderung von Moritz' »Sprache der Phantasie«, da viele seiner blumig geschilderten Episoden aus den großen Epen von Homer, Ovid oder Vergil in der Antike nie dargestellt worden sind.

Dies verdeutlicht der Inhalt eines dunkelgrünen Kästchens, das ich unter den Daktyliotheken der Berliner Antikensammlung entdeckte.⁹ Es trägt in goldenen Buchstaben die Aufschrift: »Zeichnungen Calandrelli'scher Gemmen«. Obenauf liegt ein Heft, handschriftlich bezeichnet »Catalogo Dell' Impressioni dell' opere che fin' ora sono state inventate e incise in gemme da

5 Winckelmann 1760. – Die *Götterlehre* zeigt z. B. in Abb. 57 den berühmten »Stosch'schen Stein«, einen etruskischen Karneol-Skarabäus mit fünf Helden der Sage »Sieben gegen Theben« (Antikensammlung Berlin FG 194).

6 Bott/Spielmann (Hg.) 1991, S. 55–66 u. S. 397 f., Nr. 2.35; Kunze (Hg.) 1999, S. 101, Nr. III.21 (o. Abb.), S. 121 f., Nr. IV.16–18, S. 177, Nr. VI.6.

7 Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin befinden sich vier Passepartouts mit 20 Sepia- und Tuschezeichnungen von Carstens (A 78); sie geben fein und lebhaft Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek wieder, die aber nicht für die Bebilderung der *Götterlehre* verwendet worden sind.

8 So schrieb Lippert 1776: »Es ist ein gemeiner Fehler, daß man meistens an Kupferstichen klebet: Denn durch sie wird der Geschmack nur mittelmäßig gebildet; da ein himmelweiter Unterschied unter dem Kupfer und Original ist. Bisweilen ist jener weit zierlicher, meistens aber viel schlechter. Der Zeichner bringt seine Manier hinein [...]« (*Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Daktyliothek bestehend in Tausend und Neun und Vierzig Abdrücken*, Leipzig 1776, S. XVI. Vgl. Zazoff 1983, S. 144 ff., S. 149).

9 Antikensammlung Berlin SMPK, Gerhard'scher Apparat, Anhang Nr. 11: 5 Blatt A 4 gefaltet, mit Fadenheftung.

Giovanni Calandrelli, secondo l' antica maniera delle diverse epoche Greche, conservando lo stile ed il nome degli autori piu illustri che han fiorito in quest' arte: incominciati a fare dall' Anno 1817«. Es schließt mit einem Nachsatz: »Scritto da me ill' giorno 26 November di Domenicha il Catalogo dell' due cornicie delli lavori che fin' ora son' stati inventati e incisi e mesi in colezione infede questo di =26= November 1826 = Gio Calandrelli.«

Unter diesem Heft liegen 255 Blätter mit 295 Zeichnungen für Gemmen: Skizzen, Bewegungsstudien, sorgfältig ausgeführte Entwürfe und solche mit einem Raster für die maßstäbliche Übertragung auf den Edelstein. Einige Zeichnungen sind datiert: die früheste am 4. Februar 1816, die letzte am 21. November 1849. Die meisten Blätter sind auf der Vorder- und oft zusätzlich auf der Rückseite beschriftet. Aufgrund dieser Beschriftungen lassen sich die Zeichnungen in folgende thematische Gruppen gliedern: *Moritz* + Nr. (90 Zeichnungen), *Homer; Ilias* + »libro« etc. (64 Zeichnungen) und *Homer; Odyssee* + »libro« etc. (17 Zeichnungen), *Ovid, Metamorphosen* (8 Zeichnungen) und *Vergil, Aeneis* (3 Zeichnungen). Die unbeschrifteten Blätter lassen sich zumeist den obigen Gruppen zuordnen. Einige Zeichnungen sind Kopien nach damals berühmten antiken Gemmen oder Skulpturen wie der Laokoon-Gruppe, dem »Toro Farnese« und dem Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom; ein Zyklus umfaßt sitzende und stehende Musen, ein weiterer Musenköpfe.

Dem *Odyssee*-Zyklus liegt ein Verzeichnis bei: *Odisea di Omero traduzione di Giovanni Heinrich Voss* mit zwanzig Motiven aus dem 3. und 4. Buch, Gesang 8–23 samt genauer Seiten- und Versangabe. Auch die Darstellungen zur *Ilias* beruhen laut Beischrift auf der Übersetzung von Johann Heinrich Voß.¹⁰ Die Bezeichnung *Moritz* + Nr. bezieht sich auf die Seitenzahl der 2. Auflage 1795 (bzw. einem Nachdruck dieser Auflage) der *Götterlehre* des Berliner Kunsttheoretikers, dessen Werk sich besonders unter den Deutschrömern und im Kreis um Bertel Thorvaldsen größter Beliebtheit erfreute. Calandrellis Zeichnungen beginnen mit der »Erzeugung der Götter«: S. 10, Saturn entmannt Uranus, aus dem Blut der Genitalien entstehen die Furien (Abb. 1); S. 11, Saturn frißt seine Kinder (Abb. 2 links); S. 12, Rhea übergibt Saturn einen gewindelten Stein anstelle ihres Sohnes Zeus; S. 12, (Abb. 2 rechts): »Jupiter, der Mentor der Götter, wird auf der Insel Kreta von der Ziege gesäugt und von den Nymphen des Waldes erzogen« (deutsche Beschriftung auf der

