



**Arne Reinhardt**

---

## **Vielschichtige Anleihen : die Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in München und ihre Beziehungen zur Antike**

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 15.2013, S. 135-169

Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2014

Persistent Identifier: urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30854

---

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 15 · 2013

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de](http://www.census.de)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Barbara Lück, Birte Rubach, Maika Stobbe

Institut für Kunst- und Bildgeschichte  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2014 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)  
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-152-5  
ISSN: 1436-3461

## VIELSCHICHTIGE ANLEIHEN.

### DIE FASSADE DES PALAIS DÜRCKHEIM-MONTMARTIN IN MÜNCHEN UND IHRE BEZIEHUNGEN ZUR ANTIKE

ARNE REINHARDT

Die Beschäftigung mit dem Nachleben der Antike und ihren Denkmälern führt unweigerlich zu Fragen nach der Aktualität, Vorbildlichkeit und Funktion der antiken Hinterlassenschaften im jeweiligen Kontext ihrer neuen Verwendung. Je nach Untersuchungsgegenstand und Überlieferungslage ergeben sich dabei immer neue kulturgeschichtliche Einblicke in die Geschichte und die Formen von Rezeption und Transformation der Antike – in übergeordnete Strömungen oder Geschmacksvorstellungen, aber auch in die Interessen einzelner Personen.

In diesem Sinne widmet sich der vorliegende Beitrag einer aufwändigen Terrakotta-Fassade des ausgehenden Klassizismus in München, die bislang nicht aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive untersucht worden ist. Verfolgt man dieses Vorhaben, so erweist sich die Fassade nicht länger nur als ein charakteristisches Zeugnis des Bauens mit Sichtziegeln im klassizistischen München, sondern gewährt aufschlussreiche Einblicke in die Verquickung antiker Motive und zeitgenössischer Themen. Neben das ›Typische‹ tritt der Bereich der individuellen Gestaltung, des Geschmacks von Auftraggeber und Architekt sowie ganz wesentlich des Wechselspiels von antikem Vorbild und gestalterischer Eigenleistung in einer Epoche, die den antiken Hinterlassenschaften besonderes Interesse entgegenbrachte. Vor diesem Hintergrund veranlasst die hier zu besprechende Fassade auch eine spezielle Untersuchung zu dem Umgang mit römischen Architekturterrakotten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fragt also nach der Rezeptionsgeschichte dieser archäologischen Materialgattung. Wie zu zeigen sein wird, liegt mit der Fassade des Palais Dürkheim-Montmartin in dieser Hinsicht ein besonderer rezeptionsgeschichtlicher Fall vor.

1 *Franz Jakob Kreuter: Palais Dürckheim-Montmartin, München, 1842–44, Fassade*

## FRANZ JAKOB KREUTER UND DAS PALAIS DÜRCKHEIM-MONTMARTIN

Im Gegensatz zu seinen Lehrern Friedrich von Gärtner (1791–1847) und Leo von Klenze (1784–1864) gehört Franz Jakob Kreuter (1813–89) zu den heute weniger wahrgenommenen Architekten des ausgehenden Klassizismus und fortschreitenden 19. Jahrhunderts. Ähnliches gilt auch für das Palais Dürckheim-Montmartin in der Türkenstraße 4, den einzigen noch existierenden Bau Kreuters in München, das zudem eines der wenigen Reste der klassizistischen Erstbebauung des Stadtteils Maxvorstadt darstellt.<sup>1</sup> Präsentiert sich der Bau heute als Eckgebäude zwischen der viel befahrenen Gabelsbergerstraße, der kleineren Türkenstraße und dem mächtigen Baukörper der Bayerischen Landesbank, so wurde er ursprünglich von zwei nahe anschließenden Wohngebäuden flankiert. Bauherr des herrschaftlichen Palais, zu dem ursprünglich auch ein Garten und Nebengebäude gehörten, war der Königlich-Bayerische

2 *Franz Jakob Kreuter: Fassadenaufriss des Palais Dürckheim-Montmartin, undatiert, Architektur-museum der TU München, inv. kreu 1-3*

Kämmerer und Obersthofmeister der Königin Therese, Graf Friedrich Wilhelm Alfred von Dürckheim-Montmartin (1794–1879).<sup>2</sup>

Auffälligstes Merkmal des 1842 von Kreuter geplanten und bis 1844 errichteten Bauwerks ist die eindrucksvolle farbenprächtige Terrakottafassade zur Straße (Abb. 1). Unter Verwendung eines festen Repertoires an Materialien und Farben schuf Kreuter ein repräsentatives und nobilitierendes Dekorationssystem, in dem durch sorgfältige Kombination beziehungsweise bewusste Absetzung der Gestaltungselemente – neben Farbe und Material auch Proportion, Plastizität, Ornament und figürlicher Schmuck – einzelne Fassadenbereiche feinfühlig hierarchisiert werden. Trotz mehrfacher Abrisspläne und der umbaubedingten Zerstörung des ehemals zentralen Palladio-Motivs im Erdgeschoss blieb Kreuters Fassadengestaltung bis heute im Wesentlichen erhalten (Abb. 2).<sup>3</sup>

Über Jahrhunderte hinweg wurden Backsteine in Deutschland für die Konstruktion von Gebäuden verwendet, wobei sie nicht zuletzt wegen ihres geringen Materialwertes und ihrer Witterungsanfälligkeit – die allerdings herstellungsbedingt ist – zumeist unter Putz verborgen blieben. Dieser Umstand änderte sich grundlegend, als zu Beginn des 19. Jahrhunderts Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) angeregt durch seine Architekturstudien von Backsteingotik und italienischer Frührenaissance wesentlich zu einer Neubewertung von gebranntem Ton als Baustoff beitrug,<sup>4</sup> wobei er in dieser Hinsicht freilich auch »als Sachwalter einer baubehördlichen Tradition in Preußen« gesehen werden muss.<sup>5</sup> Diese wesentliche ästhetische Neubewertung des traditionellen Baustoffes Ton, die Schinkel bei vielen seiner Berliner Bauten mit mehrfarbigem Sichtziegelmauerwerk (teilweise auch mit Terrakottaelementen) vornahm,<sup>6</sup> fußte dabei in handwerklicher Hinsicht auf einer deutlichen Qualitätssteigerung des Ziegelmaterials, die in Zusammenarbeit mit dem Unternehmer Tobias Christof Feilner (1773–1839) entstanden war.<sup>7</sup> Parallel zu der ästhetischen Dimension des Materials Ton steht zu jener Zeit die Kategorie von »Materialechtheit« oder »Materialgerechtigkeit«, wie sie bspw. in Schinkels Bestreben, die Konstruktion und Materialien eines Gebäudes offen wirken zu lassen, zum Ausdruck kommt: »in der Architektur muß alles wahr sein; jedes Maskieren, Verstecken der Konstruktion ist ein Fehler«.<sup>8</sup>

Ausgehend von den Bauten Schinkels und seiner als exemplarisch verstandenen Materialanschauung, lässt sich andernorts in Deutschland, so in Hamburg, Karlsruhe und vor allem in München, dieses neue Bauen mit mehrfarbigen Sichtziegeln nachvollziehen.<sup>9</sup> In München waren es dabei anfangs die großen öffentlichen Bauaufträge, an denen Sichtziegelfassaden verwirklicht wurden; als Beispiel ließe sich die ab 1826 von Leo von Klenze errichtete Alte Pinakothek (einfarbige Sichtziegel in Kombination mit Grünsandstein) ebenso anführen wie Staatsbibliothek (ab 1832) und Salinendirektion (1838–43) von Friedrich von Gärtner, beide mit mehrfarbigen Sichtziegeln.<sup>10</sup> In den Sektor der privaten Münchner Bauaufträge drangen Sichtziegelfassaden dann erstmals in den 1840er Jahren – und zwar bei eben jenen herrschaftlichen Palais in der Maxvorstadt, die Franz Jakob Kreuter plante und ausführte, wobei auch hier intensive Bemühungen um eine Förderung dieser Bauweise von Seiten des Architekten vorausgegangen waren.<sup>11</sup> Denn zum Zeitpunkt dieser von Kreuter vorgenommenen Übertragung aus dem öffentlichen in den privaten Bereich

waren Sichtziegel noch keineswegs ein industriell gefertigtes Massenprodukt wie im späteren 19. Jahrhundert, sondern ein in regionalen Ziegeleien manufakturartig gefertigter, teurer und prestigeträchtiger Baustoff (der Wechsel hin zum Industrieprodukt vollzog sich erst in den 1850er Jahren).<sup>12</sup>

Neben dieser Neubewertung des Werkstoffes Ton muss aber auch die in der zur damaligen Zeit ausgetragene Polychromie-Diskussion als eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen derartiger vielfarbiger Fassaden angesehen werden. Da die Polychromie-Debatte, die ihren Ausgang unter anderem in der Beobachtung von Farbresten an antiker Skulptur und Architektur genommen hatte, jedoch breiter bekannt ist, wird auf sie an dieser Stelle nicht weiter eingegangen.<sup>13</sup> Es sei aber auf die Besonderheit hingewiesen, dass im Fall der Sichtziegelbauweise die erwünschte Farbigekeit nicht eigens auf die Architektur appliziert werden musste, sondern mittels der verwendeten Baumaterialien und ihrer Konstruktion erzielt wurde; diesen Unterschied beschreibt in der Forschung der Begriff »strukturelle Polychromie«.<sup>14</sup>

In beiden Fällen, also sowohl für das Bauen mit Sichtziegeln als auch die Farbigekeit von Architektur, spielten in jener Zeit archäologische Funde und Beobachtungen an den Hinterlassenschaften vergangener Kulturen eine nicht unbedeutende Rolle, wobei ganz unterschiedliche Anregungen aufgegriffen wurden.<sup>15</sup> Auch für das übergreifende Phänomen der strukturellen Polychromie lassen sich direkte Vorläufer benennen, etwa die in der Forschung genannten islamischen Bauten – belegt werden kann aber ebenso die Rezeption entsprechender römischer Ruinen.<sup>16</sup>

#### VIELSCHICHTIGE ANLEIHEN: DER FASSADENSCHMUCK DES PALAIS DÜRCKHEIM-MONTMARTIN

Wie von der Forschung herausgearbeitet, lässt sich Kreuters Fassadenentwurf für das Palais Dürckheim-Montmartin also in charakteristische architekturgeschichtliche Strömungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einordnen, in denen ein authentischer Umgang mit den verwendeten Baumaterialien, ihrer Ästhetik und Farbigekeit thematisiert wird, dem aber auch ganz speziell eine handwerklich-technische Erneuerung des Werkstoffes Ton zu Grunde liegt. Gleichzeitig ist ein enger Zusammenhang zu führenden Architekten und einflussreichen Bauprojekten der vorherigen Jahrzehnte zu konstatieren. Doch Kreuters komplexer Entwurf für die Fassade des Palais Dürckheim-

### 3 *Detail der Fassade: Pfeifenband zwischen Gebäudesockel und Erdgeschoss*

Montmartin wäre keinesfalls umfassend gewürdigt, ginge man nicht genauer auf die gestalterischen Mittel ein, die er für ihren Schmuck einsetzte und die hierfür teils ganz konkreten Vorbildern entlehnt wurden. Dieser Umstand, obwohl wesentliches Merkmal von Kreuters Entwurf, wurde bislang von der Forschung nicht detailliert untersucht.<sup>17</sup> Im Folgenden wird daher eingehender auf den Reliefschmuck der Fassade eingegangen – doch zuerst sei eine kurze Beschreibung ihres ursprünglichen Zustandes vorausgeschickt:

Die Hauptfassade (Abb. 1–2) des auf fast quadratischem Grundriss (18 × 20 m) errichteten Baukörpers unterscheidet sich von den übrigen Gebäudeseiten in Hinblick auf ihre Gliederung und die nur hier erfolgte Verwendung von Sichtziegeln. Um sie dennoch als integralen Bestandteil des Gebäudekörpers verständlich zu machen, wurde das Sichtziegelmauerwerk an den Gebäudeecken um etwa einen Meter auf die (nur verputzten) Nebenseiten weitergeführt. Gegliedert ist die Hauptfassade in drei Register mit je fünf Fensterachsen, wobei die drei mittleren Fensterachsen kontrahiert<sup>18</sup> und ihre Fensteröffnungen gegenüber den äußeren Achsen verschmälert sind.

