



Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath (Hrsg.)

Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 12

Berlin: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2010
139 S. - ISBN: 978-3-86732-090-0

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-23608](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-23608)

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany (cc by-nc-sa 3.0) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 12 · 2010

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

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: Birte Rubach, Vera Goldschmidt

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

© 2010 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

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

ISBN: 978-3-86732-090-0

ISSN: 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Die Masken im Statuengarten des vatikanischen Belvedere – ihr Ankauf, ihre Versetzung, ihre Interpretation durch Johann Fichard <i>Fritz-Eugen Keller</i>	7
The History of Ancient Greek and Roman Art in Russian Treatises of the Second Half of the 18th and Early 19th Centuries <i>Anna Petrakova</i>	23
Karl Friedrich Schinkels Denkmal für August Friedrich Schweigger im Botanischen Garten in Königsberg (Pr.) <i>Bertram Faensen</i>	61
I due capolavori di Henryk Siemiradzki: »Le torce di Nerone« e »Il giudizio di Paride« ovvero »Il trionfo di Venere« <i>Jerzy Miziołek</i>	83
Laokoon an der Niederelbe oder wie Aby Warburg beim Spazierengehen den Laokoon findet <i>Arnold Nesselrath und Timo Strauch</i>	121

Gleichzeitig zur Einrichtung des *Census* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität wurde mit der Professur für die Kunstgeschichte Osteuropas ein weiterer Schwerpunkt gesetzt. Bis zu seinem Ausscheiden im Jahr 2009 hat Adam Labuda dieses Gebiet über viele Jahre höchst erfolgreich gestaltet. Das zwölfte Heft des *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, das vornehmlich Beiträge zum osteuropäischen Raum enthält, ist seinem Wirken gewidmet.

Wenn in früheren Jahrhunderten das Studium der Antike und die Verbreitung der antiquarischen und archäologischen Literatur in Russland durch sprachliche Probleme erschwert waren, so gilt dies heute umgekehrt. Da die Kenntnis der russischen Forschung aus dem Blickfeld zu geraten droht, erscheint der Beitrag von Anna Petrakova umso gewichtiger. Er erläutert unter anderem die frühe Wirkung Winckelmanns in einem Kulturraum, den die Zaren durch eine Stärkung der barocken Antikennachfolge westlich zu prägen versucht hatten.

Bertram Faensen richtet seinen Blick auf den baltischen Raum. Sein Beitrag zu der 1995/96 aufgefundenen Basis von Schinkels Denkmal für den Botaniker August Friedrich Schweigger in Königsberg zeigt, wie vielfältig die baltische Antikenrezeption war. Im Verein mit seinem in Heft 2 des *Pegasus* veröffentlichten Aufsatz zum »Lyceum Hosianum« erweist sich, wie stark die Antike trotz der Ferne ihrer Monumente auch diese Region kulturell geprägt hat.

»Die Fackeln des Kaisers Nero«, die der polnische Maler Henryk H. Siemiradzki 1876 in Rom gemalt hat, gehörten nur wenige Jahre später zur Ausstattung von Theodor Fontanes Roman »Die Poggenpuhls«. Diese Art gemalter Antike erlebt gegenwärtig als Vorläufer der aufwändigen Hollywood-Epen aus den sechziger Jahren, die etwa Antonius und Cleopatra als Richard Burton und Liz Taylor auferstehen ließen, eine Renaissance. Den Maßstab gab die große Ausstellung zu Lawrence Alma Tadema 2007 in Neapel. Überraschender noch war das große Interesse für die Ausstellung zu Jean-Léon Gérôme im Musée d'Orsay, dessen Malerei die überragende Geltung der Archäologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert begleitet hat. Der Opposition des Impressionismus ausgesetzt, gewann sie in ihrem historistischen Elan eine malerische Raffinesse, die über das neu konstruierte Bild der Antike die Ansprüche an die Gegenwart definierte. Im neu ent-

stehenden Interesse an Henryk Siemiradzki, einem Zeitgenossen von Alma Tadema und Gérôme, zeigt sich die Neuorientierung Polens während der letzten zwanzig Jahre: über die Antike nach Westen und zurück zu einer Bestimmung der Eigenständigkeit dieser Nation.

Diese Mittel-Osteuropa gewidmeten Studien werden von Fritz Eugen Kellers Beitrag aus dem Kernbereich des *Census*, welcher die Kenntnis zum Statuenhof im vatikanischen Belvedere erweitert, sowie einem abschließenden Beitrag zu Aby Warburgs Laokoonfund an der Niederelbe gerahmt. Ebenfalls von jenem emblematischen Ort des Nachlebens der Antike im Vatikan ausgehend, belegt dieses Beispiel erneut die Wirkung, die der *Census* in den fünfzehn Jahren, seit er in Berlin arbeitet, entfalten konnte. Antikenrezeption richtet sich nicht nur auf eine künstlerische Fiktion, sondern sie bietet einen lebendigen Leitfaden auch und gerade in Regionen, die hierfür nicht auf den ersten Blick prädestiniert erscheinen. Wenn der *Pegasus* nach seinen Flügen nach Südamerika (Heft 11) und nun nach Osten auch an der Niederelbe gelandet ist, dann zeigt sich das Doppelspiel der Globalisierung auch im Bereich der Antikenforschung: zu den Horizonten und im Gegenzug zur Region.

DIE MASKEN IM STATUENGARTEN DES VATIKANISCHEN
BELVEDERE – IHR ANKAUF, IHRE VERSETZUNG, IHRE
INTERPRETATION DURCH JOHANN FICHARD

FRITZ-EUGEN KELLER

Im Kongressband »Il Cortile delle Statue« 1998 wird nicht weniger als sechsmal über die antiken, marmornen Masken im Statuengarten des Belvedere gehandelt:¹ Carlo Gasparri widmet ihnen den ausführlichen Artikel »Il ciclo di maschere del Cortile delle Statue«, Matthias Winner erwähnt sie bei der Analyse der von ihm im British Museum identifizierten Zeichnung Maerten van Heemskercks vom Statuenhof (Abb. 1) als noch nicht versetzt; Alessandra Uncini weist bei der Behandlung der sitzenden, weiblichen Gewandstatue am rechten Rand derselben Zeichnung auf die dort am Boden dargestellte Maske mit phrygischer Mütze hin, während Paolo Liverani im Zusammenhang mit den Brunnen im Garten jene Maske bespricht, die auf der Zeichnung Heemskercks fol. 23 recto des ersten Berliner Skizzenbuches Wasser in den Wandbrunnen zwischen den Apoll- und Laokoonischen speit (Abb. 2). Sylvie Deswarte-Rosa analysiert Francisco da Holandas Zeichnungen nach vier Masken in seinem Buch der »Antigualhas« in der Bibliothek des Escorial (Abb. 4). Schließlich habe ich in meiner Abhandlung über die Umwandlung des Statuengartens zum Statuenhof des Belvederepalastes durch Pirro Ligorio den Zeitpunkt ihrer friesartigen Anbringung an den Gartenmauern zu bestimmen gesucht.²

Alle Autoren sind sich einig, dass die Beschreibung der Masken in Johann Fichards »Italia« ihre erste literarische Erwähnung im Belvedere ist. Fichard hatte sie dort während seines Romaufenthaltes im September 1536 gesehen:

»superius circumquaque posita sunt capita lata, circularia, pergrandia, parum prominentia, mire et varie mitrata, apertis rotundisque singula oris; opinantur quidam ea ex Pantheo istuc translata, exoticorumque Deorum imagines fuisse, quod tamen non probavi, sed potius ora siphunculorum fuisse credidi. Hoc verius esse vide apud Marlianum fol. 166.«

Er beschrieb oberhalb der Statuen- und Brunnennischen breite, sehr große Köpfe in Rundnischen, aus denen sie nur wenig herausragten: Sie trugen

1 *Maerten van Heemskerck: Ansicht des Statuengartens am Belvedere des Vatikans, etwa 1532/33, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-639*

wunderliche, verschiedene Kopfbedeckungen und hatten offene, rundliche Münders. Man sei der Meinung, sie seien einst vom Pantheon hierher gebracht worden und Bilder exotischer Götter, was er selbst jedoch nicht bestätigen könne, sondern glaube, es seien Münders von Brunnenleitungen gewesen. Dass dies wahrscheinlicher sei, sehe man bei Marliano auf Blatt 166.³