10 Die deutsche Homer-Übersetzung von Johann Heinrich Voß erschien erstmals 1781, die verbesserte Ausgabe 1793.

Abb. 1. *Götterlehre*, S. 10: Saturn entmannt Uranus.

Links: Calandrelli, Zeichnungen II 1;

rechts: Daktyliothek Poniatowski Nr. 1

Rückseite). Hierzu schreibt Moritz: »Die Erziehung des *Jupiter* auf der Insel *Kreta* macht eines der reizendsten Bilder der Phantasie; ihn säugt die Ziege *Amalthea*, welche in der Folge unter die Sterne versetzt [...] wird.«¹¹ Keine dieser Episoden ist jemals in der antiken Kunst dargestellt worden; Calandrelli bebildert »die Phantasie«, mit der Moritz die antiken Mythen neu belebt.

Erst im Kapitel »Der Götterkrieg« (S. 15) greift Calandrelli auf den eingangs erwähnten römischen Sardonyx-Kameo des Athenion zurück, dessen »nach einem der schönsten Werke des Alterthums verfertigten Umriß«¹² auch Carstens für die Titelvignette der *Götterlehre* benutzt hatte. Für das Kapitel »Die Bildung der Menschen« folgen mehrere Zeichnungen zur Prometheus-Sage (S. 23), nur vereinzelte für die Kapitel »Die alten Götter« und »Die menschenähnliche Bildung der Götter«. Der Schwerpunkt der Zeichnungen von Calandrelli liegt beim Thema »Das götterähnliche Menschengeschlecht« mit Schilderungen zu Perseus und zu den Taten des Herkules (36 Zeichnungen), zu Jason und Theseus. Es folgen wiederum einzelne Zeichnungen zu den »Tragischen Dichtungen«, besonders zu Ödipus und zum Trojanischen Krieg, der dann ausgiebig in der Bebilderung von Homers *Ilias* verarbeitet wird (64 Blatt).

Das grüne Kästchen mit den Calandrelli-Zeichnungen gelangte vermutlich 1866 zusammen mit einer recht umfangreichen Korrespondenz des Giovanni

¹¹ *Götterlehre*, S. 18.

¹² Ebd., S. 22.

Abb. 2. Links: *Götterlehre*, S. 11: Saturn frißt seine Kinder. Calandrelli, Zeichnungen II 2;
rechts: *Götterlehre*, S. 12: Die Ziege Amalthea säugt Zeus auf Kreta.
Calandrelli, Zeichnungen II 4

Calandrelli in den Besitz der Königlichen Museen und wurde später von der Nationalgalerie an die Antikensammlung abgegeben.¹³

Giovanni Calandrelli¹⁴ wurde 1784 in Rom geboren und ist somit ein Zeitgenosse der römischen Gemmenschneider Nicolò Amastini, Tommaso Cades, Giuseppe Cerbara, Giuseppe Girometti, Giocchino Morelli, Luigi Pichler und Benedetto Pistrucchi. Am 1. März 1832 trat er auf Vermittlung des Berliner Bildhauers Christian Daniel Rauch (1777–1857), Professor und Senatsmitglied der Königlichen Akademie der Künste, für drei Jahre eine Stelle als Lehrer am Gewerbe-Institut an. Vermutlich kannten sich Rauch und Calandrelli über den Kreis um Bertel Thorvaldsen (1770–1844), mit dem Rauch von 1805 bis 1811 in

13 Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin: Autographen und Correspondenz des Steinschneiders Giovanni Calandrelli, aus seinem Nachlaß erworben, ad No 1173/66 (SMB-PK ZA AS s. v.). – Im Oktober 1867 erwarb das Antiquarium Gipsabgüsse und Formen von Steinen Calandrellis über seinen Sohn Alexander.

14 Vgl. Saur AKL 1997, S. 550; Keller 1824, S. 56: »Calandrelli. (Intaglio) Alla Fontanella di Borghese n. 32.«; Forrer 1904, S. 327 s. v.; Tassinari 1996, S. 162, Anm. 160; Weber 1996, S. 148, Abb. 19.

Rom in der Casa Buti gelebt hatte.¹⁵ Nach einer Vertragsverlängerung um ein Jahr wird Calandrelli am 1. März 1836 arbeitslos, hofft aber immer noch auf die seit dem Tode von Carlo Giovanni detto Amastini im Jahr 1824 vakante Professur für Gemmenschnitt an der Akademie der Künste. Wiederum setzt sich Rauch intensiv für den verzweifelten Italiener ein, sowohl bei den anderen Senatsmitgliedern wie auch beim König selbst. Friedrich Wilhelm III. jedoch erteilt Calandrelli am 14. April 1837 endgültig eine Absage.