Eine massive Sockelzone aus hellroten Ziegelsteinen über einem steinernen Mauerfuß bildet gleichsam die Basis des unteren Registers, die nach oben von einem gerahmten Fries aus Terrakottaplatten (Abb. 3) abgeschlossen wird. Durchbrochen wurde diese Sockelzone von der zentralen Hofdurchfahrt, die aufwändig als Palladio-Motiv gestaltet war und zusammen mit den beiden flankierenden Fenstern zudem leicht vorkröpft. Auffällig ist hier außerdem die intensive Verwendung von Sandsteinelementen, die als Pilaster mit Sofa-

#### 4 *Detail der Fassade: S-Spiralen zwischen Erdgeschoss und Beletage*

Kapitellen und Architrav ausgebildet wurden und als Brüstungsplatten mit Darstellung eines Gitters die flankierenden Fenster nach unten abschließen (Sandstein findet sich an der Hauptfassade des Palais stets in optisch tragender Funktion und dient in den oberen Registern zur Einfassung der Fenster). Krönender Abschluss des Palladio-Motivs war die Archivolte der zentralen Hofdurchfahrt, die aus alternierenden Bündeln von weißen und roten Keilsteinen bestand und zusätzlich durch eine Reihe mehrfarbiger Terrakottaplättchen und einem Ziegelband mit alternierend abgesetzten Zähnen eingefasst wurde (Abb. 2). Dieselbe Motivik wurde von den beiden äußeren Rundbogenfenstern in etwas schlichterer Form wiederholt und nach der Versetzung der Hofdurchfahrt in die linke Gebäudeachse für die neu entstandenen zentralen drei Fenster adaptiert (Abb. 1). In Begleitung des Palladio-Motivs traten ferner die zwei skulptierten Sandstein-Tondi auf, die die vorkröpfenden Wandflächen zuseiten des zentralen Bogens schmückten und nach dem Umbau in die Gebäudemitte versetzt wurden (Abb. 6–7).

Am Übergang zu den oberen Stockwerken, bei denen die Verkröpfung der Gebäudemitte nicht fortgeführt wurde, findet sich ähnlich wie zwischen Sockelzone und erstem Register ein von Profilsteinen eingefasster Fries aus Terrakottaplatten (Abb. 4). Die fünf Fenster der Beletage besitzen schlichte Sand-

### 5 *Detail der Fassade: Reliefplatten an den Beletage-Fenstern*

steingewände, werden aber durch eine von Konsolen getragene Verdachung zusätzlich akzentuiert. Diese Fensterverdachungen treten als einzige Elemente des oberen Fassadenabschnitts stärker plastisch hervor und bilden gleichzeitig die Einfassung für eine kleine Frieszone (Abb. 5). Das Mauerwerk der beiden Obergeschosse besteht abwechselnd aus zwei Lagen karminroter und fünf Lagen ockerfarbener Ziegel und bildet so einen deutlichen Kontrast zu dem unteren Fassadenbereich.<sup>19</sup> Eine Absetzung zum dritten Register erfolgt dagegen nicht. Die fünf Fenster des Obergeschosses sind annähernd quadratisch, die breiteren äußeren Fenster werden durch eine Stütze mittig geteilt. Über allen Fensterstürzen gibt das Mauerwerk scheinrechte Stürze an, ansonsten bleibt das Obergeschoss ohne zusätzliche Schmuckelemente. Dies ändert sich erst im Traufbereich. Flache (offensichtlich gemauerte) Konsolen, eine Lage hervorkragender Ziegel und ein breiter, mehrfarbiger Fries – ein gemalter Rapport von griechischen Kreuzen und Sternen in Kombination mit kleinen vergoldeten Plättchen – schließen die Hauptfassade nach oben hin ab und leiten über zu den sorgsam ausgearbeiteten und farblich gefassten Sparren des vorkragenden Daches.

### DIE SANDSTEINTONDI – KOPIEN NACH ENTWÜRFEN VON THORVALDSEN

Der linke Tondo (Abb. 6) zeigt einen nach rechts schreitenden, nackten Amor mit über der Schulter hängendem Mantel und Köcherband. Mit der Rechten

hält er einen gezückten Pfeil, während er mit der Linken in die Mähne eines mächtigen, neben ihm schreitenden Löwen greift, der seinen vorgestellten Fuß leckt; Amor ist hier also als Löwenbezwinger dargestellt. Die auffälligen Gegensätze der Komposition – dem kleinen nackten Knaben entspricht der wuchtige Löwe mit reicher Mähne, als Vertikale und Horizontale stehen beide in Kontrast zueinander – verdeutlichen die Macht des kleinen Liebesgottes, der offenbar mühelos im Stande ist, das mächtigste aller Tiere zu bezwingen.

Der in formaler Hinsicht analog komponierte rechte Tondo (Abb. 7) zeigt Amor nach links schreitend, aber zurückblickend. Mit seiner Linken trägt er einen Speiß über der Schulter, im Hintergrund befindet sich nach links schreitend der dreiköpfige Höllenhund Kerberos, den Amor mit Hilfe seines Bogens führt. Im spiegelbildlichen zweiten Tondo wird Amor also als Herr über ein mythisches Ungeheuer präsentiert, wie es sonst Herkules bezwungen hat. Da für die beiden Darstellungen kein entsprechender Mythos existiert, wird von einer symbolischen Darstellung auszugehen sein, auf die durch die parallele Komposition und Anbringung der beiden Tondi zusätzlich verwiesen wird.<sup>20</sup>

Das gewählte Bildthema, Amors Macht, findet sich in der antiken Literatur und in Werken der Kleinkunst, besonders bei geschnittenen Steinen.<sup>21</sup> Die spezifische Komposition und Ausgestaltung der beiden Tondi am Palais Dürckheim-Montmartin beruht dagegen nur mittelbar auf einem antiken Vorbild: Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) schuf 1828 die Entwürfe zu beiden Darstellungen: Es handelt sich um eine Serie von insgesamt vier Reliefs, wobei Amor zweimal gehend und zweimal reitend dargestellt ist. Ihm zugeordnet sind die Tiere Löwe (Abb. 8), Kerberos (Abb. 9), Adler und Delphin; die Darstellungen bilden zusammen einen symbolhaften Zyklus, der auf die vier Elemente abzielt (»Amors Weltherrschaft«).<sup>22</sup> Bereits 1809 hatte Thorvaldsen das Thema Amor mit dem Löwen bearbeitet, wobei ihm eine antike Gemme als Anregung diente.<sup>23</sup> Bei den Darstellungen des Zyklus dürfte es sich dagegen um transformierende Neuschöpfungen ohne ein verbindliches antikes Vorbild handeln.<sup>24</sup> Wie viele andere von Thorvaldsens Reliefentwürfen sind die Tondi ganz einer malerischen Umrisslinie und dem Kontrast des flachen Hintergrundes mit den sorgsam gestaffelten Relieffiguren verpflichtet. Die Darstellungen von Amor mit dem Löwen beziehungsweise mit Kerberos unter dem Titel »Amor als Herr der Erde« respektive »Amor als Herr der Unterwelt« fanden Eingang auch in andere Gattungen und wurden auf diese Weise weithin verbreitet.<sup>25</sup> Zwar deckt sich die Reliefgestaltung der Tondi an der Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin fast vollständig mit

Thorvaldsens Entwürfen aus dem Jahr 1828, dennoch sind sie offensichtlich nicht im Kontext seiner Werkstatt, sondern andernorts unter Benutzung einer Vorlage entstanden, wie das Fehlen entsprechender Aufzeichnungen in den Thorvaldsen Letter Archives und die allgemein gehaltene Kostenaufstellung des Palais zeigen.<sup>26</sup>

#### DIE KLIMAX DER TERRAKOTTARELIEFS IM DEKORATIONSSYSTEM DER FASSADE

Anders als die beiden Tondi, die dem leicht verkröpften Mittelbereich des Erdgeschosses zugeordnet sind und dort ehemals das Palladio-Motiv begleiteten, beziehen sich die tönernen Relieffriese auf die gesamte Breite der Hauptfassade. In allen drei Fällen handelt es sich um Bauschmuck, der, anders als die Sichtziegel und Fenstergewände, nicht konstruktiv aus dem Mauerwerk selbst hervorgeht, sondern wie die Tondi in die Außenhaut der Hauptfassade implementiert wurde. Im Einklang mit den übrigen Gestaltungsmitteln führen die Terrakottareliefs die Rhythmisierung der Fassade auf der Ebene des floralfigürlichen Ornaments fort, wobei die Reliefplatten an den Fenstern der Beletage den gestalterischen Höhepunkt einer sensiblen Klimax bilden: Findet sich an der Grenze von Sockelzone zu Erdgeschoss ein von einfachen Profilsteinen gerahmtes Pfeifenband (Abb. 3), so wiederholen die Platten des zweiten Frieses zwischen Erdgeschoss und Beletage ein antithetisch aufgebautes

8 Bertel Thorvaldsen: *Amor mit Löwe*, Entwurf 1828, Thorvaldsen-Museum Kopenhagen, inv. A387 (Gipsmodell)

9 Bertel Thorvaldsen: *Amor mit Kerberos*, Entwurf 1828, Thorvaldsen-Museum Kopenhagen, inv. A384 (Gipsmodell)

Motiv aus schrägen S-förmigen Doppelspiralen, die in unterschiedlich großen Rosetten enden und von stark stilisierten Blättern und Blüten umgeben sind (Abb. 4). Wie im ersten Fall sind die Reliefplatten von hellerem Ton als das sie umgebende Mauerwerk, werden aber anders als dort an ihrer Unterseite zusätzlich durch Formziegel mit kleinen diagonal stehenden Quadraten eingefasst. In der oberen Fassadenhälfte dagegen findet sich kein durchgängiger Relieffries mehr, hier dominieren ganz die roten Ziegelbänder und die breite Traufzone. Nur im Bereich der mittleren drei Fenster der Beletage fanden reliefierte Terrakottaplaten Verwendung: In dem durch die Fensterverdachung und ihre Konsolen gebildeten Feld sind je vier langrechteckige Reliefplatten gleicher Darstellung angebracht (Abb. 5), wie sie sich auch an den äußeren Fenstern – hier allerdings in Sandstein ausgeführt<sup>27</sup> – findet: Zwischen spiegelbildlichen Paaren stehender S-Spiralen, die oben eine kleine Palmette und am jeweiligen Plattenrand drei stilisierte Blätter aufweisen, befindet sich eine lang gewandete, geflügelte Frau. Sie steht auf einem flachen Blütenkelch, der durch Spiralbänder mit den S-förmigen Doppelspiralen verbunden ist, ihre Hände greifen in das sich weit blähende Gewand, die Flügel sind schräg nach außen gerichtet, über dem in Frontalansicht wiedergegebenen Kopf steht eine kleine rosettenartige Blüte. Das bereits zuvor eingesetzte Motiv der S-förmigen Doppelspirale wird durch die Kombination mit dem figürlichen Bildelement hier also deutlich gesteigert; zugleich wirkt es axial beruhigt und entspricht so dem eher füllenden Charakter der Reliefplatten im Bereich der Fensterverdachung, anders als die trennenden Friese mit ihren durchlaufenden Rapporten

*10 Campana-Relief, frühe römische Kaiserzeit, Musée du Louvre Paris, inv. 4699*

im unteren Fassadenbereich. Dieser pointierte Einsatz der Reliefplatten steigert sich also ebenso wie die hierarchisierende Farbigkeit der Fassade, findet seinen Höhepunkt aber bereits an den Fenstern der Beletage.

Während nun Pfeifenband und S-Spirale allgemein sehr geläufige Ornamente darstellen und spezifische Vorbilder daher nicht unbedingt zu erwarten sind,<sup>28</sup> lässt sich für den Fall der zuletzt genannten Terrakottaplatten sehr wohl ein konkretes Vorbild ausmachen, das aber anders als bei den Tondi unmittelbar aus der Antike stammt: Gemeint ist eine Reihe römischer architektonischer Reliefs aus Ton, sogenannte Campana-Reliefs (Abb. 10), deren Darstellung sowohl hinsichtlich der Flügelfrau als auch der Gestaltung und Position der angrenzenden Paare von S-Spiralen und den angefügten Elementen (Spiralbänder, stilisierte Blätter) mit den beschriebenen Reliefs sehr gut übereinstimmt.<sup>29</sup> Zwar zeigt die Gegenüberstellung auch, dass gegenüber dem Vorbild kleinere Modifikationen vorgenommen wurden – so besonders im oberen Bereich<sup>30</sup> –, die Parallelen zwischen den antiken Reliefs und den Terrakottaplatten vom Palais Dürckheim-Montmartin sind aber so weitreichend, dass ihre Entstehung nur in Abhängigkeit von dem römischen Vorbild verstanden werden kann.