Neben dieser frühesten schriftlichen Erwähnung der Masken im Belvedere gibt es als wenig ältere Zeugnisse ihres dortigen Vorhandenseins die beiden oben genannten Zeichnungen Maerten van Heemskercks. Die Londoner Zeichnung mit einer Ansicht des Statuengartens über die beiden zentralen Brunnen hinweg auf die Südmauer mit der Laokoonische (Abb. 1) datiert vom Beginn des römischen Aufenthaltes Heemskercks 1532/33, da dem Laokoon der von Montorsoli ergänzte, rechte Arm noch fehlt. Am rechten Bildrand steht einer der kolossalen Köpfe mit phrygischer Mütze am Boden gegen die Wand gelehnt.⁴ Auf fol. 23 recto des ersten Berliner Skizzenbuches (Abb. 2) ist eine männliche, satirische Maske als Wasserspeier über dem auf Sphingen stehenden Brunnensarkophag neben der Laokoonische zu sehen.⁵ Auf fol. 64 recto des ersten Berliner Skizzenbuches (Abb. 3) ist unten rechts ein weiterer dieser Köpfe,

2 *Maerten van Heemskerck: Ansicht des Statuengartens am Belvedere des Vatikans, etwa 1532/33, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 23r*

die weibliche Protome Lafreri 2, neben Detailstudien nach dem Rossebändiger »Opus Fidia« auf dem Quirinal und der Herkules/Commodus-Figur des Belvederes gezeichnet.⁶ Diese drei Stücke waren also schon 1532/33 im Statuengarten, aber noch nicht in die Gartenmauer oberhalb der Nischen versetzt.

Hans Hendrick Brummer hat 1970 auf den Eintrag in einem Rechnungsbuch aus dem Haushalt Papst Clemens' VII. aufmerksam gemacht, das, wie James Ackerman sagt, seinen Weg über das Archiv von S. Maria Novella in Florenz in das Florentiner Staatsarchiv gefunden hat. Der Eintrag datiert vom 30. September 1525 und verzeichnet die Zahlung von »duc. 500 a M. Jacopo Lyrico per certe maschere antiche«. Diese Notiz bezog Brummer auf die Masken im Belvedere, vermutete also ihren Ankauf und ihre Anbringung im Garten im Jahre 1525.⁷ Darin folgte ihm die spätere Literatur bis hin zu Gasparri, der auch ihre erhöhte Anbringung in den Rundnischen bereits zu dieser Zeit annimmt. Seit Winners Veröffentlichung der Londoner Zeichnung 1987 ist aber deutlich (Abb. 1), dass die Masken erst später versetzt wurden: Die Süd- und Westmauer des Gartens sind auf der Zeichnung nur durch Nischen geschmückt, sonst völlig ungegliedert, nicht zur ganzen Höhe aufgemauert

3 *Maerten van Heemskerck: Studien nach antiken Skulpturen mit der Protome der Venus im Vatikan, ca. 1532/33, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 64r*

4 *Francisco da Holanda: Vier Masken im Statuengarten am Belvedere des Vatikans, etwa 1539, San Lorenzo de El Escorial, Bibliothek, inv. 28-I-20, fol. 15v–16r*

und ohne oberen Abschluss: Der Fries mit den Masken existierte noch nicht. Erst Fichard sah sie oberhalb der Statuen in Rundnischen.

Ihre Versetzung kann nur während der Ausstattungskampagne im Frühjahr 1536 geschehen sein, als unter Aufsicht Jacopo Meleghinos die Nische für die Commodus-Statue errichtet wurde und die vorhandenen Nischen malerischen Schmuck erhielten.⁸ Die Form und Rahmung der Maskentondi überliefert Francisco da Holanda auf fol. 15v und 16r seiner »Antigualhas« (Abb. 4): Die Masken waren in den gerundeten, von einem breiten Band gefassten Vertiefungen auf zwei rechteckige Konsolen gesetzt,⁹ »parum prominintia« – wenig hervorstehend, bemerkte der genaue Beobachter Fichard dazu richtig. Ulisse Aldovrandi gibt um 1551 ihre Zahl an: »Per le mura di questo giardinetto si ueggono murate XIII. maschere di marmo antiche.«¹⁰ Je vier waren an drei Gartenmauern auf Höhe der Kalotten der Statuennischen paarig angebracht, nur die Wand des Belvederepalastes blieb frei, wie die Zeichnungen im Vatikanatlas der King's Library im British Museum, London, bezeugen.¹¹ Doch wo war die dreizehnte?

5 *Anonymer Zeichner: Südwand des Statuenhofs im Belvedere des Vatikans, 1720–27, London, British Museum, King's Library K 75, vol. III, fol. 68*

Gasparri vermutet sie, Arcangela Pertosa folgend, in dem Tondo in der Nordwestecke des Hofes über dem Tigris/Arno-Brunnen, der im Londoner Atlas leer erscheint,¹² oder an einer anderen Stelle im Hof. Dieser Tondo gehört zum Wandornament der Aufstockungen und Umbauten unter Pirro Ligorio, kann also zu Aldovrandis Zeit noch nicht vorhanden gewesen sein. Wahrscheinlicher ist, und das nimmt auch Paolo Liverani an, dass Aldovrandi mit der dreizehnten Maske diejenige am Wandbrunnen neben dem Laokoon meinte, denn auch sie war »in der Wand vermauert«. Sie stand in einer halbrunden, ungeschmückten Wandnische, wobei die wulstigen Haarlocken auf zwei rechteckigen Steinblöcken »aufsaßen«, so dass die bärtige Kinnpartie wie zwischen ihnen eingehängt erschien (Abb. 2). Liverani wies nach, dass sie nicht in die Tondi versetzt wurde, sondern später an anderer Stelle in den Vatikanischen Gärten erneut als Brunnenmaske Verwendung fand. Wann dieser Brunnen im Belvederehof abgebaut wurde, ist nicht klar, wahrscheinlich bei der Umgestaltung unter Ligorio, denn auf Hendrick Goltzius' Zeichnung

des Nils (Abb. 6) steht an seiner Stelle ein großer Orangenbaum, und auf der Zeichnung der Südwand des Hofes im Londoner Atlas (Abb. 5) ist die Stelle neben der Laokoönische leer.

Die Position der zwölf in Tondi versetzten Masken blieb bis zum Umbau des Statuenhofs zum Cortile Ottagono des Museo Pio Clementino 1773–74 unverändert. Im Herbst 1540 wurde ein Fries zwischen ihnen gemalt, für den ein Maestro Ottaviano am 23. September 12 scudi erhielt.¹³ Bei der Umwandlung des Antikengartens zum Statuenhof durch Pirro Ligorio unter Pius IV. 1561–63 wurde der gemalte Fries ersetzt durch einen architektonischen zwischen einem neuen Kämpferband auf Höhe der Bogenansätze der Nischen und dem über ihnen verlaufenden, geschossteilenden Gesims. Fünf Quaderschichten hinterfingen die Maskentondi und Nischenkalotten, wie es die Darstellungen im Londoner Atlas (Abb. 5) und der Hintergrund der Zeichnung des Nils von Hendrick Goltzius im Teylers Museum in Haarlem (Abb. 6) bezeugen.¹⁴

Arcangela Pertosa versuchte anlässlich ihrer Rekonstruktion des »Libro delle Maschere« des Antonio Lafreri auch die Verteilung der Masken näher zu bestimmen.¹⁵ Sie glaubte, die von Francisco da Holanda gezeichneten Masken in den Tondi auf der Zeichnung der Westwand im Londoner Atlas zu erkennen,¹⁶ was angesichts ihrer summarischen Darstellung dort schwer

7 *Anonymer Radierer: Zwei weibliche tragische Masken im Statuenhof des Vatikans, Libro delle Maschere, hg. von Antonio Lafreri, vor 1573, Nr. 3, 9*

nachzuvollziehen ist, und sah sich darin durch Goltzius' Zeichnung des Nils bestätigt (Abb. 6). In deren Hintergrund ist jedoch nicht die West- sondern die Südwand des Hofes mit der Laokoonische dargestellt. In den beiden Tondi rechts und links erkennt man die beiden weiblichen, tragischen Masken paarig angeordnet (Lafreri Nr. 3 und 9, Abb. 7).¹⁷ Aus Pertosas Liste der in den Vatikanischen Museen vorhandenen Masken und ihren Abbildungen in Gasparis Aufsatz geht hervor, dass von insgesamt sechs verschiedenen Maskentypen je zwei Exemplare vorhanden waren und sind, so dass an den drei mit Tondi geschmückten Wänden je zwei dieser Typen paarig und symmetrisch zur jeweiligen Mittelnische versetzt gewesen sein konnten, wie es Goltzius' Zeichnung suggeriert.¹⁸ So könnte man sich die Verteilung der zwölf Masken über die drei Wände vorstellen.