Es folgen in den Jahren 1833–1840 ebenso vergebliche Bemühungen um eine Stelle als Hofgemmenschneider beim bayrischen König Ludwig I. und beim französischen König Louis Philippe. 1841 wendet sich Calandrelli an Friedrich Wilhelm IV. (preußischer König seit dem 7. Juni 1840); er erinnert an königliche Aufträge (Kameen mit den zwölf Aposteln für den »Glaubensschild«), an die für die königliche Familie gearbeiteten Porträts,¹⁶ verweist auf seine Referenzen von Rauch, v. Olfers, Cornelius und Toelken: ohne Erfolg.

Die vakante Professur an der Akademie nicht mit Calandrelli, sondern schließlich 1838 auf Drängen des Staatsministers von Altenstein mit dem Berliner Medailleur Johann Karl Fischer zu besetzen, beruhte wohl auf dem Bestreben nach Förderung einheimischer Künstler.¹⁷ Vermutlich wurde Calandrelli aber auch mit einem »Skandal« belastet, den er keineswegs verschuldet hatte. Auf diese Spur führen seine in der Antikensammlung befindlichen Zeichnungen. Sie lassen sich zu einem großen Teil als Entwürfe für Gemmen der Sammlung Poniatowski identifizieren. Prinz Stanislaw Poniatowski, der Neffe des letzten polnischen Königs Stanislaw August (1764–95) und dessen designierter Thronfolger, kam 1785 erstmals nach Rom und siedelte 1795 dahin über.¹⁸ Er baute die damals größte private Gemmensammlung auf und publizierte sie 1830–32 in dem *Catalogue des Pierres Gravées Antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski* (Firenze: Piatti). Der Katalog umfaßt 2611 Nummern, davon 1800 mit Künstlersignaturen. Nach Poniatowskis Tod

15 Bott/Spielmann (Hg.) 1991, S. 85 f. Rauch war seit seiner Rückkehr nach Berlin 1811 Mitglied der Akademie der Künste, seit 1819 Professor für Bildhauerei.

16 I. S. Weber und J. Kagan verdanke ich den Hinweis auf signierte Porträtgemmen in der Staatlichen Ermitage St. Petersburg. Einige signierte Porträts befinden sich unter den Glasgemmen aus dem Nachlaß Calandrellis in der Antikensammlung Misc.3576,50–64. Siehe auch Pauly (Hg.) 2002, S. 48 (Hinweis B. Klesse).

17 Akademie der Künste Berlin, Pr AdK R 191,7 vom 16. November 1835. Die Berufung Fischers wurde im Katalog der Kunstausstellung von 1858 veröffentlicht, s. Börsch-Supan 1971, S. VIII.

18 Busiri Vici 1971, S. 94 ff., S. 144 ff., S. 313 ff.

Abb. 3. *Götterlehre*, S. 12: Die Ziege Amalthea säugt
Zeus auf Kreta. Daktyliothek Poniatowski Nr. 6

1833 boten die Erben sie ab 1839 auf verschiedenen Auktionen bei Christie's in London an, aber das British Museum und private Interessenten zögerten, da die Echtheit der Poniatowski-Gemmen angezweifelt wurde. Es kursierte das Gerücht, Poniatowski habe mehrere römische Gemmenschnneider in seinen Diensten gehabt, die ihm besonders heiß begehrte Gemmen mit Künstlersignaturen gefertigt hätten.

Nur dieser *Catalogue* aus Listen, ohne Abbildungen, ist von der in alle Welt zerstreuten Sammlung erhalten; aber die Einteilung der »Classe Ière« bis »IVE« entspricht genau der Gliederung von Moritz' *Götterlehre*, »Classe Ve« enthält die *Iliade*, »Classe VIe« die *Odyssée* und »Classe VIIe« die *Enéide*. Die Berliner Antikensammlung besitzt eine kleine Daktyliothek der Sammlung Poniatowski, die 1832 von Stanislaw selbst ausgewählt und dem preußischen König übersandt worden war.¹⁹ Von diesen 419 Gipsabgüssen sind 98 anhand der Zeichnungen eindeutig als Arbeiten des Giovanni Calandrelli zu identifizieren; er hat also mehr als ein Fünftel der Gemmen dieser Auswahl geschnitten. Gleich die ersten beiden Abgüsse mit Szenen aus dem Saturn-Mythos sind von Gemmen des Giovanni Calandrelli abgeformt (Abb. 1 rechts, Abb. 3), seine Zeichnungen benennen als Quelle: »Moritz No. 10« etc., d. i. Moritz, *Götterlehre*, S. 10 usf.