## CAMPANA-RELIEFS UND IHRE REZEPTION IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Was waren die Beweggründe, was die Grundlage für diesen Rückgriff auf ein antikes Campana-Relief, und wie präsentiert sich der Fall des Palais Dürckheim-Montmartin im rezeptionsgeschichtlichen Kontext dieser archäologischen Materialgattung? Als Hintergrundfolie für eine Beantwortung dieser Fragen soll hier zunächst eine Skizze zur Rezeptionsgeschichte von Campana-Reliefs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgebracht werden, da über diese Gattung bislang noch relativ wenig in dieser Hinsicht bekannt ist.<sup>31</sup>

»Tonreliefs der Art, die man seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sich gewöhnt hat nach ihrem eifrigsten Sammler und Herausgeber, dem Marchese Campana, kurz als Campanareliefs zu bezeichnen, sind in vollständigen Platten und namentlich in Bruchstücken gewiß zu allen Zeiten in Rom und seiner Umgebung gelegentlich gefunden worden«<sup>32</sup>

»erfuhren aber erst im 19. Jahrhundert eine breitere Rezeption« – so könnte man den Eröffnungssatz des monumentalen Werkes von Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld zu den architektonischen römischen Tonreliefs der Kaiserzeit von 1911 fortsetzen. Zahlreich wurden diese römischen Architekturterrakotten in der Zeit von der späten Republik bis in die hohe Kaiserzeit (1. vorchristliches bis 2. Jahrhundert n. Chr.) als schmückende Verkleidung des Traufbereichs beziehungsweise der oberen Mauerzone verwendet.<sup>33</sup> Ihr ehemaliges Verbreitungsgebiet umfasste vorwiegend Mittel- und Norditalien, setzte sich aber auch an der spanischen und französischen Mittelmeerküste fort, wie neuere Funde belegen.<sup>34</sup> Die Reliefgestaltung der mittels Matrizen seriell gefertigten und anschließend bemalten Campana-Platten<sup>35</sup> reicht von rein ornamentalen über mythologische bis hin zu lebensweltlichen Darstellungen.

In der Existenz so vielfältiger Reliefdarstellungen dürfte auch der Grund für das Sammeln und die unterschiedlichen Rezeptionsformen von römischen Architekturterrakotten seit der frühen Neuzeit zu vermuten sein. Schon in Zeichnungen des 16. Jahrhunderts lassen sich Campana-Reliefs nachweisen, sie gelangten in Antikensammlungen und wurden im 18. Jahrhundert vereinzelt in Werken zur antiken Kunst abgebildet.<sup>36</sup> Aber erst im 19. Jahrhundert wurden sie intensiv und von breiteren Kreisen gesammelt. Neben dem Bil-

derreichtum, der vielfach qualitätvollen Ausarbeitung dürften auch die breite Verfügbarkeit, die gute Transportfähigkeit und der gegenüber Marmorwerken geringere Preis das Sammeln von römischen Architekturterrakotten stark begünstigt haben, obschon ihr Material eigentlich als unedel galt.<sup>37</sup> Als Begleiterscheinung dieser Sammeltätigkeiten ging auch die graphische Reproduktion zahlreicher Reliefdarstellungen einher, die sodann in Form von Stichen weithin verfügbar waren und unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten boten. Zwei Tendenzen scheinen mir innerhalb der Rezeptionsgeschichte von Campana-Reliefs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich zu sein.

### *Antiquarische Interessen – Sammeln, Ausgraben, Publizieren*

Als eindrucksvollstes und aufwändigstes Beispiel für die Sammlung und Publikation von römischen Architekturterrakotten erscheinen die zwischen 1842 und 1851 erschienenen »Antiche opere in plastica« des oben genannten Giam-pietro Campana (1808–80), dessen Namen die Gattung führt.<sup>38</sup> Weiterhin zu nennen wäre die Townley Collection, die 1810 von Taylor Combe unter dem Titel »A description of ancient terracottas in the British Museum« als erstes Werk, das ausschließlich römischen Architekturterrakotten gewidmet ist, veröffentlicht wurde. 1814 erschien der »Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite« von Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, in dem er über 300 Terrakotten seiner eigenen Sammlung abbildet, unter denen sich wiederholt Campana-Reliefs finden. Gegen die Mitte des Jahrhunderts wurden die »Terracotten des Königlichen Museums von Berlin« 1841 von Theodor Panofka als Auswahl aus der königlichen Sammlung herausgegeben; auch hier stellen Architekturterrakotten nur einen kleinen Teil der umfangreichen Materialsammlung dar. Parallel zu derartigen materialorientierten Veröffentlichungen sind Campana-Reliefs auch in frühen Grabungspublikationen präsent, wie beispielsweise die »Descrizione dell'antico Tusculo« von Luigi Canina (1841) verdeutlicht.

Diese Liste einschlägiger Veröffentlichungen schildert eindrucksvoll das antiquarische Interesse, das in jener Zeit antiken Terrakottareliefs entgegengebracht wurde. Charakteristisch hierbei ist, dass die der Forschung heute unter dem Namen von Campana geläufige Gattung nur in Einzelfällen gesondert behandelt wurde; in der Regel wurden ganz unterschiedliche Objekte gleichen Materials zusammengeführt, so dass etwa figürliche Terrakotten,

Campana-Reliefs, gestempelte Ziegel, Tonlampen und Ähnliches gleichberechtigt nebeneinander stehen. Infolgedessen beziehen sich die zu Anfang dieser Publikationen genannten Beobachtungen und Einschätzungen in vielen Fällen allgemein auf antike Hinterlassenschaften aus Terrakotta. Dennoch existieren bereits eindeutige Erkenntnisse bezüglich tönerner römischer Architekturterrakotten.

Gleichrangig neben entsprechende Nachrichten aus den antiken Texten treten Angaben über die Fundorte und Funktion der Architekturterrakotten, ihre Bilder und ihren künstlerischen Wert. So werden Fundbeobachtungen referiert, aus denen die Verwendung der sog. Campana-Reliefs als Wandschmuck von Tempeln wie auch von Wohngebäuden und Grabbauten abgeleitet wurde.<sup>39</sup> Ihre Herstellung mittels Tonformen war ebenso bekannt wie der Umstand, dass derartige Reliefs farbig gefasst waren.<sup>40</sup> Die bildlichen Darstellungen und Ornamente versuchte man je nach Ausarbeitung in griechische und römische Bilder zu scheiden;<sup>41</sup> mehrmals wird die Diskrepanz zwischen dem geringen Wert des Materials und der unverfälschten Güte der Bilder beziehungsweise ihrer Ausführung betont.<sup>42</sup> In Anlehnung an eine Bemerkung Johann Joachim Winckelmanns existierte ferner der Gedanke, dass Terrakotten in besonderer Weise mit dem künstlerischen Schöpfungsakt verbunden seien und deswegen große Originalität und künstlerische Spontaneität aufweisen.<sup>43</sup>

### *Künstlerisch-gestalterische Interessen*

Doch beschränkt sich die Bedeutung dieser Gattung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht allein auf antiquarische Gesichtspunkte: Wie andere antike Kunstwerke und Erzeugnisse der Kleinkunst auch wurden Campana-Reliefs sowohl als ein Gegenstand wissenschaftlichen Interesses als auch gleichzeitig als mögliches Studien- und Quellenmaterial für die zeitgenössische Kunst und das Kunstgewerbe betrachtet. Im Besitz herausragender Künstler des 19. Jahrhunderts lassen sich römische architektonische Terrakotten nachweisen, so etwa bei Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) und Antonio Canova (1757–1822).<sup>44</sup> Auch Bertel Thorvaldsen besaß eine größere Anzahl von Campana-Reliefs in seiner Antikensammlung, wobei ein direkter Einfluss derselben auf mehrere seiner Werke festgestellt worden ist.<sup>45</sup>

Teils eindeutig belegt, teils anhand der verwendeten Bilddarstellungen zu vermuten, ist eine weitergehende Benutzung von Campana-Reliefs in Archi-

tektur und Kunstgewerbe der Zeit: So bezeugt etwa Klenze Schinkels allgemeines Interesse an antiken Terrakotten als »treffliche reiche Quellen [...] um stets neue, organische Sprossen in unser Zeitalter hineinzutreiben«.46 In einem Entwurf für ein Eingangsportal des preußischen Architekten Ferdinand Wilhelm Holz (1800–73) sind oberhalb des Türsturzes antithetische Greifengrotesken angegeben, wie sie von antiken Traufleisten (Simen) aus Terrakotta bekannt sind.47 Ähnlich verhält es sich mit dem Entwurf für die Seitenwange eines Sofas in dem 1807 erschienenen Werk »Household Furniture and Interior Decoration« von Thomas Hope (1770–1831), in dem sich eine sonst von architektonischen Terrakotten bekannte Darstellung einer Rankenfrau findet.48 In Dänemark benutzte der Architekt des Thorvaldsen Museums Michael Gottlieb Bindsbøll (1800–56) Reliefs in Campanas Stichwerk als Vorlagen für die Ausschmückung von Lünetten dreier Ausstellungsräume.49 Spätestens Bindsbølls Adaption von Campanas Stichwerk zeigt, dass hier eine weitere Rezeptionsebene erreicht wurde: Nicht das antike Terrakotta-Objekt mit seiner Reliefdarstellung, sondern allein die bildlichen Darstellungen sind hier relevant. Durch die graphische Umsetzung gleichsam ihrer Materialität entbunden, fanden die Darstellungen auf den Vorderseiten von Campana-Platten Eingang in das akademische Vorlagenwesen der Zeit; von hier aus waren wiederum Übertragungen in andere Medien und Kontexte möglich.50

Als Präzedenzfall hierfür können die in den Jahren 1821 bis 1837 von der Königlich Technischen Deputation für Gewerbe in Berlin herausgegebenen »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker« genannt werden. Unter der Aufsicht von Peter Christian Wilhelm Beuth (1781–1853) und Schinkel erschien eine Sammlung graphischer Vorlagen, die durch die Schulung an zumeist klassischen Vorbildern die Ausbildung, Qualität und somit letztlich den kommerziellen Erfolg des preußischen Kunstgewerbes fördern sollte.51 Ähnlich verhält es sich mit dem 1850 in London erschienenen Werk »Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs«, das zwei floral-figürliche Campana-Reliefs abbildet.52 Der vorlagentaugliche, dekorativ-schmückende Charakter der tönernen Reliefbilder findet sich implizit auch in den bald zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschienenen »Verzierungen aus dem Alterthume« (1806) des preußischen Hofstaats-Sekretärs Ernst Friedrich Bussler (1773–1840) wieder.53

Wichtig zu bemerken bleibt, dass aber nicht allein diesen Werken eine Ausrichtung auf Kunst und Kunstgewerbe der Zeit eigen ist – wie etwa die Widmung »aux élèves des beaux-arts« in Séroux d'Agincourts »Recueil« und

Stellen in Campanas Werk zeigen.<sup>54</sup> Ferner gilt es zu betonen, dass neben diesen Stichwerken auch Gipsabgüssen eine große Bedeutung als Mittlermedium zugekommen sein muss.<sup>55</sup>

Bezeugt diese rezeptionsgeschichtliche Skizze also einerseits das nachhaltige Interesse, das den römischen Architekturterrakotten in jener Zeit entgegengebracht wurde, wobei es die vielfältigen aus den Reliefdarstellungen abgeleiteten Formen von Rezeption oder Transformation und ihre unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten erahnen lässt, wird auf der anderen Seite deutlich, dass das Material der Architekturterrakotten, dem in den antiquarischen Publikationen in der Regel einige Bedeutung zukommt, hierbei offenbar unwichtig war. Benutzt beziehungsweise übernommen werden die Bilder (Bildmotive oder Bildschemata), unter Umständen auch die Ornamentleisten – der Bildträger und seine Materialität sind dabei sekundär. Auf der anderen Seite scheint es im 19. Jahrhundert aber auch Terrakotta-Nachbildungen von Campana-Reliefs gegeben zu haben, wie sie sich etwa in der Sammlung von August Kestner (1777–1853) erhalten haben.<sup>56</sup> Leider liegen die Hintergründe ihrer Herstellung und Verwendung im Dunkeln;<sup>57</sup> feststehen dürfte allerdings, dass es sich von Anfang an um Einzelstücke ohne festen übergeordneten Gestaltungskontext gehandelt hat.

#### ZEITGENÖSSISCHER GESTALTUNGSKONTEXT UND INDIVIDUELLE AUSFORMUNG

Die authentische Rezeption eines römischen Campana-Reliefs im charakteristischen Material dieser Gattung (Abb. 10), die konkrete architektonische Verwendung desselben und seine Einbindung in das Dekorationssystem der Fassade – all dies erweist sich vor der Folie der skizzierten Rezeptionsgeschichte dieser Materialgruppe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als außergewöhnlich. Dementsprechend wird man geneigt sein, die Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in dieser Hinsicht als rezeptionsgeschichtlichen Sonderfall zu bezeichnen – wie aber ist er zu erklären? Wie im Folgenden gezeigt werden soll, sind die Ursachen hierfür in einer spezifischen Konstellation aus dem repräsentativen Ansinnen des Bauherrn und dem damaligen Zeitgeschmack, vor allem aber den Interessen des Architekten Franz Jakob Kreuter zu suchen.