Merkwürdig und bisher ungeklärt sind die weiteren Bemerkungen Fichards über die Masken: Sowohl die ihm kolportierte Herkunft vom Pantheon als auch seine Vermutung, sie könnten Wasserspeier gewesen sein. Aus dem Wortlaut »opinatur quidam ea ex Pantheo istuc translata« wird klar, dass

einer der Begleiter beim Besuch des Gartens diese Meinung geäußert hatte, sei es Lucrezio, »famigliare« des Kardinals Nikolaus Schomberg, der ihn bei der Besichtigung des Papstpalastes und des Belvederes als Führer begleitete,¹⁹ sei es einer der im Garten anwesenden Künstler, etwa Jacopo Meleghino, der dort alle Arbeiten leitete und im Belvedere wohnte. Dass diese Meinung nicht ganz unbegründet war, mag durch die Tatsache gestützt werden, dass Jacopo Lyrico, der 1525 die Masken dem Papst verkauft hatte, Ende 1526 ein Haus im Rione S. Eustacchio nahe den Medici-Palästen nicht weit vom Pantheon besaß und gemeinsam mit elf Personen bewohnte.²⁰ Die Erzählung, die Masken seien »ex Pantheo istuc translata«, spiegelt das nach elf Jahren möglicherweise noch lebendige Wissen über ihre Herkunft aus der Umgebung des Pantheon, dem Rione S. Eustacchio im ehemaligen Marsfeld.

Merkwürdig ist auch, dass Fichard die kolossalen Köpfe nicht als Theatermasken erkannte und seine Begleiter ebenfalls andere Thesen vertraten, waren sie doch beim Ankauf als »certe maschere antiche« bezeichnet worden und nach anderen, quasi gleichzeitigen Zeugnissen richtig als »maschere antiche« (Francisco da Holanda) oder »mascare« (Rechnungseintrag vom 30.9.1540) bekannt. Stattdessen waren sie der Meinung, es seien Köpfe exotischer Götter dargestellt: »opinatur quidam [...] exoticorumque Deorum imagines fuisse.« Dagegen setzte Fichard seine eigene These, es seien »Münder von Brunnenleitungen«, also eine Art Wasserspeier gewesen:²¹ »potius ora siphunculorum fuisse credidi«, und belegte sie mit dem Verweis auf Blatt 166 in Bartolomeo Marlianos »Antiquae Romae Topographia Libri Septem« von 1534.²² Dort, im siebten Buch, handelt dieser Autor in Anlehnung an Plinius d. Ä. »Naturalis historiae« 36, 121 über Aquädukte, die Agrippa vermehrt, zusammengeführt, verbessert und anschließend mit bronzenen und marmornen Statuen – »signa« – geschmückt hatte, und zwar der Götter jener Gewässer, die nun in der Stadt zu sehen waren. Als noch gegenwärtiges Zeugnis führt Marliano eine in Marmor gemeißelte Versinschrift in einem Dornengebüsch auf dem Platz vor S. Paolo an, die er nach den »Epigrammata antiquae urbis« des Jacopo Mazzocchi, Rom 1521, fol. 170 recto zitiert und die lautet:

PERDIDERAT LATICUM LONGEVA INCURIA CURSUS
QUOS TIBI NUNC PLENO CANTHARUS ORE VOMIT.

»Durch lange Vernachlässigung hatte die Leitung das Wasser verloren,
Das dir nun der Ausfluss aus vollem Munde ergießt.«²³

Außerdem zitiert er zwei Verse des Properz (»Elegiarum libri« II, 32.15–16):

»Et leviter lymphis tota crepitantibus urbe
Cum subito triton ore recondit aquam.«

»Und leicht plätschernde Bäche durchlaufen die ganze Stadt
Bis plötzlich Triton das Wasser im Munde verschluckt.«

Der Dichter empfiehlt seiner Geliebten, statt immer aus der Stadt zu fahren, doch auch in den Portiken des Pompeius zu lustwandeln: Dort seien schattige Säulenhallen, golddurchwirkte Vorhänge, dichte Platanenreihen, ein Brunnen mit der Statue des Maron, eines Sohns des Silens, und ein weiterer mit der Darstellung eines Tritons, der von Zeit zu Zeit kein Wasser mehr spie (= im Munde verschluckte) und dadurch viele Leitungen in der Stadt zum Stillstand brachte.

Sowohl die Inschrift, als auch die Verse des Properz handeln von Aquädukten, deren Endausflüsse kunstvoll gestaltet waren und deren Wasser aus Mündern, »ores«, floss. Fichard verband die »offenen, gerundeten Münder«, die er an den »breiten, rundlichen, übergroßen Köpfen« im Belvedere sah, mit den bei Marliano erwähnten, Leitungen und Brunnen Agrippas schmückenden Marmorstatuen, vor allem aber mit den wasserspeienden Mündern in beiden als Zeugnis angeführten »carmina«: »...pleno cantharus ore vomit« der Inschrift und »...Triton ore recondit aquam« bei Properz. So konnte er annehmen, die kolossalen Köpfe mit ihren offenen Mündern seien solche »canthari« von Brunnen oder Wasserleitungen des Marsfeldes gewesen, aus dem sie hergebracht worden waren.

Da der von Heemskerck gezeichnete Wandbrunnen mit der wasserspeienden Maske zwischen Apoll und Laokoon zu Fichards Zeit offensichtlich noch im Statuengarten gestanden hatte (siehe oben), bestätigte diese dreizehnte Maske ihn anschaulich in seiner Meinung. Wichtig dabei ist, wie er die an den Monumenten beobachteten Charakteristika mit antiquarischen Nachrichten geistreich verbindet und so zu seinem originellen Schluss kommt, auch wenn dieser objektiv falsch ist: ein weiteres, schönes Beispiel für die von Esther Sünderhauf prägnant dargestellte, humanistische Vorgehensweise und »szientifische Neugierde« Fichards,²⁴ der hier sogar im Dialog mit seinen Begleitern anhand des Beobachteten im Abgleich mit der antiquarischen Literatur die ihm wahrscheinlichste Funktion der Stücke zu erschließen sucht. Dieser Dialog setzte sich anlässlich der Herkules/Commodus-Statue auf ähnliche Weise fort.²⁵

Fichards Meinung, so originell sie ist, blieb vereinzelt. Alle späteren Autoren, beginnend mit Aldovrandi, sahen und sehen in ihnen »maschere di marmo antiche« oder »larvarum marmorearum facies monstrosae et colossae, sed artificio singulari elaboratae«. ²⁶ Und in Antonio Lafreris vor 1573 verlegtem »Libro delle Maschere« sind neun der Köpfe aus dem Belvedere in Kupfer gestochen, darunter derjenige vom Brunnen neben dem Laokoon (Nr. 1). ²⁷ In der Brunnenkunst des 16. Jahrhunderts hingegen findet die wasserspeiende Theatermaske weite Verbreitung, beginnend mit Francisco da Holandas Zeichnung eines Grottenentwurfs, wo in der Tiefe der Grotte das Wasser dem Munde der antiken Maske eines Heroen der Tragödie mit phrygischer Mütze entströmt, ²⁸ oder dem öffentlichen Brunnen, den Julius III. am Zugang zur Villa Giulia in der Via Flaminia errichten ließ, bei dem angeblich ein Kopf des Apoll, aber doch wohl eher die Maske eines Jünglings der Komödie oder die eines Oceanus, das Wasser spendete. ²⁹

Fichard nutzte die zweite Gelegenheit, über solche »Köpfe« zu handeln, nicht. Bei der Beschreibung des »hortus pensilis« im Palazzo della Valle, dem, wie er ausruft, »wahren Schatzhaus des ganzen römischen Altertums«, notierte er zwar gewissenhaft die unter dem Kranzgesims der Gartenwände angebrachten Inschriften, erwähnte die zwischen ihnen angebrachten modernen Masken aus flachem Stuck aber nicht, wohl, weil er von der Fülle des hier vorhandenen, skulptierten Marmors so überwältigt war, dass er sich außer Stande sah, alles aufzuzählen. ³⁰