19 Antikensammlung Berlin, Journal 1832, S. 26 vom 25. Juli. Staatsminister von Altenstein hatte dem Antiquarium »eine Anzahl von 419 Gyps-Abdrücken geschnittener Steine aus der von Poniatowsky'schen Sammlung, welche von dem Königl. Gesandten in Florenz, Hr. Bar. von Martens ausgewählt worden ist«, übersandt.

Abb. 4. *Ilias*, Buch 5, 290: Diomedes tötet Pandaros.
Calandrelli, Zeichnungen III 11 (Iliade No. 137)
und Rückseite

Abb. 5. *Götterlehre*, S. 193: Odysseus bei Polyphem.
 Links: Calandrelli, *Zeichnungen* IV 5;
 rechts: Daktyliothek Poniatowski Nr. 256

Aufgrund der datierten und ausführlich beschrifteten Zeichnungen von Calandrelli läßt sich also rekonstruieren, daß Poniatowski Anfang 1816 namhafte römische Gemmenschneider beauftragt hat, die damals in Rom hochgeschätzte *Götterlehre* von Moritz, Homers *Ilias* und *Odyssee* nach der neuen Übersetzung von Johann Heinrich Voß sowie Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Aeneis* zu illustrieren.

Wer aber traf für die italienischen Künstler die Auswahl aus den genannten Werken? Denn anders als zuvor der Engländer John Flaxman (1755–1826), der seine Kupferstiche zu Homers *Ilias* und *Odyssee* mit den Versen seines Landsmannes Alexander Pope (1680–1744) beschriften konnte, bedurften die römischen *Incisori* eines deutschen Übersetzers. Vielleicht las ihnen ein gelehrter Deutscher bei einigen Glas Wein im »Caffè Greco« aus Moritz' *Götterlehre*, aus Voß' *Ilias* (Abb. 4) und *Odyssee* (Abb. 5) vor und verteilte in zusammenfassenden italienischen Sätzen die Themen. Das schon erwähnte, von Calandrelli verfaßte Verzeichnis *Odisea di Omero traduzione di Giovanni Heinrich Voss* mit 20 Motiven aus dem 3. und 4. Buch der Odyssee, die alle für die Sammlung Poniatowski gefertigt wurden, scheint eine solche Anleitung gewesen zu sein. Die Texte aus dem Verzeichnis werden wörtlich auf den Rückseiten der Zeichnungen wiederholt, z. B.: »Libro terzo Canto VIII pagine 158 – Verzo 85–95. Ulisse che piange avanti il Re Alkinoos sentendo il Canto di Demodokus.«

Es sei hier daran erinnert, daß es damals von dem eingangs erwähnten dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen – sicher dem bestbezahlten Künstler

seiner Zeit – hieß: »Er hatte keine Spur von dem, was man Bildung zu nennen pflegt« und: »Wenn er etwas komponieren wollte, so las er ein paar Seiten in Voß's Homer oder benutzte höchstens eine Mythologie«, vermutlich die *Götterlehre* von Moritz, die er besaß.²⁰ Der Anspruch an den Künstler auf Bildung entsprach aber dem Wunsch einer damals völlig neuen Käuferschicht von deutschen, skandinavischen und osteuropäischen Sammlern in Rom, nämlich mit der Kunst zugleich Bildung zu erwerben und zu demonstrieren. Noch eine Generation zuvor hatten italienische, französische und englische Adelige oder Geistliche den Kunstmarkt bestimmt; sie hatte das ästhetische Vergnügen, die Raffinesse des Genusses etwa an den Werken des Antonio Canova (1757–1822) gereizt, der seit seiner Kindheit vertraut war mit italienischer Skulptur und sich zu einem »Klassizisten mit unbewußter Leichtigkeit« entwickelte. Thorvaldsen hingegen mußte sich sein stilistisches Ideal erst hart erarbeiten, für ihn hatte die »Konzeption der Idee« Vorrang vor der Aura des Originals; seine Werke konnten anhand der Gipsmodelle beliebig kopiert werden, transportierten sie doch immer »Bildung«.²¹

Prinz Stanislaw Poniatowski hatte engen Kontakt zu Thorvaldsen: Er beauftragte ihn 1817 mit einem monumentalen Reiterstandbild des Fürsten Józef Poniatowski für Warschau, eines Cousins von Stanislaw, der als Feldherr Napoleons in der Schlacht von Leipzig gefallen war.²² Stanislaw war durch Erbfolge nicht nur in den Besitz der großen Kunstsammlung des letzten polnischen Königs gelangt, er war auch selbst ein leidenschaftlicher und vermögender Sammler. Sein Auftrag an vermutlich fünf oder sechs römische Gemmenschneider, die antiken Mythen nach Homer, Ovid, Vergil und Moritz' *Götterlehre* nicht nur zu illustrieren, sondern sie in miniature neu zu beleben, entsprach dem oben geschilderten Streben nach Bildung, nach »Gedankenkunst«. Folglich wünschte er sich große und repräsentative Gemmen mit den Namen berühmter Gemmenschneider der Antike – seit Philipp von Stoschs *Gemmae antiquae caelatae scalptorum nominibus insignatae* (1724) ein »Muß«, galten doch die Gemmen mit Künstlersignaturen (von denen Stosch nur wenige besaß) seither als die höchstgeschätzten. Vielleicht hat der Prinz in seiner römischen Stadtvilla den staunenden Künstlern und Gelehrten bei der Lektüre antiker Mythologien die prächtigen Gemmen von Hand zu Hand gereicht.