Zwar ist nur wenig über den Bauherrn des Palais, Graf Friedrich Wilhelm Alfred von Dürckheim-Montmartin bekannt – aus dem Dürckheim'schen Familienarchiv verlauten nur dessen Jagdleidenschaft und seine Industrieunternehmungen, die er nach dem Verkauf des Familiensitzes Thürnhofen samt Bibliothek und Gemälden auf dem 1845 neuerworbenen Gut Steingaden zu verwirklichen suchte; nach dem Misslingen dieser Geschäftsideen zog er sich zu seinem Sohn nach Hagenberg in Oberösterreich zurück, wo er 1879 verstarb.<sup>58</sup> Aus seiner Entscheidung für Franz Jakob Kreuter als den Architekten seines neuen Domizils, der als Schüler von Gärtner und Klenze seit Ende der 1830er Jahre die ersten Aufträge für Neu- und Umbauten sowie Innendekorationen in der Residenzstadt München bereits verwirklicht hatte und dabei schon früh in Kontakt mit aristokratischen Auftraggebern gelangt war,<sup>59</sup> lässt sich jedoch deutlich der hohe repräsentative Anspruch des Bauherren ablesen. Dieser manifestiert sich natürlich auch in seiner Entscheidung für eine aufwändige Terrakotta-Fassade, wie sie in München zuvor zwar an neueren öffentlichen Gebäuden anzutreffen war, in den Bereich privater Bauaufträge aber erst damals von Kreuter übertragen wurde.<sup>60</sup> Als Begleiterscheinung dieser prestigeheischenden Wahl galt es dabei, den hohen Kostenfaktor in Kauf zu nehmen, der mit dem Material Sichtziegel/Terrakotta zu jener Zeit generell verbunden war und der durch die Anzahl unterschiedlicher Reliefelemente und Farbtöne an der Fassade zusätzlich gesteigert wurde.<sup>61</sup>

Der Anspruch des Grafen an die Gestaltung seines Stadtpalais manifestiert sich aber auch auf gestalterischer Ebene, augenfällig beispielsweise in dem zentralen Palladio-Motiv.<sup>62</sup> Ferner steht aus den beiden erhaltenen (allerdings undatierten) Fassadenaufrißen von Kreuters Hand zu vermuten, dass der Bauherr in diesem Sinne auch Einfluss auf die Ausgestaltung von Details nahm: Denn nur ein Aufriss im Architekturmuseum der Technischen Universität München zeigt die Tondi mit Darstellungen nach Thorvaldsen und die Ausgestaltung der Beletage-Fenster mit dem antiken Bildschema (Abb. 2), wohingegen im Fall der aquarellierten Zeichnung im Münchner Stadtmuseum die Felder unter den Fensterverdachungen unverziert sind und die Tondi je einen Adler aufweisen (Abb. 11).<sup>63</sup> Da der erstgenannte Aufriss dem ausgeführten Bau auch in anderen Details nähersteht als die aquarellierte Zeichnung im Münchner Stadtmuseum, kann er wohl als überarbeitete Fassung bezeichnet werden – die Ausgestaltung der Tondi mit den Thorvaldsen-Entwürfen und die Verzierung der Beletage-Fenster unter Vorbildnahme eines römischen Campana-Reliefs dürften somit erst in einem zweiten

11 *Franz Jakob Kreuter: Fassadenaufriss des Palais Dürckheim-Montmartin, undatiert, München, Stadtmuseum, Graphische Sammlung, inv. 30/1821/1*

Schritt in Kreuters Entwurf eingeflossen sein (wohingegen die Ausgestaltung der beiden durchgängigen Friese unverändert blieb). Da sich weder in dem Akkord mit Joseph Stumpf über Lieferung und Bearbeitung der »Werkstücke aus gelbem Sandsteine« noch in Kreuters detaillierter Auflistung des Ziegelmaterials Hinweise auf die Tondi oder die Terrakotta- bzw. Sandsteinfriese der Beletage-Fenster finden, darf vielleicht gemutmaßt werden, dass sich die Planänderung erst nach Abfassung der heute im Stiftsarchiv St. Bonifaz in München befindlichen Archivalien<sup>64</sup> aus dem Juli 1842 ereignete. Aus der genannten Aufstellung von Kreuters Hand und dem Akkord mit Carl Deiglmaier, der für die Herstellung der Mauerziegel und die Maurerarbeiten verpflichtet wurde, geht dabei hervor, dass die Sichtziegel der Hauptfassade von anderer Stelle durch den Bauherrn bezogen wurden<sup>65</sup> – woher ist allerdings nicht überliefert, so dass der Hersteller dieser »Lieferung von Vorsetzsteinen« und somit wohl auch der gleichsam nachgefertigten Campana-Reliefs unbekannt bleiben muss.<sup>66</sup> Dies gilt jedoch nicht unbedingt für ihren geistigen Urheber, wie nun zu zeigen sein wird.

Auffälligstes Merkmal der gegenüber Kreuters erstem Fassadenentwurf vorgenommenen Modifikationen ist sicherlich die formale Steigerung des ursprünglich angedachten Fassadenschmucks, wobei einerseits die zuvor leer verbliebenen Felder an den Fensterverdachungen der Beletage als Reliefelder nutzbar gemacht wurden und andererseits eine Bereicherung gezielt um figürliche Elemente stattfand. Durch Vergleiche mit anderen Wand- und Raumdekorationen der damaligen Zeit lässt sich sehr gut die offensichtliche Beliebtheit der am Palais Dürkheim-Montmartin anzutreffenden Bild- und Ornamentmotive aufzeigen, woraus wohl auch ein Korrelieren der zeitgenössischen Geschmacksvorstellungen mit denen des Bauherrn abgeleitet werden kann. Besonders augenfällig mag dies bei Thorvaldsens Reliefentwürfen sein, die, wie schon genannt, an einer Vielzahl von zeitgenössischen Gegenständen präsent waren, aber ebenso als Fassadenschmuck Verwendung fanden<sup>67</sup> – auch im speziellen Fall des Reliefzyklus »Amors Weltherrschaft« von 1828.<sup>68</sup> Dasselbe Thema und seine Umsetzung als Kombination von Liebesgott und tierischem Trabant war in München aber auch in den Fresken von Peter Cornelius (1783–1867) im Göttersaal der Glyptothek präsent.<sup>69</sup> Auch das Motiv der Flügelfrau (oder allgemein des Flügelwesens) war weit verbreitet,<sup>70</sup> ebenso wie das der stehenden S-Spiralen.<sup>71</sup> Neben den privaten Vorstellungen des Bauherrn selbst könnte man aber auch auf dem Feld der adeligen Repräsentation und ihrer Münchner Bauprojekte einen möglichen

Impulsgeber vermuten; vielleicht bestand ein entsprechender Zusammenhang ja zu dem ebenfalls von Kreuter entworfenen (heute nicht mehr erhaltenen) Palais Schönborn-Wiesentheid in der nahen Ottostraße, das auch mit einer aufwändigen Sichtziegelfassade ausgestattet war und dessen adeliger Besitzer eine berühmte Kunstsammlung mit Werken von und nach Thorvaldsen zusammengetragen hatte.<sup>72</sup> Wie im Fall des Palais Dürckheim-Montmartin oder der Privathäuser Stieler und Monten/Kaulbach hatte Kreuter auch hier eine markante, individuelle Fassadenlösung ausgearbeitet, die den repräsentativen Ansprüchen seines Auftraggebers entsprach.<sup>73</sup>

Im Anbetracht dieser intensiven Entwurfstätigkeit Kreuters, der neben der architektonischen Form immer auch um den architektonischen Schmuck und die Ausgestaltung der Innenräume besorgt war und hierfür ganz verschiedene – zeitgenössische, antike wie mittelalterliche – Anregungen aufgriff,<sup>74</sup> ist daher die Rezeption des römischen Campana-Reliefs am Ehesten auch dem Architekten und seinen individuellen Interessen zuzuschreiben. Dass sich das antike Tonrelief als geeignetes Vorbild für einen der Ornamentfriese an der Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin anbot, lag dabei sicherlich einerseits an dem herrschenden Zeitgeschmack, dem die Reliefgestaltung der Campana-Platte sehr gut entsprach, andererseits werden Kreuters Bemühungen um das Bauen mit Sichtziegeln, die zeitgenössischen Debatten um Materialgerechtigkeit und die vollzogene Aufwertung von Ton als anspruchsvollem Baustoff dem zwar charakteristischen, in der Rezeption aber tendenziell negierten Material des Campana-Reliefs eine veränderte Bedeutung verliehen und so zu Kreuters »konsequenter« Adaption des römischen Vorbildes geführt haben. Indem die nachgeformten Reliefs an der Fassade aber entsprechend materialansichtig – und nicht wie in der Antike bemalt – verwendet wurden, offenbart sich in dieser Rezeptionsform freilich auch ein gewisser transformativer Aspekt.

Verfolgt man den Vorschlag, in Kreuter den Urheber der hier vorgestellten »materialgerechten« Rezeption eines Campana-Reliefs zu sehen, so darf als entsprechende Grundlage hierfür wohl seine Italienreise im Jahr 1842 und damit verbunden seine offensichtlichen Bemühungen um die Zusammenstellung eines Musterbuches vermutet werden.<sup>75</sup> In diesem Fall ließe sich also auch der vermeintliche Sonderfall der nachgefertigten Campana-Reliefs an der Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin im Rahmen der gängigsten künstlerischen Rezeptionsform derartiger architektonischer römischer Ton-

12 Pause nach  
Carl von Fischer,  
München,  
Architektur-  
museum der TU,  
inv. fisc 39-13  
(Ausschnitt)

reliefs zu jener Zeit erklären: mit der Suche nach bildlichen Darstellungen bzw. Ornamenten.<sup>76</sup>

Dass Kreuter die Anregung zur Adaption direkt von einem römischen Campana-Relief entlehnte, wird meines Erachtens neben dem Indiz der umgesetzten Materialität auch durch den Umstand nahegelegt, dass sich das betreffende Bildschema nur in zwei Fällen (und dann unvollständig) in den Stichwerken wiederfindet, die hier als Grundlage für die rezeptionsgeschichtliche Skizze behandelt wurden.<sup>77</sup> Anders dagegen wohl der zweite Relieffries (Abb. 4), der auffallende Ähnlichkeiten mit einer Pause aufweist (Abb. 12), die vermutlich nach einer Zeichnung des Münchner Architekten Carl von Fischer (1782–1820) angefertigt und über dessen Tod hinaus in der Architektenausbildung an der Königlichen Akademie benutzt wurde, wo Kreuter sie kennengelernt haben könnte.<sup>78</sup>

Kehren wir zu den gegenüber Kreuters erstem Fassadenentwurf vorgenommenen Modifikationen und dem gleichzeitigen Einbringen der Relieffentwürfe von Thorvaldsen und dem Bildschema der antiken Campana-Platte zurück. Zusätzlich zu der formalen Steigerung, die ihre Adaption für den Fassadenschmuck ohne Zweifel bedeutet, stellt die Einbringung der »nachgefertigten« Campana-Reliefs sicherlich eine eher voraussetzungsreiche und feinsinnige Erweiterung dar, die sich in ihrer Vielschichtigkeit kaum dem durchschnitt-

lichen zeitgenössischen Betrachter der Palais erschlossen haben wird. Grund hierfür sind der hohe Anbringungsort der Reliefs an den (verschattenden) Fensterverdachungen der Beletage sowie ihre visuell völlig unauffällige Erscheinung, bei der auch der Materialwechsel zwischen den Reliefs der beiden äußeren und der mittleren drei Fenster<sup>79</sup> nicht augenfällig wird. Nimmt man die Reliefs überhaupt wahr, so erscheinen sie zur Gänze als genuiner Bestandteil der Fassade, deren »antiquarisches Parallellieben« ohne Auswirkungen auf ihr Erscheinungsbild bleibt. Anders verhält es sich mit den beiden Tondi, deren sehr viel größere und auffälligere Darstellungen an der Fassade durchaus sehr präsent sind und die aufgrund ihres hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrades ohne weiteres Thorvaldsen als ihren Schöpfer in Erinnerung gerufen haben werden. Dass den genannten Reliefs in formaler Hinsicht dennoch die Rolle eines gestalterischen Höhepunktes in der Fassadendekoration zukommt, wurde oben bereits dargestellt. Im Angesicht der zum gleichen Zeitpunkt erfolgten Kombination mit den Tondi-Darstellungen könnte man daher vielleicht eine kongruente inhaltliche Aussage aller figürlichen Reliefs vermuten. Eine entsprechende Deutung der Flügelfrau als Siegesgöttin (Nike/Victoria) erschiene zwar prinzipiell möglich, so dass sich also eine inhaltlich passende Lesart zu der in den Tondi verdeutlichten Sieghaftigkeit von Amor theoretisch herstellen ließe; jedoch sind die Interpretationen derartiger Figuren in der heutigen archäologischen Forschung<sup>80</sup> genauso wenig wie im 19. Jahrhundert<sup>81</sup> einheitlich, sodass keine Sicherheit für eine entsprechende Deutung der Flügelfrau im vorliegenden Fall zu gewinnen ist. Auf inhaltlicher Ebene erscheint somit auch kein plausibles Urteil über das Auslassen der Greifenprotome gegenüber dem römischen Vorbild (Abb. 5, 10) möglich.<sup>82</sup>