Dieser hängende Garten war mit seinem architektonischen Dekorationssystem 1525–27 für den Kardinal Andrea della Valle (1463–1534) errichtet und geschmückt worden. Nach dem Sacco di Roma und dem Tod des Kardinals war er unvollendet liegen geblieben, so dass auch die friesartige Anbringung von Masken im Wechsel mit den Inschriften unter dem Kranzgesims aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammte. Daher kann nicht, wie immer wieder in der Literatur behauptet wird, der in ähnlich hoher, friesartiger Position angebrachte, doch erst 1536 versetzte Maskenzyklus des Belvedere Vorbild für den della Valle-Garten gewesen sein, sondern umgekehrt hat der Fries in diesem berühmten Garten die spätere Anbringung der Masken im vatikanischen Statuengarten beeinflusst. Im Gegensatz zum hängenden Garten im Palazzo della Valle, der nach einem einheitlichen Plan Lorenzettos gebaut und ausgeschmückt wurde, ³¹ war der »cortile delle statue« im Belvedere seit seinen Anfängen 1506 nur langsam und in vielen Etappen entstanden, wobei jeder Pontifikat bis 1565 nicht nur weitere Antiken beisteuerte, sondern

auch die Anlage des Gartens, oft in mehreren Schritten, systematisierte und architektonisch wie ornamental bereicherte. Er beherbergte zwar von Anfang an die großartigsten Antiken, sein Ort war jedoch für lange Zeit weniger gestaltet und geordnet als der des Kardinals della Valle, wofür die Zeichnungen Heemskercks beredtes Zeugnis geben.³² Seiner Berühmtheit tat dies jedoch zu keiner Zeit den geringsten Abbruch.

ANMERKUNGEN

- 1 Il Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998.
- 2 Carlo Gasparri: Il ciclo di maschere del Cortile delle Statue, in: ebd., S. 327–337. – Matthias Winner: La collocazione degli dei fluviali nel Cortile delle Statue e il restauro del Laocoonte del Montorsoli, in: ebd., S. 117–128; hier S. 119. – Alessandra Uncini: Una scultura del Belvedere ritrovata, la »Zitella«, in: ebd., S. 339–344; hier S. 340. – Paolo Liverani: Archa marmorea, che ha in se scolpita di mezzo rilievo la caccia di Meleagro vaghissimamente, in: ebd., S. 345–353; hier S. 347–348. – Sylvie Deswarte-Rosa: Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere, in: ebd., S. 389–410; hier S. 407–409. – Fritz-Eugen Keller: Die Umwandlung des Antikengartens zum Statuenhof durch das architektonische Ornament Pirro Ligorios, in: ebd., S. 411–420; hier S. 411; 414, Anm. 6.
- 3 Johann Fichard: Italia, in: Frankfurdtisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte 3 (1815), S. 1–130; hier S. 49. Ich danke Esther Sünderhauf für die Möglichkeit, das Manuskript der von ihr vorbereiteten, kritischen Ausgabe der »Italia« Fichards und die dazu gehörende Übersetzung von Doris Esch einsehen zu können, die hier referierend paraphrasiert ist.
- 4 London, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-639. Matthias Winner, in: Max-Planck-Gesellschaft Jahrbuch 1987, S. 865–868; hier S. 867, Abb. 5. – Winner 1998 (Anm. 2), S. 118–119, Abb. 2. – Zur Datierung: Arnold Nesselrath: Montorsolis Vorzeichnung für seine Ergänzung des Laokoon, in: Il Cortile delle Statue (Anm. 1), S. 165–174; hier S. 165.
- 5 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 23r. Adolf Michaelis: Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 6 (1891), S. 125–155. – Christian Hülsen, Hermann Egger: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1913–1916, Bd. 1, S. 13. – Liverani 1998 (Anm. 2), S. 348. – Paolo Liverani: Antikensammlung und Antikenergänzung, in: Hochrenaissance im Vatikan, 1503–1534, Ausstellungskatalog Bonn, hg. von Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1999, S. 227–235; hier S. 230–231.
- 6 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 64r. Hülsen, Egger 1913–16 (Anm. 5), Bd. 1, S. 34. – Zur Maske: Arcangela Pertosa: Maschere teatrali delle collezioni romane di antichità, in: Studi Urbinati, B3 Linguistica, letteratura, arte 60 (1987), S. 77–97; hier S. 87, Anm. 51, Nr. 1. – Gasparri 1998 (Anm. 2), S. 332–333, Abb. 16. – Hochrenaissance im Vatikan 1999 (Anm. 5), S. 512, Nr. 225.
- 7 Hans Henrik Brummer: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stockholm 1970, S. 41, Anm. 43. – James S. Ackermann: The Cortile del Belvedere, Vatikanstadt 1954 (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano 3), S. 157.
- 8 Ackerman 1954 (Anm. 7), S. 63, Doc. 34. – Deswarte-Rosa 1998 (Anm. 2), S. 393. – Keller 1998 (Anm. 2), S. 411; 414, Anm. 6.
- 9 Deswarte-Rosa 1998 (Anm. 2), S. 409, Abb. 23; 24.
- 10 Ulisse Aldrovandi: Delle Statue Antiche, Che Per Tvтта Roma, in diuersi luoghi, et case si veggono, in: Lucio Mauro: Antichità De La Città Di Roma, Venedig 1556, S. 115–315; hier S. 121.

- 11 London, British Museum, K 75, vol. III, fol. 66–69. – Keller 1998 (Anm. 2), S. 412–413, Abb. 1–4.
- 12 Gasparri 1998 (Anm. 2), S. 330. – Pertosa 1987 (Anm. 6), S. 89. – Keller 1998 (Anm. 2), S. 413, Abb. 4.
- 13 Ackerman 1954 (Anm. 7), S. 159, Doc. 40.
- 14 Keller 1998 (Anm. 2), S. 414.
- 15 Pertosa 1987 (Anm. 6), S. 88–89.
- 16 Keller 1998 (Anm. 2), S. 413, Abb. 4.
- 17 Gasparri 1998 (Anm. 2), S. 328, Abb. 3–4. – Elizabeth Miller: 16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum, London 1999, S. 130, Cat. 39.3, 9, Abb. S. 127; 128.
- 18 Pertosa 1987 (Anm. 6), S. 86–87, Anm. 51. – Gasparri 1998 (Anm. 2), Abb. 1–12.
- 19 Esther Sophia Sünderhauf: Wissenstransfer zwischen Deutschland und Italien am Beispiel des Frankfurter Italienreisenden Johann Fichard (1536/37), in: Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Münster 2007, S. 99–109; hier S. 103.
- 20 Descriptio urbis. The Roman Census of 1527, hg. von Egmont Lee, Rom 1985 (Biblioteca del Cinquecento 32), S. 103, Nr. 6742: »Jacobus Lirico« mit »11 bocche«.
- 21 Esther Sophia Sünderhauf: Von der Wahrnehmung zur Beschreibung: Johann Fichards Italia (1536/1537), in: Übersetzung und Transformation, hg. von Hartmut Böhme, Christof Rapp, Wolfgang Rösler, Berlin 2007, S. 425–453; hier S. 438: »Wasserspender von antiken Brunnen«.
- 22 Bartholomeo Marliani: Antiquae Romae Topographia Libri Septem, Rom 1534, fol. 166r. Fichard benutzte diese römische, bei Antonio Blado am 31. Mai erschienene Ausgabe (Schudt 603) mit Blattzählung, nicht die am 14. September desselben Jahres in Lyon bei Sebastian Gryphius herausgegebene »Topographia antiquae Romae« (Schudt 604), die eine Seitenzählung hat.
- 23 Inscriptiones Christianae Urbis Romae (ICUR), Nova Series, hg. von Giovanni Battista de Rossi, Angelo Silvagni, Antonio Ferrua, 8 Bde., Rom 1922–, II, 4875. – Carmina Latina Epigraphica (CEpigr), hg. von Franz Bücheler, Ernst Lommatzsch, Leipzig 1895–1927, Nr. 913. – Inscriptiones Latinae christianae veteres (ILCV), hg. von Ernst Diehl, 3 Bde., Dublin 1970–1985, Nr. 1514. Ich danke Herrn Dr. Manfred G. Schmidt bei der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften für umfassende Auskünfte zur Inschrift. Sie ist Teil einer achtzeiligen Versinschrift, die aus Sankt Paul vor den Mauern stammt, in die Zeit Papst Leos I. (440–461) datiert wird und heute verloren ist. Prosper Aquitanus (390–455) wird als ihr Autor diskutiert. Wahrscheinlich schmückte sie einen der vier Architrave des Baldachins über dem Brunnen im Atrium der Kirche. Die Antiquare des 16. Jahrhunderts kannten den christlichen Kontext nicht, so dass sie mit Agrippas Brunnenschmuck in Verbindung gebracht werden konnte.
- 24 Sünderhauf 2007 (Anm. 21), S. 445
- 25 Fichard 1815 (Anm. 3), S. 49–50: »In latere ultimo Herculis statua conspicitur, ferentis exuvias leonis, et altera parvulum quendam puerulum, quod cum mihi insolens videretur, nec visum eatenus in Herculis statuus, rogavi ex Lucretio tum presente, qualis esset ille Hercules, dubitabat et ipse. Fortasse inquit, est Hercules furens. Sed adhuc dubito ego. Est et illa ex Pario marmore.«
- 26 Aldrovandi 1556 (Anm. 10), S. 121. – Jean Jacques Boissard: Romanae urbis topographiae & antiquitatum, 6 Bde., Frankfurt 1597–1602, Bd. 1, S. 12.