20 Bott/Spielmann (Hg.) 1991, S. 579 f., Katalog Nr. 5.31.

21 Ebd., S. 45–51, hier S. 46.

22 Busiri Vici 1971, S. 353, Abb. 153 f.

Calandrellis Zeichnungen für die Gemmen der Sammlung Poniatowski zeugen von der direkten Auseinandersetzung mit den literarischen Vorlagen, oft unabhängig von antiken Bildtraditionen. Das Erzählende, Illustrative zeichnet sie aus – im Unterschied zu den damals in der Glyptik üblichen Kopien nach antiken Gemmen oder Skulpturen. Die »Vorbildlichkeit der Antike« ist nicht die Bildvorlage, sondern die antike Dichtung von Homer, Vergil oder Ovid und Moritz' Kompendium antiker Mythologie: Sie werden neu in Szene gesetzt, aus den Texten werden Figuren und Kompositionen völlig neu erfunden – »inventate«, wie Calandrelli zu Recht schreibt. Sie entsprechen der eingangs zitierten »Sprache der Phantasie«, die Moritz aus der antiken Dichtung entwickelte: »Indem er die Mythen zu Kunstwerken erklärte, machte er sie der Interpretation durch die Gegenwart zugänglich.«²³

Heute ist es schwer nachvollziehbar, wie man diese großen, illustrativen Medaillon-Gemmen der Sammlung Poniatowski für antike Arbeiten halten konnte.²⁴ Stanislaw Poniatowski selbst hat sie zuerst als solche ausgegeben mit der Edition seines *Catalogue des Pierres Gravées Antiques*. Der 76jährige, hoch gebildete und leidenschaftliche Sammler täuschte die Zeitgenossen und die Nachwelt – und nicht Gemmenschneider wie Giovanni Calandrelli, die er mit der Anfertigung von Gemmen in antiker Manier beauftragt hatte. Der potente Auftraggeber und Mäzen verließ 1827 Rom und siedelte nach Florenz über, da die *Sacra Rota* des Vatikan die Scheidung der früheren Ehe seiner Lebensgefährtin Cassandra Luci abgelehnt hatte und der Prinz somit die fünf gemeinsamen Kinder nicht legitimieren konnte.

Deshalb hatte Calandrelli 1832 das Angebot aus Berlin angenommen in der Hoffnung, dort als Professor und Hofgemmenschneider zu reüssieren wie zuvor seine römischen Kollegen Benedetto Pistrucci in London (seit 1814) und Luigi Pichler in Wien (seit 1818). Aber hier in Berlin wurde er mit dem »Skandal« um die Gemmensammlung des Prinzen Poniatowski in Verbindung gebracht, hatte sich doch Ernst Heinrich Toelken (1785–1869) – Professor für Archäologie, langjähriger »Sekretär« der Akademie der Künste, seit 1832 Direktorial-Assistent und seit 1836 Direktor am Antiquarium des Königlichen Museums – als erster ausführlich mit der Sammlung auseinandergesetzt und ein vernichtendes Urteil über sie abgegeben: Die erwähnte Daktyliothek, 1832 vom Staatsminister von Altenstein dem Antiquarium übersandt, bot Toelken

23 Borbein 1979, S. 105.

24 So auch: Pirzio Biroli Stefanelli 1990, S. 55.

»die offizielle Verpflichtung genauester Prüfung«, und er vermerkte voller Bewunderung: »Jene Abdrücke sind in der That das Schönste, was man in dieser Art sehen kann.«²⁵ Nicht die ungewöhnlichen Darstellungen oder die Art des Gemmenschnitts irritierten Toelken, sondern vielmehr die große Zahl von Signaturen antiker Künstler und die Unstimmigkeit der durch antike Chronisten bezeugten Lebensdaten dieser Künstler mit dem Stil der Darstellungen. Schweren Herzens – hat man den Eindruck, denn zu willkommen wäre »die Vollständigkeit der mythologischen und historischen Reihen« in antiker Überlieferung – ringt sich Toelken zu dem Urteil durch: »Wir haben also hier, – es thut uns leid, die harte Anklage auszusprechen! – in Werken und Worten eine wissentliche Betrügerei vor uns, die in solcher Ausdehnung bis jetzt in der Kunstgeschichte noch nicht vorgekommen ist.« Und: »Wer Arbeiten von Girometti, Amastini, Pichler dem Jüngeren, Calandrelli und andern geschickten Steinschneidern unserer Zeit kennt, möchte darauf schwören, hier ebenfalls Werke von ihnen vor sich zu sehen.«²⁶ Wie recht Toelken damit hatte, belegen die Zeichnungen Calandrellis.