Sollte sich die Kongruenz des antiken Bildschemas mit den Tondi und den übrigen Relieffriesen also vielleicht hauptsächlich in formaler Hinsicht ausgewirkt und Kreuter das antike Campana-Relief vorwiegend wegen seiner Materialität und aufgrund des ornamental-figürlichen Reliefs interessant gefunden haben, weil sich beides gut zum damaligen Zeitgeschmack und seinem Entwurf für die Fassadengestaltung des Palais Dürckheim-Montmartin fügte – in jedem Fall wird man hieraus ableiten dürfen, dass der retrospektive Geschmack des Klassizismus nicht nur einseitig aus den antiken Hinterlassenschaften schöpfte, sondern im Sinne eines reziproken Verhältnisses gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf entsprechende mit dem Zeitgeschmack korrelierende Antiken lenken konnte. Im Falle der römischen architektonischen Reliefs könnte so vielleicht auch der große Erfolg der Campana-Publikation

von 1842 umfassender in den Horizont der Zeit eingebettet und zusätzlich beleuchtet werden.<sup>83</sup>

Die Neuausrichtung eines traditionellen Baustoffes, Überlegungen zu Materialgerechtigkeit und Farbigkeit von Architektur, die Benutzung antiker Darstellungen und Ornamente als »treffliche reiche Quellen« – all dies bildet den architekturgeschichtlichen Hintergrund für die Entstehung der hier besprochenen Fassade. Als Ergebnis manifestiert sich am Palais Dürckheim-Montmartin eine spezifische rezeptionsgeschichtliche Situation, in der Kopien von Reliefentwürfen des gefragtesten Bildhauers seiner Zeit ebenso für den Fassadenschmuck des adeligen Stadtpalais nutzbar gemacht werden konnten wie die Darstellung eines tönernen römischen Architektureliefs – als individuelle Ausprägung im charakteristischen Material dieser Gattung, dem damals ästhetisch und handwerklich neu belebten Werkstoff Ton. In diesem Sinne genügte Kreuter mit seinem Entwurf für die Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin nicht nur dem repräsentativen Anspruch seines Auftraggebers (und schuf so ein Zeugnis seiner Zeit), sondern kreierte einen individuellen Gestaltungskontext, der sich von München über Italien bis in die römische Antike, von dort in die Renaissance, zu Thorvaldsen und darüber hinaus verfolgen lässt.

## ANMERKUNGEN

Für Diskussionen und hilfreiche Hinweise danke ich herzlich Charlotte Schreiter sowie Marcel Danner, Johannes Friedl, Felix Henke, Johannes Lipps, Andreas Plackinger, Thomas und Heinz Reiser, Birte Rubach sowie Corinna Kauth. Die Abbildungen besorgte Roy Hessing, wofür ich ihm ebenfalls herzlich danken möchte.

- 1 Das Wirken und Œuvre von Franz Jakob Kreuter würdigt umfassend Christoph Hölz: *Der Civil-Ingenieur Franz Jakob Kreuter, Tradition und Moderne 1813–1889*, München/Berlin 2003, dort S. 117–120, 409 zum Palais Dürkheim-Montmartin mit Angabe von Sekundärliteratur sowie Archiv- und Planmaterial. Der Fokus der Untersuchungen lag bislang auf einer Einordnung des Gebäudes in das Schaffen Franz Jakob Kreuters sowie einer Würdigung der Hauptfassade als charakteristisches Zeugnis der Sichtziegelbauweise, vgl. dort S. 102–107.
- 2 Zu Friedrich Wilhelm Alfred [Eckbrecht] von Dürkheim-Montmartin siehe unten Anm. 58. Bereits 1855 veräußerte er das Palais, es fand anschließend Verwendung als Preußisches Gesandtschaftshotel (entsprechendes Archivgut im Stadtarchiv München und im Geheimen Staatsarchiv PK Berlin). Heute dient das denkmalgeschützte Gebäude als »Palais Pinakothek« der Kunstvermittlung.
- 3 Hölz 2003 (Anm. 1), S. 117, Anm. 67, S. 119, Anm. 75. Nach Versetzung der Hofdurchfahrt in die linke Gebäudeachse wandelte man den Bereich des Palladio-Motivs in drei Rundbogenfenster um. Als Konsequenz dieser Umwandlung im Jahr 1912 änderte sich auch die Position der Tondi, die – ehemals auf den Bogen der Durchfahrt abgestimmt – nun stark in die Gebäudemitte gerückt sind. Durch eine später erfolgte Absenkung des Straßenniveaus wurde ferner der Gebäudesockel verändert – Arthur Mehlstäubler: *Sichtbackstein in der Münchener Baukunst 1822–1847*, in: *Keramos* 137 (1992), S. 23–62, hier S. 53.
- 4 Katharina Lippold: *Berliner Terrakottakunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2010, S. 56–85; Monica Thompson-Pleister: *Baukeramik in Deutschland. Entwicklungen und Tendenzen von Schinkel bis zum Ende der Weimarer Republik*, Oldenburg 1991, S. 59–67. Siehe auch Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 23–25.
- 5 Christof Baier: *Die Entdeckung des »gothischen« Ziegelsteins und die Förderung des Massivbaus durch die preußische Bauverwaltung im 18. Jahrhundert*, in: *Backsteintechnologien in Mittelalter und Neuzeit*, hg. von Ernst Badstübner, Dirk Schumann, Berlin 2003 (Studien zur Backsteinarchitektur 4), S. 300–331 (Zitat auf S. 331). Leitstern für die angestrebte Qualitätssteigerung des Ziegelmaterials waren dabei Bauten der Backsteingotik aber auch römische Mauerziegel.
- 6 Als charakteristische Beispiele können Bauakademie und Wohnhaus Feilner gelten: Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 64–65; Lippold 2010 (Anm. 4), S. 68–72, 75–85. Paul Ortwin Rave: *Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk, Teil 3 Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler*, Berlin 1962, S. 38–60 (bes. 48–55), 216–222.
- 7 Lippold 2010 (Anm. 4), S. 56–74; Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 66; Ludwig Friedrich Wolfram: *Vollständiges Lehrbuch der gesammten Baukunst*, Bd. 1, Abth. 2 – *Lehre von den künstlichen Bausteinen und Verbindungsstoffen*, Stuttgart 1833, S. 24–25.
- 8 Schinkel zitiert nach Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 64 (zu Materialgerechtigkeit vgl. ebendort S. 67, 84–85, 93–94, 111). Zu Begriff und Diskurs siehe Monika Wagner: »Materialgerechtigkeit«. *Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Architekturoberflächen Kalk – Putz – Farbe*, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 2003 (Arbeitshefte des Bayerischen

- Landesamt für Denkmalpflege 117), S. 135–138. Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, 2. Auflage, Münster/New York/München/Berlin 2008, S. 12, Anm. 6, S. 38–44. Wie das Kriterium der Materialgerechtigkeit wiederum die Beurteilung antiker Hinterlassenschaften im 19. Jahrhundert beeinflussen konnte, mag Johannes Overbeck: Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken, 2. Auflage, Leipzig 1866, Bd. 2, S. 117–118 verdeutlichen.
- 9 Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 75–81; Lippold 2010 (Anm. 4), S. 210–211. Zu München: Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 23–31.
  - 10 Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 32–38, 47–52; dort weitere Beispiele. Zur Pinakothek siehe auch Adrian von Buttlar: Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999, S. 255–256.
  - 11 Ein entsprechendes Selbstzeugnis vom 8. Januar 1845 auszugsweise bei Hölz 2003 (Anm. 1), S. 104–105. Kreuters Verbindungen reichten zu Herbert Minton (Pottery Minton in Stoke-upon-Trent/Staffordshire) und nach Berlin, vgl. auch S. 51, 120 und Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 54, Anm. 105.
  - 12 Zeugnisse zu Herstellungsprozess, Rentabilität und Reproduzierbarkeit bei Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 30–34, 40–46. vgl. 24–25, 61, 68–70, 104. Zur Situation in München: Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 28–30. Die zahlreichen unterschiedlichen Ziegel und Formsteine an der Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin müssen ebenso wie die Sandsteinelemente als zusätzlicher Kostenfaktor verstanden werden (vgl. unten Anm. 61); bei Gärtners Salinendirektion soll die Fassade gar 40 Prozent der Baukosten ausgemacht haben: Hölz 2003 (Anm. 1), S. 105.
  - 13 Andreas Prater: Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur, Ausstellungskatalog München, hg. von Vinzenz Brinkmann, Raimund Wünsche, 2. Auflage, München 2004, S. 256–267. Adrian von Buttlar: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologe, Ausstellungskatalog München, hg. von den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, München 1986, S. 213–225. David Van Zanten: The Architectural Polychromy of the 1830's, New York/London 1977, S. 6–75.
  - 14 Van Zanten 1977 (Anm. 13), S. 303–311, 317–328, 364.
  - 15 Bezüglich Schinkel werden immer wieder Bauten der Backsteingotik und italienischen Renaissance genannt (vgl. Anm. 4). Anregungspunkte für die Polychromie-Debatte: vgl. Anm. 13 und bspw. María Ocón Fernández: Die Grand Tour – Spanien: Ein »open issue«, in: Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne, hg. von Joseph Imorde, Jan Pieper, Tübingen 2008, S. 101–130, hier S. 118–123.
  - 16 Van Zanten 1977 (Anm. 13), S. 312–316 (islamische Bauten). In der Gruppe der antik-römischen Sichtziegelbauten sei diesbezüglich auf den sog. »Deus Rediculus«, einen Grabbau des 2. Jahrhunderts n. Chr., verwiesen, siehe Helke Kammerer-Grothaus: Der Deus Rediculus im Triopion des Herodes Atticus. Untersuchungen am Bau und zu polychromer Ziegelarchitektur des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Latium, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 81 (1974), S. 131–252, hier S. 162–199. Der zweifarbige Sichtziegelbau mit zahlreichen Formsteinen wurde in der Renaissance und späterer Zeit wiederholt studiert (ebd., S. 187–194) und wird auch als Beispiel genannt bei Wolfram 1833 (Anm. 7), S. 15.
  - 17 Explizit genannt, aber nicht detailliert untersucht wird die Verwendung von Renaissance-Motiven, vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), S. 119, der neben dem ehemals zentralen Palladio-Motiv