- 27 Brummer 1970 (Anm. 7), S. 40–42, Abb. 24–32. – Pertosa 1987 (Anm. 6), Abb. 1–9, S. 80–93. – Miller 1999 (Anm. 17), S. 126–131, Cat. 39., Abb. 1–9.
- 28 Elias Tormo: *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (... 1539–1540 ...)*, Madrid 1940, fol. 34.
- 29 Tilman Falk: *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971), S. 101–178; hier S. 171. – David Coffin: *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979 (Princeton Monographs in Art and Archeology 34), S. 167–168. – Cesare D'Onofrio: *Le fontane di Roma*, Rom 1986 (Studi e testi per la storia della città di Roma 7), S. 168–169; 178–188.
- 30 Fichard 1815 (Anm. 3), S. 68–69: »Hic verus est omnis Romanae vetustatis thesaurus.« Zum hängenden Garten des Palazzo della Valle siehe Hülsen, Egger 1913–16 (Anm. 5), Bd. 2, S. 56–66. – Christoph Luitpold Frommel: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973, Bd. 2, S. 336–354; Bd. 3, Taf. 154–155. – Kathleen Wren Christian: *Instauratio and Pietas: The della Valle Collections of Ancient Sculpture*, in: *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Congress Washington D.C., 7.–8. Februar 2003, hg. von Nicholas Penny, Eike D. Schmidt, New Haven 2008 (Studies in the History of Art 70), S. 33–65; hier S. 47, Abb. 19.
- 31 Norbert Nobis: *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979, S. 17–18; 20; 166.
- 32 Heemskercks Zeichnung des hängenden Gartens im Palazzo della Valle-Capranica, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ga 80, fol. 53, jetzt Rés. B 12. Sie stammte laut einer Notiz auf dem Verso des Blattes aus dem Besitz des Malers Claude Guy Hallé (1652–1736) und kam mit der Sammlung des François Roger de Gaignères (1644–1715) nach dessen Tod in das Cabinet des Estampes der Bibliothèque du Roi; Arnold Nesselrath: *Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck*, in: *Ars naturam adiuvens: Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, hg. von Victoria v. Flemming, Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 252–271; hier 252–263. – Cécile Scailliérez, in: *D'après l'antique*, Ausstellungskatalog Paris, hg. von Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Paris 2000, Kat. 170–171, S. 362–363. – Jocelyn Bouquillard, in: *Dessins de la Renaissance: Collection de la Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie*, Ausstellungskatalog Barcelona/Paris, hg. von Gisèle Lambert, Jocelyn Bouquillard, Paris 2003, Kat. 24, S. 90–94. Dort, Kat. 23, ist auch eine Zeichnung mit der Darstellung des Antikengartens della Valle von Hendrick van Cleve publiziert.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: London, Trustees of the British Museum. – Abb. 2, 3: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Volker-H. Schneider. – Abb. 4–6: Il Cortile delle Statue 1998 (Anm. 1), S. 409, Abb. 23–24; S. 413, Abb. 3; S. 414, Abb. 5. – Abb. 7: Pertosa 1987 (Anm. 6), Abb. 3, 9.

THE HISTORY OF ANCIENT GREEK AND ROMAN ART IN RUSSIAN
TREATISES OF THE SECOND HALF OF THE 18TH AND EARLY
19TH CENTURIES

ANNA PETRAKOVA

The age of Catherine II (1762–96) is with some justification said to have been the Golden Age of the Russian Empire: success on the international stage and productive internal policies went hand in hand with a flowering of the arts and sciences. It is thus no surprise that it was during this period that Russian authors started to put down on paper their thoughts on the theory and history of the fine arts.¹ Amongst such writings were Dmitry Alexeevich Golitsyn's unpublished »Exposition of the Use, Glory etc. of the Arts« of 1766,² reports by pensioners of the Academy of Arts of St Petersburg sent to study in Paris and Rome,³ and the notes of travellers or Russian residents in European countries.⁴ The first treatises by Russian authors to devote considerable attention to the history of classical art date from the late 1780s, although these were in effect compilations of foreign works of different dates, supplemented with modest commentaries by the compiler. One characteristic example is »The Concept of Perfect Painting...«⁵ of 1789 by Arkhip Ivanov,⁶ compiled from the treatises by André Félibien (1666)⁷ and Roger de Piles (1708).⁸ Ivanov's text contains a whole chapter entitled »On Antiquity«, setting out views of Greek and Roman art within the context of the art of other contemporary peoples and of the medieval period.⁹

Systematic excavations at Herculaneum from the 1740s and at Pompeii from 1748, the appearance of albums and portfolios of engravings of classical art, and the publication of Johann Joachim Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums« in 1764¹⁰ contributed significantly to the fact that in the last quarter of the 18th century and the early 19th century Russian authors devoted a considerable part of their treatises to the history of Greek and Roman art. Even though all these treatises were compilations (by the very nature of its ideology, classicism presupposed the use of works by authoritative predecessors), the choice of quotations and emphases was different in each case, determined by the underlying aim of each individual author.

Classical works had appeared in Russia during the reign of Peter I (1682–1725) but interest in the art of ancient Greece and Rome were nothing more than

part of a general European fashion during the first half of the 18th century. The Emperor's agents purchased ›antiques‹ along with later European copies and Italian works of the 16th and 17th centuries, all of them occupying an equal position within his houses and palaces. It was the arrival on the throne of Catherine II, who sought to appear as an ›enlightened‹ ruler and demonstrate that Russia was a ›civilised‹ country, which brought about a change in attitudes. Now Greek and Roman works of art were perceived not just as individual items of value purely in themselves, but as models to be copied and imitated.

One of the first Russian histories of art, two thirds composed of a survey of the historic development of ancient Greek and Roman art, was not written by a specialist in the arts or a teacher at the Academy, but by a physician. The »Dissertation on the Influence of Anatomy on Sculpture and Painting«¹¹ by Ivan Vien¹² was published in 1789, but in 1803 he produced a much improved and expanded version under the title »A Brief Historical Overview of Sculpture and Painting«.¹³ Much attention is paid in Vien's works, in both the main text and the commentaries, to a historical survey of classical art. The author sets out his position with regard to both Greek and Roman art. His concept of the relationship between them and the art of other lands and ages, lays out an ›evolution‹ of art and puts forward his vision of the purposes served by art historical writing.

Another treatise containing significant information about the art of antiquity is »Thoughts on the Free Arts...«,¹⁴ published in St Petersburg in 1792 by the Conference Secretary (later Vice-President) of the Academy, Pyotr Chekalevsky.¹⁵ This too is a variant on »Geschichte der Kunst des Alterthums«, but as the work of a specialist, a teacher at the Academy, it was intended to serve a very specific purpose, that of proving Russian art's succession to the art of ancient Greece and Rome.¹⁶

The last work under discussion of those written in Russia at the turn of the 18th and 19th centuries, when there was an outpouring of treatises on the history of art, is »An Outline of the Arts...«¹⁷ by Alexander Pisarev,¹⁸ published in 1808. It has a precise structure and is accompanied by a bibliography of both Russian and foreign publications (an honoured place among the Russian sources being allocated to Vien's »Brief Historical Overview« and Chekalevsky's book). It serves a manifest educational purpose: the author seeks to acquaint future artists with experience of the past and to »educate through entertainment«,¹⁹ what is a quite understandable principle in the context of the age of Enlightenment. It sets out the history of drawing and painting from

antiquity to the 18th century, the history of sculpture and a general history of the visual arts.