Warum aber ist Calandrelli nicht 1837 – nach der eingangs geschilderten Absage des Königs auf die Professur an der Akademie der Künste – nach »*Roma mia patria*« zurückgegangen? Er war als 48jähriger nach Berlin gekommen, hatte wohl erst hier eine Familie gegründet, sein später so berühmter Sohn Alessandro wurde am 9. Mai 1834 geboren. Calandrelli hat sich offenbar in den einundzwanzig Berliner Jahren weder in der Gesellschaft noch in der deutschen Mentalität zurechtgefunden; er sprach kein Wort Deutsch, seine gesamte Korrespondenz ist in Italienisch gefertigt, sogar die Briefe an die preußischen Könige. In zwei langen Ergüssen – datiert 1837 – beklagt er sich, man habe ihn aus Rom nach Preußen gelockt mit Versprechungen für große Aufträge, er habe die Familie sowie die bedeutenden »Ambasciatori« und »Amatori« in Rom zurückgelassen im Vertrauen auf die ordentlichen Preußen, bei denen doch Recht und Vertragstreue herrschten.

Tatsächlich aber hatte sich die Situation in Rom bereits in den 1820er Jahren grundlegend verändert: Die Zahl der Gemmenschneider in Rom war

25 Toelken 1852, S. 316.

26 Ebd., S. 317 f. – Toelken 1855, S. XLII wiederholte sein Urteil: »Niemand kann so leicht diese verächtlichste Fälschung mittelst falscher Namen schonungsloser aufdecken und nachdrücklicher züchtigen, als dies von mir in der Beurtheilung der Poniatowskyschen Gemmen geschehen ist.«

zwischen 1824 und 1830 von 42 auf 77 hochgeschneit, wobei 1830 bereits ein Drittel der »Incisori in cunj« arbeitete.²⁷ Die Käuferschicht hingegen bildeten nicht mehr der Adel und die Hohe Geistlichkeit, sondern das weniger vermögende Bildungsbürgertum; nicht mehr hochwertige Arbeiten »in pietre dure«, sondern rasch angefertigte »in pietre tenere«, d. h. Muscheln waren gefragt.

Calandrelli sah also in Rom keine Zukunft für sich und seine wachsende Familie. Er schrieb sich seine Ratlosigkeit und Frustration in einem fünfseitigen Erguß von der Seele und legte ausführlich dar,

- daß er in Stil, Signatur, Patina und Abnutzung (>logro«) antike Gemmen imitieren könne,
- daß die »aufgeblasenen« Kenner glaubten, mit ihren Theorien antike von neuen Gemmen unterscheiden zu können,
- daß diese Kenntnis aber nur in der Verbindung von Theorie und Praxis zu erlangen sei,
- daß er niemals seine Arbeiten als antike ausgegeben, sondern sie nach dem Signieren mit einem antiken Namen stets an versteckter Stelle als seine Arbeit gekennzeichnet habe.

Diese Kunstfertigkeit war ja wohl auch der Grund für seine Berufung nach Berlin gewesen. Gleich in der ersten Berliner Präsentation seiner Gemmen, der Akademie-Ausstellung 1832, hatte er eine große Auswahl seiner »Nachbildungen« (»duplica«) antiker Gemmen gezeigt. Er hatte also nie einen Hehl daraus gemacht; dennoch befürchtete er jetzt (1837), daß die aus »Eselei« (»somaragine«) getäuschten Kenner dies dem König zur Kenntnis geben und somit seine Hoffnung auf die Professur an der Akademie vereitelt hätten.

Als der Museumsdirektor Toelken neun Jahre später begann, Calandrelli-Gemmen für das Antiquarium zu kaufen und als antike Arbeiten mit »vornehmer Besitzerreihe« zu inventarisieren, war er keiner dieser »conoscitori ingannati«. Seine Kollegen am Museum, Theodor Panofka und Eduard Gerhard, beide Gemmensammler seit römischen Tagen, haben von dieser Täuschung gewußt.²⁸ So schrieb Eduard Gerhard am 22. März 1849 an Emil Braun nach

27 Pirzio Biroli Stefanelli 1998, S. 14 ff. wertet die Angaben von Keller 1824 aus, s. S. 18 ff., Fig. 7.

28 Leider sind diese im *Inventar für Gemmen 1885* vermerkten Eingaben zu fünf der von Toelken seit 1848 erworbenen Calandrelli-Gemmen als »moderne« Arbeiten in den Akten der Generalverwaltung im Alten Museum zu Kriegsende verbrannt, so daß ihr genauer Wortlaut und eine etwaige Reaktion Toelkens oder des Generaldirektors v. Olfers, der die Erwerbungen ausdrücklich »anordnete«, unbekannt bleiben.