- an der Fassade sowie dem überkragenden Dach (ebd., S. 115) allgemein die »heitere Ornamentik der italienischen Frührenaissance [...] erdfarbene, natürlich belassene Terrakotten und farbig glasierte Ornamentfliesen« anspricht. Etwas ausführlicher Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 53–54 unter Nennung von »Sohlbankgesims mit Pfeifenstabfries« und Detailabbildungen des zweiten Frieses, des Traufbereichs und der Archivolte der Hofdurchfahrt.
- 18 Die Regelmäßigkeit des kubischen Baukörpers wird auf diese Weise deutlich gemildert: Florian Zimmermann: Wohnbau in München 1800–1850, München 1984 (Miscellanea Bavarica Monacensia 129), S. 185–186; ders.: Wohnbau 1825–1849, in: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848, hg. von Winfried Nerdinger, München 1987, S. 94–104, hier S. 483. Als motivischer Vergleich sei auf die beiden Risalitbauten der Münchner Ludwigskirche (Ludwigstraße 18 und 22) verwiesen.
  - 19 Dieses Motiv wird auf Schinkel zurückgeführt: Hölz 2003 (Anm. 1), S. 120 »Berliner Note«. Mehlstäubler 1992 (Anm. 3), S. 54.
  - 20 Amors Eigenschaft, sich wilde Tiere und mythische Wesen gleichermaßen untertan zu machen, findet sich auch in zeitgenössischen Mythen-Büchern betont, etwa bei Wilhelm Vollmer: Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen. Eine gedrängte Zusammenstellung des Wissenswürdigsten aus der Fabel- und Götter-Lehre aller Völker der alten und neuen Welt, Stuttgart 1836, S. 191, s.v. Amor, vgl. Taf. 3.2. Ähnlich Andrea Acquistapace: Intera Collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal cav. Alberto Thorvaldsen, 2 Hefte, Rom 1831–32, Kat. Nr. 16.
  - 21 »Omnia vincit Amor« aus Verg. ecl. 10, 69; vgl. auch Anth. Gr. 9, 221. Zahlreiche vergleichbare Darstellungen entstammen der antiken Glyptik, vgl. Carina Weiß: Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin, Würzburg 2007, S. 139, Kat. Nr. 57 (mit Literatur zu weiteren Beispielen). Römische Amor-Darstellungen zeigen den Liebesgott wiederholt mit Löwen (etwa im dionysischen Gefolge) und auch anderen Tieren, so dass zu fragen ist, ob derartige Darstellungen in der Antike überhaupt einen symbolischen Charakter aufwiesen oder nicht viel eher Amors kindliche Seite in Form des Spielens oder Verbindungen zu entsprechenden Gottheiten verdeutlichen: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), hg. von der Fondation pour le LIMC, 8 Bde., Zürich/München 1981–1997, Bd. 3, 1986, S. 1046–1048, s.v. Eros/Amor, Cupido (Nicole Blanc, Françoise Gury), weitere Beispiele dort S. 995–996, Kat. Nr. 335\*–337\*, 344\*.
  - 22 Stefano Grandesso: Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Catalogo delle opere a cura di Laila Skjøthaug, Mailand 2010, S. 246, Abb. 299–302, 282, Kat. Nr. 361–366 (Skjøthaug); Andrea Kluxen: Transformierte Antike, in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausstellungskatalog Nürnberg/Schleswig, hg. von Gerhard Bott, Heinz Spielmann, Nürnberg 1991, S. 279–285, hier S. 630, Kat. Nr. 7.4; Jørgen Birkedal Hartmann: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, bearbeitet und herausgegeben von Klaus Parlasca, Tübingen 1979, S. 177–182. Anders als bei der herkömmlichen Zusammenstellung von Thorvaldsens Zyklus (Abb. 299–302 bei Grandesso 2010) findet sich am Palais Dürckheim-Montmartin »Amor mit dem Löwen« in der Variante mit gezücktem Pfeil und Mantel statt mit Keule und Köcher (vgl. Grandesso 2010, Abb. 299–302 gegenüber S. 282, Kat. Nr. 361 (Skjøthaug)). Die Sandstein-Tondi folgen Thorvaldsens Entwürfen sehr genau; beim rechten Tondo endet der Kerberos-Schwanz allerdings nicht in einem Schlangenkopf.
  - 23 Grandesso 2010 (Anm. 22), S. 96, vgl. S. 271, Kat. Nr. 96 (Skjøthaug); Hartmann 1979 (Anm. 22), S. 178–179, Taf. 124.1, 125.3; auch Zeichnungen von Jacob Asmus Carstens und

- John Flaxman wurden benutzt. Die Motivübernahme aus der Glyptik nennt auch Acquistapace 1831–32 (Anm. 20), Kat. Nr. 16.
- 24 Vgl. Hartmann 1979 (Anm. 22), S. 178–182 und Torben Melander: Thorvaldsens Verhältnis zur Antike, in: *Künstlerleben in Rom 1991* (Anm. 22), S. 295–305, hier S. 301–302 zu Parallelen zwischen antiken Objekten und Thorvaldsens Werken sowie möglichen Interpretationen. Kluxen 1991 (Anm. 22), S. 279 spricht von einer »fast zitathaften und assoziativen Verwendung der Antike« bei Thorvaldsen, vgl. die entsprechende Bemerkung S. 630, Kat. Nr. 7.4.
- 25 Bspw. als Statuetten oder Broschen in Biskuitporzellan, siehe Bredo Grandjean: *Biscuit efter Thorvaldsen*, Kopenhagen 1978, S. 25, Kat. Nr. 8, S. 40, Kat. Nr. 68, S. 42, Kat. Nr. 76; oder als Gemmen, siehe Georg Lippold: *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922, S. 184, Taf. 124.1. Von den zahlreichen graphischen Reproduktionen von Thorvaldsens Werken sei hier exemplarisch auf Acquistapace 1831–32 (Anm. 20) verwiesen. Eine wichtige Rolle dürften generell auch Daktyliotheken gespielt haben, wie etwa die »Opere di Canova e Thorvaldsen« von Francesco Caroneschi (um 1850), siehe Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Augsburg, hg. von Valentin Kockel, Daniel Graepler, München 2006, S. 190–191, Kat. Nr. 19, vgl. auch Kat. Nr. 20 (beide Male sind Thorvaldsens »Der Tag« und »Die Nacht« vertreten).
- 26 Leila Skjøthaug und Jan Zahle sei herzlich für ihre Auskünfte aus den Thorvaldsen Letter Archives gedankt. Näheres zu Planungssituation und Archivgut zur Fassade des Palais Dürkheim-Montmartin im letzten Abschnitt S. 151–158.
- 27 Hier lassen sich keine Fugen oder runde Befestigungslöcher ausmachen wie an den Terrakottaplatten der mittleren Fenster, ferner enden die Relieffelder mit je einer zusätzlichen S-Spirale. Es scheint, dass dieser Materialwechsel mit der gesteigerten Breite der äußeren Fenster zu erklären ist: Da man auch dort an einer viermaligen Abfolge der Ornamenteinheit festhielt, konnte der verbliebene Leerraum nur durch je zwei einzelne S-Spiralen ausgefüllt werden – eine Ergänzung, die bei Benutzung von Reliefplatten nur durch Teilung oder eigens hierfür ausgeführte Fertigung entsprechender »Zwickelplatten« (mit dem entsprechenden Mehraufwand) hätte vorgenommen werden können. In diesen Rahmen passt ein Schinkel-Zitat, das von der nicht durchführbaren Einpassung abweichender Terrakotta-Schmuckelemente berichtet (bei Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 104). Ich danke Johannes Friedl für seine hilfreichen Anregungen in dieser Frage.
- 28 Vgl. unten Anm. 78.
- 29 Zum Typus »Schwebende Flügelfrau zwischen Spiralbändern oder Ranken« siehe Hermann von Rohden, Hermann Winnefeld: *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin/Stuttgart 1911 (Die Antiken Terrakotten Bd. 4.1), S. 204–206, 273, 306, Taf. 68, 142.1 und Rita Perry: *Die Campanareliefs*, Mainz 1997 (Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 4), S. 36–38, Kat. Nr. 18 mit Anm. 1, 4. Zu den Abweichungen zwischen den einzelnen erhaltenen Exemplaren siehe unten Anm. 35.
- 30 Bei den antiken Tonreliefs (»erster Typus« bei von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 204) sind anstelle der Palmetten Greifenprotome und anstatt der Rosette eine Palmette vorhanden; auch die Flügel der Frauenfigur sind verändert, zwei Ranken an ihrer Flanke und zwei halbe Palmetten mit Spiralaranken an den Plattenrändern wurden nicht übernommen. Abweichend zu den meisten erhaltenen Exemplaren mit dieser Darstellung fin-

- den sich auch zwei Heftlöcher; vermutlich wurde ferner auf die Arkadenreihe als unterer Plattenabschluss verzichtet. Vgl. Anm. 82.
- 31 Zu nennen sind folgende Arbeiten (größtenteils sammlungsgeschichtliche Aspekte thematisierend), die auch den Ausgangspunkt für die hiesige Skizze bilden: Kristine Bøggild Johannsen: »Kunstens første materiale«. Et bidrag til Campanarelieffernes receptionshistorie med udgangspunkt i Thorvaldsen Museum samlinger, in: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (2008), S. 122–142. Gianpaolo Nadalini: La collezione delle lastre Campana del Museo del Louvre, in: *Museo e territorio. Atti del V convegno, Velletri 17–18 novembre 2006*, hg. von Micaela Angle, Anna Germano, Rom 2007 (Collana Museo e Territorio 5), S. 21–30. Maria Elisa Micheli: Le raccolte di antichità di Antonio Canova, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte* 8–9 (1985–86), S. 205–232, hier S. 219, 221–223. Von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 3\*–11\*.
  - 32 Von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 3\*.
  - 33 Zur Gattung und ihren Charakteristika zuletzt Anne Viola Siebert: *Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterracotten*, Regensburg 2011 (Museum Kestnerianum 16), S. 19–30 mit weiterführender Literatur. Grundlegend sind von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 23\*–47\* und Adolf Heinrich Borbein: *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg 1968 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 14. Ergänzungsheft), S. 13–36.
  - 34 Kristine Bøggild Johannsen: *Campanareliefs im Kontext. Ein Beitrag zur Neubewertung der Funktion und Bedeutung der Campanareliefs in römischen Villen*, in: *Facta. A Journal of Roman Material Culture Studies* 2 (2008), S. 15–38, hier S. 19 sowie 19–35 zu Funktionen und Anwendungsmöglichkeiten.
  - 35 Perry 1997 (Anm. 29), S. 52–60. Charakteristisch für die Gattung der Campana-Reliefs sind kleine Abweichungen innerhalb eines Bildschemas, die vor dem Brand vorgenommen werden konnten: Maße, Details, aber auch die Ausprägung der oberen und unteren Plattenabschlüsse variieren häufig bzw. wurden auf andere Weise miteinander kombiniert, teilweise wurde auch der Reliefgrund der Platten vor dem Brand ausgeschnitten; für die Reliefs des hier genannten Bildschemas siehe ebenda, S. 54, 37 und die Verweise oben Anm. 29.
  - 36 So etwa in Winkelmanns »*Monumenti inediti*«: von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 5\*. Auch Beispiele für Bild-Übernahmen in Wandgestaltungen existieren, siehe Volker Michael Strocka: *Kopie, Invention und höhere Absicht. Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationen*, in: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Ausstellungskatalog Frankfurt, hg. von Frank-Andreas Bechtoldt, Thomas Weiss, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1996, S. 163–193, hier S. 168, Abb. 3 oder Johannsen 2008 (Anm. 31), S. 125.
  - 37 Johannsen 2008 (Anm. 31), S. 124; Micheli 1985–86 (Anm. 31), S. 222. Zu dem »unedlen« Material Ton vgl. unten Anm. 42. Zu Ton als Ersatzmaterial bei Antikenkopien im späten 18. Jahrhundert siehe Marcus Becker: »ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter...« *Die Kunstmanufakturen und das Material der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 5 (2004), S. 153–172, hier S. 157, vgl. 164 sowie die Arbeiten von Charlotte Schreier.
  - 38 Vgl. Susanna Sarti: *Giovanni Pietro Campana (1808–1880). The man and his collection*, Oxford 2001 (*Studies in the History of Collections* 2), S. 25, 76–80.
  - 39 Taylor Combe: *A Description of Ancient Terracottas in the British Museum*, London 1810, S. vi–vii: »The bas-reliefs were made use of by the ancients as decoration for their temples, tombs, and other buildings. They evidently formed the friezes«; Jean Baptiste Séroux d'Agincourt: *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814,