In essence, the four treatises were Russia's first handbooks to the history of art, the first academic textbooks for students, responding to an evident lack of such works at the time. »Studying [...] for eight years in the imperial school under several foreign teachers, and later myself spending 25 years teaching others in the most important institutions, I noticed that we learn and teach rather by practice than theory, and that therefore we lack the resources to explain our own art«, wrote in 1793 Ivan Urvanov, artist and teacher at the Academy, and author of a practical handbook for artists.²⁰ All three authors – Vien, Chekalevsky and Pisarev – published their works in St Petersburg, then capital of the Russian Empire, and intended them to be used by students at the Imperial Academy of Arts. Founded some fifty years before, by the early 19th century the Academy had already produced a number of leading artists, but it was only in 1802 that it introduced the teaching of such subjects as »the theory of the sensations produced by the fine arts« (i. e. aesthetics), »the theory of the fine arts« and, for older students, »the history of the arts and artists«.²¹

If an author sets out to write what he himself defines as a history of art, moreover one intended for use as a textbook by artists in training, there must be a presumption that he has his own concept, in accordance with which and in order to support which he selects his facts and places his emphasis. By the time the Russian authors mentioned above put pen to paper, they had at their disposal a whole body of texts on the art of antiquity to guide them. Above all, they were acquainted with Johann Joachim Winckelmann's »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1755) and »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764),²² the relevant chapters in the »Encyclopédie« of Diderot and d'Alembert (1751–80),²³ »Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey« (1762) by Anton Raphael Mengs,²⁴ and Gotthold Ephraim Lessing's »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« (1766). There can be no doubt about the popularity of these works and these authors in Russia in the second half of the 18th and first third of the 19th century, but none of them, apart from Mengs, had as yet been translated into Russian. Translations had been made of works less well known today, such as the »Dictionnaire iconologique...«,²⁵ in which articles on the depiction of characters from antiquity included detailed descriptions of surviving works such as the Laocoon, as well as quotations from various classical authors,²⁶ and Mengs' »Trattato della bellezza e del gusto«.²⁷

The »Trattato« or letter in fact runs to some one hundred pages, written in response to a proposal to offer his opinion on paintings in the royal palace in Madrid. Half of it sets out the history of the painting of the ancients, an exposition much influenced by the ideas of Winckelmann and presented as a consistent succession of styles, for each of which the artist gives the names of particular artists and the title of specific Greek works, most of them known from Roman copies or from written sources. European artists are compared with Greek ones, their work is characterised by those same styles.

Russian 18th-century authors took as their sources not only works by modern authors but also those by classical writers: Pausanias' »Description of Greece«, Pliny's »Natural History«, Strabo's »Geography«, Herodotus' »Histories«, Aelian's »Stories from History«, etc. which included descriptions of works of art and tales of artists of antiquity. This historical grounding was supplemented by contemporary archaeological finds and by European studies. The four conceptual works by Vien, Chekalevsky and Pisarev all make use of the same sources and all touch on the history of the fine arts in ancient Greece and Rome. A closer study of the texts reveals some fascinating differences in setting out the material, interpreting and understanding the art of antiquity, and exposes the authors' own ideological positions and individual motivations.

IVAN VIEN: HISTORY OF CLASSICAL ANCIENT ART AS THE HISTORY OF THE MASTERY OF ANATOMY

Vien's concept, defining the construction of both of his treatises, can be roughly characterised as art history as the history of the mastery of anatomy. His »Dissertation« of 1789 is a relatively short text of 86 pages with a vast body of references and commentaries (fig. 1). Dedicated to Ivan Ivanovich Betskoy, director of the Academy of Arts, and opening with an address in which the author sets out the benefit to be gained from his writings, it comprises general thoughts on art, an exposition of the history of sculpture from antiquity to the 18th century with thoughts on the influence of anatomy, a similar history of painting, separate meditations on the benefit of anatomy for art and a conclusion. In structure and themes, Vien's treatise recalls Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums« save for its greater emphasis on anatomy. Vien's new version of his ideas published in 1803, the »Brief Historical Overview« – this time dedicated to Alexander I, enthroned in 1801, – was still rich in references

*1 Ivan Vien: Dissertation
on the Influence of Anatomy
on Sculpture and Painting,
explained by proofs drawn
from artistic traditions and
from experience, through
existing works of the most
famed artists of past centu-
ries and modern times, St
Petersburg 1789*

and commentaries and maintained the same structure but was, at 159 pages, nearly twice as long (fig. 2). In the intervening period Vien had considerably expanded his knowledge and read many of the books which had been published since 1789, including Chekalevsky's »Thoughts on the Free Arts«.²⁸

Both of Vien's treatises were published »for the benefit of pupils of the Academy of Arts«,²⁹ i. e. they had an educational purpose, as is confirmed by a quotation from the poem »Message to Russian Pupils of the Free Arts« by the writer Yakov Knyazhnin³⁰ which served as an epigraph to both works and to which the author refers several times in the text to support his arguments:

»Without good education all your works are vain,
All sculpture is but puppetry,
all painting worthy of disdain.«³¹

For the purposes of education, therefore, Vien offered his readers – students at the Academy – the information they needed regarding painting and sculpture. His main ideas were as follows: being endowed with a gift, one must perfect one's skills and work on one's taste in order to select from nature only that which was worthy, genuine and beautiful. In order to create good works one must possess many different kinds of knowledge; at the basis of all was drawing, for which one must »observe precise dimensions, particularly in the outlines of human bodies«, based on the »immutable rules of geometrical proportion of sex and age, and still more on sufficient anatomical knowledge of the human limbs«,³² making clear that both sculptors and painters needed to master anatomy. This assertion of the need for a knowledge of anatomy is the leitmotiv running throughout both works, Vien using the history of art to illustrate his argument: those artists who had made a careful study of anatomy produced superb works of art (the Greeks under Pericles and Alexander), but when anatomy was ignored art went into a decline.

Such an approach determined the view of art in Vien's writings and the very particular method proposed for its study. Artists should have a profound knowledge of natural history, firstly to come closer to nature, secondly because »the rules which derive from it«³³ would permit them to correct nature's innate defects and imperfections. In the wake of Winckelmann other Russian authors also put forward this idea of »correcting nature«, but they stated that this required »taste« and »a sense of beauty«,³⁴ while Vien sought to convince artists that the key requirement was »a profound knowledge of natural history«. ³⁵ He provided a brief historical overview of the arts in which he selected specific works of art that might prove his theoretical tenets. Making use of quotations from Pliny, Plutarch, Strabo and Pausanias,³⁶ basing himself on the writings of 18th-century European authors, above all Winckelmann and Mengs,³⁷ Vien set out a scheme for the development of world art that was in many ways typical of contemporary neoclassical views.

Vien's main source, and his key authority on the history of ancient sculpture (Greek, Egyptian and Etruscan), was Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums«, but where this did not deal with a particular question or monument necessary to his conception, he quoted directly from classical

2 *Ivan Vien: A Brief Historical Overview of Sculpture and Painting with Full Demonstration of the Strong Influence of Anatomy in these Two Free Arts, explained by proofs drawn from artistic traditions and experience of them, through existing works of the most famed artists of past centuries and modern times, St Petersburg 1803*

sources. Like other Russian authors, Vien had a low opinion of the sculpture of the Egyptians and other peoples before the ancient Greeks, but he explained his position in his own personal way, although once again taking the relevant arguments from Winckelmann. »Egyptian artists were lacking in perfect anatomical knowledge, for their laws forbade the dissection of the human body.«³⁸ Other reasons, such as »the custom of obeying set rules«, »lack of taste«³⁹ and »the artist's low social status« were also mentioned,⁴⁰ but the main cause for a lack of good sculpture was, Vien made clear, only the very last of the reasons cited by Winckelmann: ignorance of anatomy.⁴¹ This example serves to illustrate the underlying differences between the three authors under discussion. Chekalevsky did not linger on the sculpture of Egypt and other peoples, simply stating, without explanation, that in those cultures sculpture was »in a vestigial

state«;⁴² his main task was to describe Greek art and demonstrate the line of succession to Russian artists. Pisarev referred the reader to Winckelmann for information on the sculpture of the Egyptians, mentioning that the Greeks took Egyptian experience and achievements and perfected them.⁴³