Rom: »Mein Herr Museumschef fährt fort Calandrellische Gemmen, von denen Tölken bis jetzt etwa ein Dutzend auf die Stoschischen verteilt hat, von mir offiziell beschlimmachten zu lassen und unmittelbar darauf anzukaufen. Wird mit der Zeit ein Gegenstand vielen Redens bilden, jetzt aber noch nicht.«²⁹

Giovanni Calandrelli ist also offenbar ein Opfer seiner Kunst geworden, antike Gemmen perfekt zu imitieren. Sie geriet nach dem »Skandal« um die Sammlung Poniatowski in Verruf. Dieser »Skandal« war der Kulminationspunkt einer seit Philipp von Stoschs *Gemmae antiquae caelatae* (1724) währenden, heftigen Debatte über antike und neue Gemmen. Schon 1802 schrieb Johann Wolfgang Goethe, von Jugend an ein leidenschaftlicher Gemmensammler, an die Fürstin Gallitzin: »Denn nichts ist vielleicht schwerer als eine sichere Kenntniß von geschnittenen Steinen.«³⁰ Die Verunsicherung bewirkte schließlich eine völlige Ablehnung der Glyptik in Wissenschaft und Kunst. Zwar diskutierte Heinrich Brunn 1859 in seiner *Geschichte der Griechischen Künstler* ausführlich über »Wirkliche und angebliche Steinschneider in Gemmeninschriften«³¹; aber erst die sorgfältigen Untersuchungen von Adolf Furtwängler *Über die Gemmen mit Künstlerinschriften* 1888/89³² und seine zusammenfassende Bewertung in dem Opus magnum *Die antiken Gemmen* (1900) boten eine ermutigende Basis für die spätere Forschung.

Giovanni Calandrelli starb verarmt in Berlin, sein letzter Brief datiert vom 3. November 1853, sein genaues Todesdatum ist nirgends vermerkt. Er blieb immer ein Fremder, während sein Sohn, der sich Alexander nannte und nur in deutscher Schrift und Sprache schrieb, zum hoch geschätzten Bildhauer und Akademie-Professor avancierte; ihm gelang 1871 mit seinem ersten Staatsauftrag, einem der vier Reliefs für die »Siegessäule«, der Durchbruch, und seine monumentale Reiterstatue Friedrich Wilhelms IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie wurde 1886 von Kaiser Wilhelm I. in einer pompösen Zeremonie enthüllt.³³

29 Briefwechsel zwischen E. Braun und E. Gerhard im Deutschen Archäologischen Institut Rom.

30 Femmel/Heres 1977, S. 193.

31 Brunn 1859, S. 444 ff., S. 471 ff.; Brunn ²1889, S. 501 ff., S. 521 ff.

32 Adolf Furtwängler, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* (JdI) 3 (1888), S. 105–139, S. 193–224, S. 297–325; JdI 4 (1889), S. 46–87.

33 Saur AKL 1997, S. 549; Maaz 1994.

Giovanni Calandrellis seit über 130 Jahren unbeachtete Zeichnungen, die originalen von ihm geschnittenen Gemmen sowie die Formen, Abgüsse und Glasdoubletten seiner Arbeiten zeugen von seinem zeichnerischen Können und der plastischen Umsetzung manch neu erfundener Inszenierung antiker Mythen auf die Größe eines Siegelrings. Zudem birgt das grüne Kästchen mit den goldenen Buchstaben »Zeichnungen Calandrellischer Gemmen« das bisher einzig bekannte Œuvre an Skizzen und Arbeitsvorlagen eines Gemmenschneiders. Der überwiegende Teil seiner Gemmen läßt sich als Auftragsarbeiten für den polnischen Prinzen Stanislaw Poniatowski in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts identifizieren. Diese Erkenntnis ist ein erster Schritt zu einer Neubewertung der einst gerühmten, dann – besonders durch E. H. Toelken – verteufelten Sammlung, die 1839 bis 1859 auf verschiedenen Auktionen bei Christie's in London weit unter Wert in alle Welt zerstreut wurde.⁵⁴ Welche Ironie, daß die Berliner Antikensammlung ausgerechnet Toelkens Erwerbungen den größten heute bekannten Bestand an Arbeiten des Giovanni Calandrelli verdankt – eine späte Genugtuung für den in Berlin nie gebührend gewürdigten Künstler.

Das Öffnen dieses »Pandora-Kästchens« (das meine Amtsvorgänger entweder nie geöffnet oder alsbald wieder geschlossen haben) wirft ein neues Licht auf das »Gemmenfieber«, das Sammler und Künstler um 1800 schüttelte. Die 90 Zeichnungen des Giovanni Calandrelli zur *Götterlehre* des Karl Philipp Moritz zeugen aber darüber hinaus von der enormen und andauernden Wertschätzung, die diese »mythologische Dichtung« im Kreise der Gebildeten und Liebhaber antiker Kultur erfahren hat.