- S. 7: »Dans la suite, sous le règne des empereurs, le bas-reliefs et les ornemens en terre se multiplièrent à l'infini sur les frontons, et particulièrement sur les frises, à l'intérieur et à l'extérieur des temples, des maisons et des chambres sépulcral«; Luigi Canina: *Descrizione dell'antico Tuscolo*, Rom 1841, S. 160, 162 (vgl. 163) spricht von Wandschmuck in Form von Friesen oder gerahmten Einzelbildern; Giampietro Campana: *Antiche opere in plastica*, Rom 1842, S. 2 (in Innenräumen, »ma specialmente nella sommità esteriore de' monumenti per cuoprire e nobilitare ad un tempo le fabbriche stesse«; vgl. S. 18). Angaben zum Anbringungsort auch in der Publikation von Thorvaldsens Architekturterrakotten, siehe Ludvig Müller: *Description des antiquités du Musée-Thorvaldsen*, Kopenhagen 1827, Bd. 1, S. 111.
- 40 Combe 1810 (Anm. 39), S. vii: »undoubtedly cast in moulds«; Séroux d'Agincourt 1814 (Anm. 39), S. 3 (zur Farbigkeit); Canina 1841 (Anm. 39), S. 161 (zu Abformung und Bemalung mittels Enkaustik); Campana 1842 (Anm. 39), S. 3, 24–28 (zur Bemalung), S. 20 (zur Abformung).
- 41 Combe 1810 (Anm. 39), S. vii: »some are of Roman invention, but the greater part of them appear to have been copied from the works of Greek artists«; Séroux d'Agincourt 1814 (Anm. 39), S. 7 (Mythologische Bilder und solche aus griechischer und römischer Geschichte); Canina 1841 (Anm. 39), S. 162 (Künstler vornehmlich Griechen, berühmte griechische Skulpturen als Vorbilder; vgl. S. 164); Theodor Panofka: *Terracotten des Königlichen Museums von Berlin*, Berlin 1841, S. iv–v (manche Terrakotten seien »kleine Modelle oder Nachbildungen berühmter Statuen oder Gruppen in Marmor«), vgl. auch Campana 1842 (Anm. 39), S. 2, 17, 20–21.
- 42 Séroux d'Agincourt 1814 (Anm. 39), S. ii (vgl. 5) »ces fragmens en terre cuite n'ont rien de précieux pour la matière; mais vous savez que, premières et simples épreuves des conceptions du sculpteur, les travaux de la plastique conservent plus de naturel et de feu qu'il n'en reste quelquefois dans les sculptures executées en marbre ou en bronze«; Panofka 1841 (Anm. 41), Vorrede (geringer Materialstatus, aber ergiebige Quelle als »Belehrung, welche sie dem Studium der alten Religion und Kunst gewährt«); Campana 1842 (Anm. 39), S. 2 erwägt die zahlreiche Erhaltung der Terrakotten »mercè la viltà della materia«, also gerade wegen des geringen Materialwertes.
- 43 Vgl. Johannsen 2008 (Anm. 31), S. 123–124; Séroux d'Agincourt 1814 (Anm. 39), S. ii; Campana 1842 (Anm. 39), S. 2 »i più celebri artisti dell'Italia, della Grecia e di Roma, valendosi della fragile argilla arrendevole alla maestra loro mano, improntar seppero in essa le più decise tracce dell'ingegno creatore che li animava«; vgl. auch S. 18, 20. Die Ursprünglichkeit der Werke in Ton scheint besonders zeitgenössische Künstler angesprochen zu haben, vgl. Micheli 1985–86 (Anm. 31), S. 222; Maria Elisa Micheli: *Il »Recueil« di Séroux d'Agincourt*, in: *Bollettino d'Arte* 80–81 (1993), S. 83–92, hier S. 84, 89.
- 44 Zu Ingres siehe Meredith Shedd: *Collecting as knowledge. Ingres' sculptural replicas and the archaeological discourse of his time*, in: *Journal of the History of Collection* 4,1 (1992), S. 67–87, hier S. 77. Zu Canova: Micheli 1985–86 (Anm. 31), S. 206, 217–218, 222, 228, die Canovas starkes Interesse an dieser Gattung u. a. mit seiner Affinität zum Material Ton (in dem er selbst seine Entwürfe anlegte) erklärt.
- 45 So setzte sich Thorvaldsen für die Quadriga seines Frieses »Einzug Alexanders des Großen in Babylon« mit der Darstellung von Pelops und Hippodameia auf einem Campana-Relief auseinander, das er als Abguss besaß: Hartmann 1979 (Anm. 22), S. 95–96, Taf. 40 (weitere Beispiele S. 134, Taf. 80, S. 137, Taf. 84). Karlheinz Hemmeter: *Studien zu Reliefs von Thorvaldsen. Auftraggeber – Künstler – Werkgenese: Idee und Ausführung*, München

- 1984 (Beiträge zur Kunstgeschichte 1), S. 123–127 mit Diskussion der Ansicht Hartmanns. Johannsen 2008 (Anm. 31), S. 126–130. Das gleiche Bildschema fand auch bei Johann Gottlieb Schadow Beachtung, der es 1825 zeichnete und einen Steindruck danach anfertigte: Hans Mackowsky: Schadows Graphik, Berlin 1936, S. 107, Kat. Nr. 113, Taf. 132.
- 46 Zitiert nach Eva Börsch-Supan: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870, München 1977 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 25), S. 104. Sein Entwurf für einen Akroter am Alten Museum in Berlin (Kupferstichkabinett SM 201.214) könnte von einem entsprechenden Campana-Relief (vgl. von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 61) angeregt sein, wie motivische Parallelen und vor allem das Standmotiv suggerieren; nicht zuletzt wegen des stark restaurierten Zustandes der erwähnten Campana-Platte bedarf diese Aussage aber weiterer Überprüfung.
- 47 Ferdinand Wilhelm Holz: Architectonische Details in den gebräuchlichsten Bau-Stylen für Baumeister, Lehrer an Gewerb-Schulen und als Vorlegeblätter für Handwerker [...], Berlin 1841–42, Teil 1, Taf. 3, Fig. 8; als Vorlage könnte Tafel 33.2 des ersten Teiles der »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker« gedient haben (siehe unten Anm. 51). Zum Bildschema siehe von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 67.2.
- 48 Thomas Hope: Household Furniture and Interior Decoration, London 1807 [Reprint London 1970], Taf. 51.2. Eine fast identische Terrakotte findet sich bei Combe 1810 (Anm. 39), S. 34, Kat. Nr. 68, Taf. 33.1 (vgl. von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 62.1). Auch das bei Hope 1807, Taf. 25.3 für die Gestaltung einer Kamineinfassung verwendete Bildschema »Arimaspen tränken Greifen« wurde vielleicht einem Campana-Relief entlehnt (vgl. von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 22).
- 49 Johannsen 2008 (Anm. 31), S. 131–135, Abb. 10–15; es handelt sich um eine stuckierte und zwei gemalte Dekorationen.
- 50 Auch in späterer Zeit; ohne hier auf die Wege der Vermittlung eingehen zu können, sei exemplarisch verwiesen auf die Stirnseite des Südrisalits am Münchner Lenbach-Haus mit Stuckrelief nach dem Bildschema »Pelops und Hippodameia« (vgl. von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 23) oder auf eine Rekonstruktion der Wasseruhr des Ktesibios im Deutschen Museum, dessen Sockel das Bildschema »Satyrn zuseiten eines Beckens« zielt, siehe Albert Neuburger: Die Technik des Altertums, Leipzig 1919, S. 230, Abb. 296.
- 51 Königlich technische Deputation für Gewerbe: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Berlin 1821–30, S. iii–iiii, 79 (Intention des Werks und Wertschätzung antiker Terrakotten). Im ersten Teil »Architectonische und andere Verzierungen« finden sich römische Bauterrakotten neben antiker Bauornamentik und Baugliedern, Abrollungen von Vasenbildern sowie Entwürfen von Schinkel. Zu den »Vorbildern« siehe: Barbara Mundt: Ein Institut für den technischen Fortschritt fördert den klassizistischen Stil im Kunstgewerbe, in: Berlin und die Antike, Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung »Berlin und die Antike«, hg. von Willmuth Arenhövel, Christa Schreiber, Berlin 1979, S. 455–472, hier S. 455–458. Stefanie Bahe: Schinkels Römische Vorbilder in den »Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker«, in: Italien in Preußen, Preußen in Italien. Ein Kolloquium der Winkelmann-Gesellschaft, des Forschungszentrums Europäische Aufklärung und der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam vom 25. bis 27. Oktober 2002, Stendal 2006 (Schriften der Winkelmann-Gesellschaft 25), S. 133–145.
- 52 Ludwig Gruner: Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the classical epochs, London 1850, Taf. 13–14; hierzu Emil Braun: Explanatory and additional plates to Lewis Gruner's specimens of ornamental art, London 1850, S. 15–16 (S. 10 zur Intention des Werks).

- 53 Ernst Friedrich Bussler: *Verzierungen aus dem Alterthume*, Berlin [1805–?]. Von den mir zugänglichen Heften 1–3, 6, 12 f., 17–21 dürfte sich das in Heft 18, Taf. 107 als »Autel grec trouvé à Rome et dessiné d’après l’original par Mr. Schinkel, architecte« bezeichnete Stück auf eine Architekturterrakotte beziehen, wie sie in Anm. 48 erwähnt wird. Die »Altgriechische Verzierung« in Heft 21, Taf. 123 entspricht dem Bildschema »Satyrn zu Seiten eines Wasserbeckens« bei von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), Taf. 104.
- 54 Campana 1842 (Anm. 39), S. ii: »[...] i quali [die Bildthemen der Tonreliefs] meritamente si propongono come modelli degni della imitazione e dello studio dei moderni cultori delle arti stesse.« Aufforderungen von Archäologen und Künstlern dienen als Legitimation seines Werkes, vgl. S. 28.
- 55 So dienten bspw. Gipsabgüsse als Vorlagen für einige Tafeln der »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker«, siehe Mundt 1979 (Anm. 51), S. 457. Zu Gipsabgüssen von Campana-Reliefs siehe »Gips nicht mehr«. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst, Ausstellungskatalog Bonn, hg. von Johannes Bauer, Wilfred Geominy, Bonn 2000, S. 138–139, Kat. Nr. 22–23; von Rohden, Winnefeld 1911 (Anm. 29), S. 7\*; María Ocón Fernández: *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*, Berlin 2004, S. 130 zu »Realiensammlungen« »als eine Variante des Vorbilderwesens«.
- 56 Ich danke Anne Viola Siebert vielmals für ihre Auskünfte zu den Stücken im Kestner-Museum, unter denen sich auch Bruchstücke einer Platte gleichen Bildschemas wie am Palais Dürckheim-Montmartin befinden: Siebert 2011 (Anm. 33), S. 86, Kat. Nr. 24, S. 133–134, Kat. Nr. 120–121, Abb. 199. Ein weiteres Beispiel bietet Dagmar Stutzinger: *Griechen, Etrusker und Römer. Eine Kulturgeschichte der antiken Welt im Spiegel der Sammlungen des Archäologischen Museums Frankfurt, Regensburg* 2012, S. 496.
- 57 Im Kontext von Kestners Sammlung findet sich auch die verkleinerte Terrakotta-Kopie eines Friesabschnittes vom Parthenon, die ehemals in seiner römischen Wohnung angebracht war, siehe Siebert 2011 (Anm. 33), S. 74–75, Abb. 101–102, S. 135, Kat. Nr. 122; möglicherweise liefert dies einen Hinweis auf die ehemalige Verwendung der Terrakotta-Abformungen im vorliegenden Fall. Wenig ist bislang zu diesem Thema bekannt geworden, wenn auch überliefert ist, dass Campana selbst Fragmente zu ganzen Platten restaurieren, antike Exemplare abformen ließ und abgeformte Platten auch verteilte: Shedd 1992 (Anm. 44), S. 77, Anm. 49; Sarti 2001 (Anm. 38), S. 77 (vgl. 29) mit zeitgenössischem Zitat zu Restaurierungen in Campanas Sammlung: »what is wanting in one slab is supplied by another«.
- 58 Das Dürckheim’sche Familienarchiv wird heute im Landesarchiv Speyer verwahrt. Zu Friedrich Wilhelm Alfred [Eckbrecht] von Dürckheim-Montmartin siehe den Bestand C 59, der in groben Zügen über dessen Ausbildung und Karriere am württembergischen Hof, seine Anstellungen bei König Ludwig I. von Bayern und die späteren unternehmerischen Tätigkeiten Auskunft geben kann (besonders: C 59 Nr. 375 zum Werdegang, Nr. 425 zur Hochzeit sowie Nr. 351, S. 18. 26–36 zur Veräußerung des Familiensitzes, Erwerb weiterer Güter etc.; vgl. Nr. 379).
- 59 Hölz 2003 (Anm. 1), S. 24, 32, 52–59, 109–116.
- 60 Ebd., S. 104, vgl. oben Anm. 11.
- 61 Siehe oben Anm. 12. Gemäß der unten Anm. 64 anzusprechenden Kostenaufstellung Kreuzers (vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), S. 119) betrugen die Gesamtkosten des Neubaus 31025 Gulden; sämtliche Maurerarbeiten und Materiallieferungen von Deiglmaier beliefen sich auf 9700 Gulden, hinzu kamen 741,19 Gulden für die Sichtziegel der Fassade – die Lieferung und Bearbeitung der Sandsteinelemente zusammen kostete zum Vergleich 921,32 Gulden.