According to Vien, after the Egyptians sculpture was taken up and improved by the Phoenicians, Persians and Etruscans, going on to flower in ancient Greece thanks to a mixture of idol-worship, innate Greek skill and so on. He described Greek sculpture in detail, speaking of individual artists and their works, referring to both classical authors and Winckelmann, and characterising each work according to its anatomical correctness. His history of Greek sculpture is set out in accordance with Winckelmann's four styles.⁴⁴ Vien picked out several names for particular attention, stating that »they carried Greek sculpture to heights such as cannot be attained by modern masters«⁴⁵ (a statement later to be contradicted by Vien himself in his 1803 text). Vien praised the perfection of the anatomy of Greek sculptures: »Filled with the creative spirit, the artist sought to depict nature with the greatest precision in order thereby, like Prometheus, to give life to his work, and this presupposes full anatomical knowledge of the human composition.«⁴⁶ To make this immutable truth even more convincing, Vien proposed taking a closer look at several outstanding monuments of antiquity: »the skeleton in the Florentine gallery«,⁴⁷ revealing superb knowledge of osteology or »the marble Marsyas with his flayed skin«,⁴⁸ in which all the sinews and blood-vessels are visible and which bears witness to the Greeks' great knowledge of myology. Many sculptures, such as the Farnese Hercules and the Laocoon, offered a good depiction of tensed muscles, although he felt that they were somewhat »unnaturally inflated«.⁴⁹ »In all this it is clear that each muscle is given just the right tension to produce the action intended by the artist«; the ancients, he said, obviously saw a knowledge of anatomy as absolutely vital.⁵⁰ Then follows a very brief history of sculpture after the Greeks up to the 18th century, naming artists and their works – the most famous works, of course, being those in which the author demonstrated a good knowledge of anatomy.

Vien set out the history of Greek painting in a similar vein, although it was more difficult for him to judge of its merits: no works survived and the few Roman copies were, in his opinion, of only low quality. In writing of painting, Vien was far more critical of Greek written sources than he had been with regard to sculpture. Indeed, he was far more sceptical about classical authors – particularly their amazing stories about the paintings of Apelles, Zeuxis and

others – than Pisarev or Chekalevsky.⁵¹ Here Vien revealed a lack of faith in his sources and in the genre of ekphrasis as a whole, suggesting moreover that if such stories might ever be true, then only with the works of modern painters such as Rubens. Nonetheless, Vien listed the names and works of Greek painters in detail, setting out the individual features of each and indicating in which genre and technique the painter was most successful. Then follows a short relation of the renewal of painting under Cimabue and of the art of the 15th century when »painting soared and achieved perfection such as ancient painters had never reached«,⁵² before a description of European painting by school. European masters achieved great perfection »but however flattering such superiority is to recent centuries, our pride must admit that we owe that superiority to the ancients; for the most perfect schools of painting of our age were educated through classical monuments and from them alone received all their fame and brilliance.«⁵³ After a call to »look and see!«, several pages described great European works of art which »are good [...] as you yourselves can determine« because »they reveal a good knowledge of anatomy.«⁵⁴

Vien ended his treatise with general thoughts on anatomy and art. Man's mood, he noted, affects the state of his body and must therefore be reflected in the body by the artist. His examples include Laocoon, both the sculpture and the descriptions by Virgil and Petronius (in this influenced by Lessing), and Niobe (influenced by Winckelmann). He paid considerable attention to facial expression and movement, stressing the need to study from life to capture them correctly. Like Winckelmann, Vien lamented that »nature herself is never as beautiful as she should be for a model [...] even the best natural form has individual faults«, and it was therefore very important to copy classical works, even the most ordinary ones, since »they are never at fault in terms of anatomy.«⁵⁵ Referring to Winckelmann and classical authors,⁵⁶ Vien related how »beauty contests«, gymnastic competitions and games were held in Greece, these serving as »a vivid lesson in anatomy: artists could see naked youths wrestling, and in Sparta they could see naked girls dancing«. Thus artists »could see beauty unveiled«, thanks to which they were able to depict human figures with such perfection.⁵⁷ A knowledge of anatomy made it possible to distinguish the unnatural from the natural, the banal from the good, to see even the slightest faults, for if the artist wished to achieve »perfect truth« (»le vrai Simple«)⁵⁸ – a concept expressed by Roger de Piles, and evidence that Vien had read Ivanov's Russian translation of his work – »he should be able to correct the deficiencies of nature herself.«⁵⁹ A painter or sculptor lacking knowledge of anatomy was in

no position even to copy correctly the worthy creations of the ancients, since he would not perceive what was essential, and would not correct what was not; moreover, he could not correctly drape a figure, seeking to use drapery to hide deficiencies, whereas the ancients depicted clothing as if damp, for they did not fear to show nakedness.⁶⁰

Vien demonstrated that without a knowledge of anatomy it was not possible even to restore classical sculpture or painting; it was ignorance of anatomy, for instance, which had led to the distortion of the Apollo Belvedere.⁶¹ Vien was the first person in Russia to raise the question of the restoration of antiquities – neither Chekalevsky nor Pisarev manifested any interest in this problem –, citing both successful and unsuccessful examples, once again within the context of demonstrating the need for artists to study anatomy. He called on artists to follow Phidias, Praxiteles, Michelangelo etc. in sculpture and Apelles, Raphael etc. in painting, since they had achieved success exclusively thanks to their knowledge of anatomy. Moreover, many of them had written theoretical compositions in which they recommended the study of anatomy.⁶² To clinch his argument, Vien wrote: »The use of anatomy and the strength of its influence on sculpture and painting are most convincingly demonstrated« by the fact that all the art academies of Europe, including that in St Petersburg, »have made it an unbending rule to teach it to its pupils«. ⁶³ Thus, his text is dedicated to pupils of the Academy, and at the end the author calls on them to »be worthy imitators of Praxiteles and Apelles«, to »illuminate the North with the brilliance of Greece and Rome«⁶⁴ – and thereby to gain immortal fame.⁶⁵

In essence the »Brief Historical Overview« of 1803 has the same basic structure as the »Dissertation« but it is more expansive. One senses the author's knowledge of Chekalevsky's writings, which had appeared three years after his own treatise: the footnotes in the »Brief Historical Overview« contain much more detailed thoughts on Russian artists who had equalled or even surpassed the Greeks and certain European masters in skill and knowledge of anatomy. A large number of Russian artists are mentioned, with the names of their paintings; parallels are even drawn between ancient and Russian painters.⁶⁶ Russian artists and their works are highly praised, as are the policies of the Russian state regarding the development of the arts. A partial explanation for this is probably to be found in the publication's more official status. Aimed at a wider range of readers, it now bore a dedication to Alexander I. The text contains extensive information on anatomy, including references to various foreign treatises, not found in the »Dissertation« of 1789; there are more examples and arguments

confirming the author's views, and more references to the question of costume.⁶⁷ The historical part, setting out the history of sculpture and painting, and the anatomical part in particular are elaborated in much greater detail. Vien mentioned a wider range of authorities than before, among them English writers with whose works he would seem to have become acquainted in the intervening fourteen years. He included far more footnotes, sometimes occupying a whole page with the main text but a single line at the top, and revealed overall greater pretensions to learning and academic merit. Now Vien was more sharply critical of classical sources;⁶⁸ some classical works were re-attributed while others previously admired were reassessed.⁶⁹ On several occasions he even entered into dispute with the most respected European authors;⁷⁰ he even dared to touch on that holy of holies for connoisseurs of the art of antiquity, the Laocoon,⁷¹ and he attacked with particular ferocity Timanthes' »Sacrifice of Iphigenia«.⁷² Now Vien contrasted »unsuccessful« Greek sculptures and paintings with the superb works of Russian artists.⁷³ Thus, although the basic idea behind Vien's second treatise remained the influence of anatomy on sculpture and painting, the concept now served another purpose, that to which Chekalevsky devoted his work: the glorification of the Russian creative genius which flourished thanks to the wise policies of Russian monarchs.