54 Busiri Vici 1971, S. 319 ff.; Reinach 1895, S. 151 ff., Anm. 2-3; Neverov 1981, S. 171 ff.; Rudoe 1990.

Bibliographie

Börsch-Supan, Helmut (1971): *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, Bd. 2, Berlin: Hessling.

Borbein, Adolf Heinrich (1979): Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. In: Willmuth Arenhövel/Christa Schreiber (Hg.), *Berlin und die Antike*: Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung »Berlin und die Antike« veranstaltet vom Deutschen Archäologischen Institut und den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin: Schloß Charlottenburg und Deutsches Archäologisches Institut, S. 99–150.

Bott, Gerhard/Spielmann, Heinz (Hg.) (1991): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.

Brunn, Heinrich (1859): *Geschichte der Griechischen Künstler*, Bd. 2, Stuttgart: Ebner & Seubert.

Busiri Vici, Andrea (1971): *I Poniatowski e Roma*, Firenze: Edam.

Forrer, L. (1904): *A Biographical Dictionary of Medaillists, Coin, Gem and Seal Engravers*, London: Spink & Son.

Femmel, Gerhard/Heres, Gerald (1977): *Die Gemmen aus Goethes Sammlung*, Leipzig: Seemann.

Gasparri, Carlo (1994): *Le Gemme Farnese*, Napoli: Electa.

Keller, Enrico (1824): *Elenco di tutti i pittori, scultori, miniatori, incisori in gemme e in rame esistenti in Roma per l'anno di 1824*, Roma.

Klingenberg, Anneliese (1996): [Zu: Rehberg, Bildnis des Schriftstellers Karl Philipp Moritz]. In: Akademie der Künste/Hochschule der Künste Berlin (Hg.): *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*. Akademie der Künste – Dreihundert Jahre – Hochschule der Künste 1696–1996, Berlin: Henschel, S. 84 f.

Kunze, Max (Hg.) (1991): *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*. Eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal, 6. November 1999 bis 9. Januar 2000, Mainz: von Zabern.

Lippert, Philipp Daniel (1767): *Dactyliothec. Das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der Schönen Künste und Künstler in zwey tausend Abdrücken. Erstes mythologisches Tausend*, 2 Bde., Leipzig.

Maaz, Bernhard (1994): Alexander Calandrellis Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. an der Nationalgalerie. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 36, S. 199–216.

Neverov, Oleg (1981): The Poniatowski Art Collections [russ.]. In: *Muzei* 2, Leningrad, S. 171–195.

Pauly, Erwin (Hg.) (2002): *Edelstein-Gravierungen im Wandel der Zeit*, Idar-Oberstein: Stiftung Deutsches Edelsteinmuseum.

Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia (1990): Roman Gem Engravers of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. The present State of Research. In: *Jewellery Studies* 4, S. 55 ff.

– (1998): Del cammeo e dell’incisione in pietre dure e tenere nella Roma del XIX secolo. In: Laura Biancini/Franco Onorati (Hg.), *Arte e artigianato nella Roma di Belli*, Roma: Colombo, S. 13–24.

Platz-Horster, Gertrud (2003): Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli. In: Dietrich Willers/Lilian Raselli-Nydegger (Hg.), *Im Glanz der Götter und Heroen. Meisterwerke antiker Glyptik aus der Stiftung Leo Merz*, Mainz: von Zabern, S. 49–62, 204–211, Nr. 214–227.

– (2005): *L’antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin*, Berlin/Köln: SMB-DuMont.

Reinach, Salomon (1895): *Pierres gravées des Collections Marlborough et d’Orléans, des Recueils d’Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*, Paris: Firmin-Didot et Cie.

Rudoe, Judy (1990): The Poniatowski gems. In: Mark Jones (Hg.): *Fake? The Art of Deception*, London: British Museum Publications, S. 149–151, No. 154.

Saur AKL (1997): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begründet und mithg. von Günter Meißner, Bd. 15, München: Saur 1997.

Tassinari, Gabriella (1996): Un bassorilievo del Thorvaldsen: Minerva e Prometeo, la sua presenza nella glittica dell’Ottocento e la collezione Poniatowski. In: *Analecta Romana Instituti Danici* 23, S. 147–176.

Toelken, Heinrich (1832): Rezension zu: Catalogue des Pierres Gravées Antiques de S. A. le Prince Stanislas Poniatowski, Florence. In: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 39/40, Stuttgart/Tübingen: Cotta, S. 309–320.

– (1835): *Erklärendes Verzeichniß der antiken vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preußischen Gemmensammlung*, Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften.

Weber, Ingrid S. (1996): Zu deutschen Gemmensammlungen und Gemmenschneidern des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59/2, S. 139–161.

Winckelmann, Johann Joachim (1760): *Description des pierres gravées au feu Baron de Stosch*, Florence.

– (1767): *Monumenti antichi inediti*, Roma: Selbstverlag.

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

Alle Fotos: Johannes Laurentius