- Die Existenz zahlreicher unterschiedlicher Arten von Ziegeln und Terrakottaelementen – von »baukeramischen Einzel- und Sonderformen« –, wie an der Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin zu verzeichnen, ist nach Thompson-Pleister 1991 (Anm. 4), S. 43 kennzeichnend für die Zeit vor dem Beginn der industriellen Produktion in den 1850er Jahren; dies bestärkt den Eindruck, dass es sich bei den hier besprochenen Terrakotta-Elementen um individuelle Anfertigungen handelt.
- 62 Vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), S. 119–120. Vgl. Zimmermann 1984 (Anm. 18), S. 184.
  - 63 Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung, 30/1821/1, abgebildet bei Hölz 2003 (Anm. 1), S. 121 o. r. Die Abweichungen gegenüber der Federzeichnung im Architekturmuseum der Technischen Universität München, Kreu 1–3, (Abb. 2) betreffen abgesehen von der Ausgestaltung der Tondi und Reliefs unterhalb der Fensterverdachungen auch ihre Konsolen, die Gestaltung der Parterre- und Sockelzone (Hölz 2003 (Anm. 1), S. 119, Anm. 74), die Archivolte des Palladio-Motivs und das Ornamentband über der Durchfahrt sowie auch die Fenstergitter und die äußeren Fenster des zweiten Stockes.
  - 64 Stiftsarchiv St. Bonifaz, Konvolut »Sammlung von Baukosten Voranschläge ausgeführter Gebäude« (ohne Aktennummer); vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), S. 118, Anm. 73.
  - 65 Stiftsarchiv St. Bonifaz (Anm. 64), Kostenaufstellung Kreuters vom 10. Juli 1842 bzw. Akkord mit Carl Deiglmaier fol. 1v: »Zur Vollendung der Façade gegen die Straße, werden alle geschnittenen Steine vom Bauherrn geliefert, jedoch dieselben ganz schön und regelrecht mit 1''' breiten Mörtelbändern zu mauern, liegt dem Akkordanten ob. Die wenigen dieser Vorsetzsteine, welche zu den Seitenfaçaden verwendet werden, hat der Akkordant zu liefern«. Anders Hölz 2003 (Anm. 1), S. 119, gemäß dem die Sichtziegel ebenfalls von Deiglmaier stammen, was vor dem Hintergrund des Zitats aber ein Missverständnis sein muss. Zu Deiglmaier sei verwiesen auf Zimmermann 1984 (Anm. 18), S. 36, 306–307.
  - 66 Vage Hinweise könnten vielleicht auf die Firma Höchl als Fertiger hindeuten, vgl. den Disput zwischen Kreuter und Friedrich von Gärtner (in Auszügen wiedergegeben bei Hölz 2003 (Anm. 1), S. 120–121). Zu Anton Höchl siehe Fritz Lutz: Ein Münchner Architekturmalers und Mäzen: Anton Höchl (1818–1897), Ehrenmitglied des Historischen Vereins von Oberbayern, in: Oberbayerisches Archiv 112 (1988), S. 87–180; meine Durchsicht von Höchls Tagebüchern zum Jahr 1842 (aus dem die erhaltenen Kontrakte zum Palais Dürckheim-Montmartin stammen) sowie des Skizzenbuches seines Vaters Joseph Höchl blieb allerdings ergebnislos (Stadtarchiv München, Hist. Ver. Ms. 860, 1. Hist. Ver. Ms. 358, 2. Hist. Ver. Bücherei Nr. Hö. 40). Auch ein anderer lokaler Hersteller (vgl. oben Anm. 12) ist nicht auszuschließen; Jan Mende, Stadtmuseum Berlin, verdanke ich den Hinweis auf Hafnermeister Sebastian Leibl, der in den 1820er Jahren Terrakottaplatten für Klenzes Kriegsministerium hergestellt hatte. Bei anderen Projekten arbeitete Kreuter aber auch mit Berliner Herstellern zusammen: Lippold 2010 (Anm. 4), S. 207; Hölz 2003 (Anm. 1), S. 105.
  - 67 Hubert Kowalski: Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare. La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul tratto reale a Varsavia, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 14 (2012), S. 137–166, hier S. 144–146, Abb. 5–8. Dass Entwürfe von Thorvaldsen zahlreich zum Schmuck von Fassaden eingesetzt worden sein dürften, verdeutlichen auch ein Mietshaus in 10115 Berlin (Linienstraße 134; als Bestandteil des Bauensembles Spandauer Vorstadt denkmalgeschützt) sowie ein Gebäude in 86415 Mering/Bayerisch Schwaben (Marktplatz 4). Auch in Innenräume fanden sie Eingang, vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), 134, Anm. 109 und Abb. S. 135
  - 68 Wie beispielsweise an der Fassade der Casa Bienaimé in Carrara, siehe Grandesso 2010 (Anm. 22), S. 282, Kat. Nr. 363–366 (Skjøthaug). Prominent verwendet in Form von Ter-

- rakotta-Kopien von Ernst March im Pergolagarten des Schlosses Branitz bei Cottbus (um 1848), siehe Lippold 2010 (Anm. 4), S. 206–207.
- 69 Herbert von Einem: Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Glyptothek München 1830–1980, Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte, Ausstellungskatalog München, hg. von Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz, München 1980, S. 214–233, hier S. 218, Abb. 5, 8; Leo von Klenze: Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, München 1830, S. 130, 132–133, 136, 138. Das Thema lässt sich auch in Privaträumen nachweisen, siehe Birgit Doering: Pompeji an der Alster. Nachleben der Antike um 1800, Hamburg 1995, S. 124–127.
- 70 Die nächsten Vergleiche stellen Reliefs an der Hauptfassade von Klenzes Neuer Eremitage in St. Petersburg dar: von Buttlar 1999 (Anm. 10), Abb. 455 (vgl. Abb. 472, 474 zu ähnlichen Motiven in der Innenausstattung). Eindrücklich auch eine Deckengestaltung Klenzes für das Schloss Ismaning bei München, siehe Peter Werner: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970, S. 72–73, Abb. 42. Kreuter verwendete das Motiv der geflügelten Frau im Rankenwerk auch für die Wanddekoration im großen Saal des Obergeschosses im Casino auf der Roseninsel (Starnberger See). Im Werk Schinkels ließe sich etwa auf die Deckengestaltung der Rotunde des Alten Museums, die Portale der Bauakademie sowie einen Entwurf für die Wandgestaltung im Treppenhaus des Neuen Pavillon verweisen; zum letzteren vgl. Julia Berger: Der Neue Pavillon in Berlin, in: K. F. Schinkel. Möbel und Interieur, hg. von Bärbel Hedinger, Julia Berger, München/Berlin 2002, S. 117–130, hier Abb. S. 121.
- 71 Innerhalb der Münchener Architektur des Klassizismus lassen sich Vergleiche etwa an Bauten von Klenze finden, drei Beispiele seien genannt: 1. ein Stuckfries im ehemaligen »Incunabel-Saal« der Glyptothek, zerstört (abgebildet bei von Buttlar 1999 (Anm. 10), Abb. 137), 2. die (übertünchten) Terrakottaplatten an der Fassade des Kriegsministeriums an der Ludwigstraße, wo die spiegelbildlichen S-Spiralen unten Löwenhäupter umfassen (Florian Zimmermann: Klenzes Kriegsministerium, München 1977, S. 72, Anm. 6, S. 86, Anm. 4, S. 90–91, Anm. 12) und 3. die Wand- und Deckenmalereien in Schloss Ismaning (Werner 1970 (Anm. 70), Abb. 42–44).
- 72 Zu dem fast zeitgleich (1843–46) von Kreuter ausgeführten Palais Schönborn-Wiesentheid siehe: Hölz 2003 (Anm. 1), S. 124–137, 416–417.
- 73 Vgl. Hölz 2003 (Anm. 1), S. 104, 109–113 (Haus Stieler), 114–116 (Haus Monten/Kaulbach), 124–137 (Palais Schönborn-Wiesentheid).
- 74 Hölz 2003 (Anm. 1), S. 31, 137–139.
- 75 Erhalten haben sich einige regelmäßig angelegte Blätter, die jeweils mehrere Ornament-Beispiele bereithalten, so dass davon auszugehen ist, dass Kreuter »eine Art Muster- oder Vorlagenbuch über die vielfältige Ornamentik in Italien vom Mittelalter bis zur Renaissance plante«, Hölz 2003 (Anm. 1), S. 38; vgl. Franz Xaver Kreuter: Chronik auf meinen Lebensweg abgeschrieben und zusammengestellt von Gerhard Kreuter (Urenkel von Franz Xaver Kreuter), Frankenthal/Pfalz 1992, S. 41. Das Interesse des Architekten für antike Dekorationen geht auch aus einem Bericht hervor, er habe während seiner Romreise die Deckenornamente der sog. »Bäder der Livia« abgezeichnet; dazu und zu einem Beispiel zur Adaption einer römischen Deckenmalerei für den Plafond des Salons im Palais Dürckheim-Montmartin siehe Hölz 2003 (Anm. 1), S. 38 bzw. 118–119.
- 76 Derartiges lässt sich bspw. auch in der Adaption griechischer Vasenornamente und römischer Wandmalereien für klassizistische Wandgestaltungen nachvollziehen, siehe Matthias Hahn: »...und mit Ornamenten ausgezieret«. Dekorationsmalerei um 1800 in Wohn-

- räumen des (klein-)bürgerlichen Milieus, in: *Die Königsstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800*, hg. von Claudia Sedlarz, Hannover 2008 (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800 6), S. 275–302; Werner 1970 (Anm. 70), dort S. 73, Anm. 100 zur Variation von antiken Vorlagen und der Bedeutung von Stichwerken bzw. Autopsie.
- 77 Séroux d'Agincourt 1814 (Anm. 39), Taf. 10.2 und Micheli 1985–86 (Anm. 31), Abb. 9 für das mir nicht zugängliche »Museum etruscum Gregorianum« (Rom 1842).
- 78 Architekturmuseum der Technischen Universität München, inv. fis c 39-13. Siehe: Carl von Fischer 1782–1820. Gesamtkatalog, Ausstellungskatalog München, hg. von Winfried Nerdinger, München 1982, S. 16, Anm. 4 (vgl. S. 30, 204, Kat. Nr. 3.54) und Hölz 2003 (Anm. 1), S. 20. Das der Pause zugrunde liegende (antike?) Vorbild ist mir nicht bekannt geworden.
- 79 Zum Materialwechsel vgl. oben Anm. 27.
- 80 Werden derartige Figuren einerseits häufig als Nike/Viktoria gedeutet, so ergibt sich durch die Kombination mit dem (in unserem Fall stark stilisierten) Rankenwerk die Problematik einer Abgrenzung zu den inhaltlich abweichend konnotierten »Rankenfrauen«, die teils mit, teils ohne Flügel, häufig auch als Grottesken zahlreich in der antiken Ornamentik anzutreffen sind; aus der umfangreichen Literatur zu diesem Feld sei verwiesen auf Frank Rumscheid: *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus*, Mainz 1994 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 14), S. 156, 279 mit Anm. 174.
- 81 Combe 1810 (Anm. 39), S. 34, Kat. Nr. 68, spricht eine ähnliche geflügelte Frau in Rankenwerk (allerdings mit Polos) als Viktoria an, Campana 1842 (Anm. 39), Taf. 87 eine verwandte Darstellung als »Vittoria o Tiche« (vgl. Taf. 87A). Vollmer 1836 (Anm. 20), S. 1064, s. v. Victoria beschreibt die Siegesgöttin »als Jungfrau, der Minerva ähnlich, gewöhnlich geflügelt, mit Palmzweig und Kranz«.
- 82 Vgl. oben Anm. 30. Dass die Greifenprotome als inhaltliche Verunklärung empfunden und daher ausgelassen worden seien, erscheint mir auch deshalb als Erklärung fraglich, da gegenwärtig die äußeren Gründe für diese Modifizierung – Anpassung des Plattenformates an den Verwendungskontext oder Adaption einer schon in der Antike als Variante gebildeten Platte? – nicht eingeschätzt werden können.
- 83 Sarti 2001 (Anm. 38), S. 25 schließt aus zeitgenössischen Berichten zur Veröffentlichung des üppig mit Lithographien versehenen Werkes: »It was due to Campana that such objects (Roman architectural terra-cotta reliefs characterized by the presence of a narrative frieze) began to interest scholars and the public in general both in Rome and outside Italy«. Wie der vorliegende Aufsatz aufzeigt, wurden die sog. Campana-Reliefs aber schon vor der großen Edition von Campanas Sammlung von Gelehrten, Künstlern und Kunstgewerbe rezipiert; das genaue Verhältnis der Campana-Publikation zu der vorangegangenen und nachfolgenden Rezeptionsgeschichte der Gattung darzustellen, bleibt ein Betätigungsfeld weiterer Forschungen, wobei eine methodische Trennung zwischen figurlich-szenischen und floral-ornamentalen Reliefdarstellungen erwägenswert erscheint.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3–7: Roy Hessing. – Abb. 2, 12: Architekturmuseum der Technischen Universität München. – Abb. 8: Manuel Förg. – Abb. 9: Archiv des Autors. – Abb. 10: bpk – Musée du Louvre. – Abb. 11: Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung.