Vien, who had no medical qualification and who made his career solely thanks to the personal protection of Catherine II, may probably have had a hidden agenda when writing this composition. Support for such a thesis is perhaps to be found in the very fact of writing the second treatise, the dedication to Alexander I, the perpetual insistence on the need for artists to have a knowledge of anatomy, the simultaneous praise for Russia's creative genius and the cultural policies of her rulers. After all this the author deplores the lack of a suitable professor of anatomy in so excellent and progressive an educational institution as the Academy of Arts: »It is most lamentable that the St Petersburg Academy of Arts, which should in keeping with its status have a full professor of anatomy, has devoted so little time and effort to this subject; for as far as I know this subject has never yet been taught to its pupils in the fitting manner [...] I hope Count Stroganov will take note of this.«⁷⁴ Such an approach allowed the author to hope that his regrets – expressed apparently in passing, in a footnote on the last page – would be noted by the most important of his readers, i. e. Alexander I, and that the latter would seek to correct this state of affairs. It is possible that Vien had hopes of an appointment to such a post himself, which dictated the structure of the treatise of 1803.

PYOTR CHEKALEVSKY: ANCIENT ART AND THE HISTORY OF
INHERITING TRADITIONS BY RUSSIAN ARTISTS

If the writings of Vien presented the history of art as the history of artists' mastery of anatomy, Chekalevsky's treatise presented it as the history of how Russian artists followed the traditions of the ancient Greeks (fig. 3). It is a single text, with no divisions into chapters or sections, occupying 231 printed pages. At the very start the author writes that »in my reading of various foreign compositions I noted several opinions for my own use: and since some of those thoughts relative to the fine arts might be useful to our young artists, this prompted me to publish a collection of them«.75 There are, however, no footnotes or commentaries, not even simple references to any foreign author. Despite the lack of visible divisions, it is nonetheless composed of several successive blocks of text: general thoughts on art and the question of its origins, followed by sections on sculpture, painting and architecture. Each of the latter starts with suggestions or assumptions regarding the origins of the particular art form, continues with a detailed history, mainly dealing with Greece and Rome, following that with several pages on art of the Renaissance and of the modern age, concluding with how Russian artists were in essence directly following the traditions of the Greeks. It is this last chapter which is the key individual feature of Chekalevsky's text. It opens with a justification for the existence of the fine arts and an exposition of its tasks and aims,76 followed by thoughts on the origin of the arts with a critical look at relevant information, and a general history of art. Such are the main tenets: man has an inherent desire to adorn his surroundings and therefore art appeared simultaneously amongst all peoples, but it developed unevenly.

The Greeks even in antiquity unjustly claimed for themselves the invention of all the arts, although other peoples were flourishing when they were still absolute barbarians: the Chaldeans laid the basis for drawing, the Egyptians for architecture. Although the Greeks borrowed the arts from other peoples, they quickly took them to perfection, and therefore Greece can be respected as the fatherland of the arts. Chekalevsky explained the Greeks' superiority in the arts as a successful combination of circumstances: good climate, political system,77 manner of thought, respect for artists (artists enjoyed high status and were even given official posts78), independence of judgement (fame did not depend on the taste of a single person but was determined by a gathering of the people), the artist's financial independence (he could work for the sake of art

3 *Pyotr Chekalevsky:*
Thoughts on the Free Arts
with a Description of some
Works by Russian Artists,
St Petersburg 1792

and did not have to earn his daily bread⁷⁹), perfection of the object chosen (the Greeks were a beautiful people and beauty was considered as a virtue, and those of particular beauty were respected and rewarded), respect for the role of art in everyday life (it was used to glorify the gods, heroes and patriots; while great leaders lived as ordinary people, towns competed in their desire to be the site of a celebrated monument). All this was lost when the Greek people declined into slavery. The arts could not be reborn in Rome, for even though the Romans brought back Greek works of art and Greek artists, they did nothing to develop the arts, expending their efforts on a struggle for power.⁸⁰ Augustus sought to revive the arts but his state had none of the necessary »calm«.⁸¹ Rulers com-

missioned works merely on a whim or as »spectacles« for the indulgence of the common people, so that the fine arts were distanced from their true subject, and their defining rules were forgotten or ignored, with the result that they ceased to be the object of respect for centuries and »the arts came to be used for shameful purposes«. ⁸² Masters had a good command of »the mechanical aspect of the arts« but had no taste or intelligence. ⁸³ The revival of the arts, said Chekalevsky, came in Italy in the 16th century, facilitated by a combination of wealth, the writings of the ancients and the remains of classical architecture and sculpture which aroused curiosity and a desire to imitate. Artists learned through imitation and started to develop taste. Those who succeeded gained fame and this aroused a desire for similar success in others. In this way the arts spread throughout Italy and northern Europe, and since states enjoyed that very »calm« which contributes to the development of the arts, those arts continued to the present in a flourishing state. ⁸⁴

While taking as his main source, like Vien, Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums«, Chekalevsky selected only those facts necessary to him and his particular outlook, setting the information out in a different order to Vien, and placing a very different emphasis. If Vien's central theme was anatomy, Chekalevsky returned again and again to the link between the arts and the system of government, using this quite deliberately as a prelude to praise for the state of affairs in Russia (a subject taken up by Vien only in his second treatise).

According to Chekalevsky, the Greeks saw the arts as a convenient way of correcting morals; the arts were important and money was not spared on them; rules were laid down regarding good taste and its defence against excess. Gradually the heads of state separated their own interests from those of society and became accustomed to luxury, after which the arts served only frivolous purposes; in the waning years of ancient Greece, »the artist served grandees as does a chef«. ⁸⁵ None enjoyed noble thoughts since there were no works of art which might inculcate such thoughts. Such was the situation in Greece and Egypt when they were taken by Rome and such was the situation in Rome itself. In modern times, while the arts were respected, it was only for their fine craftsmanship, not for their content; there was no sense of the importance and practical benefit of the arts, and there was no demand for the artist to depict useful subjects, only that he produces skilled work. In Russia, however, during the second half of the 18th century – i. e. the time at which Chekalevsky was writing – the arts surpassed those of antiquity, for learning had now spread

throughout, the circumstances were conducive to a flourishing of the arts, and the future depended solely on the country's government. In order that the arts serve not only the purpose of luxury and entertainment, artists should be supported financially and morally, they should be made useful to society, and this was the very policy being followed by the sovereign and by the Academy of Arts.⁸⁶ In the Academy, the teaching of art was combined with a general education intended to instil in students a striving for virtue and morality which would in turn provide them with the true subject of the fine arts; no such educational institution, with such intentions, was to be found anywhere else in the world. Moreover, asserted Chekalevsky, the Empress Catherine II »pours forth her generosity on artists«,⁸⁷ as in the most beneficial times in antiquity.

The general tenet of the treatise is clear: the arts appeared amongst all peoples simultaneously, were taken to true heights by the ancient Greeks, flourished, then declined over a long and difficult period, to be revived and to reach new heights in present-day Russia where the situation was in effect as in ancient Greece itself. Vien expressed no such ideas, but they recur throughout Chekalevsky's text.

According to Chekalevsky, sculpture appeared before painting, for artists started with the making of »likenesses in clay«. ⁸⁸ The purpose of sculpture was to commemorate great men and models of the virtues (his example being Falconet's monument to Peter the Great, the Bronze Horseman, unveiled in St Petersburg in 1782). Chekalevsky particularly noted sculpture's three-dimensional aspect,⁸⁹ citing the Apollo Belvedere as an example of a model sculpture, his description lifted entirely from Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums«. ⁹⁰ In defining and characterising styles, Chekalevsky used examples that repeated almost word for word Winckelmann's writings on the subject.⁹¹ Rome had had no interest in art, living in rural simplicity, but then came a general obsession with Greek art, and everything came to be adorned with sculptures in imitation of the Greeks. The age of Augustus was the best for Roman sculpture, but even then the Romans could not surpass the Greeks (cf. Pliny and Virgil). Roman sculptures reveal the majesty of a people which imagined itself to be the ruler of the world, which was not found in Greek art; Roman figures wore robes according to their status, but lacked »naturalness«, while »visible signs of the passions should be indicated not only in the movement of the face but in the positioning of even the smallest muscles«. ⁹² Passages such as this reveal that Chekalevsky was familiar with Vien's »Dissertation«. ⁹³ The Greeks were accustomed to depicting the human state, the full range of

human emotions, and were uniquely able to demonstrate faithfulness, strength and delicacy of expression. Here Chekalevsky's example is the Laocoon, the description once again taken word for word from Winckelmann.⁹⁴ Sculpture was not invented by the Greeks – the story of Dibutades was but a legend –, although it was they who perfected it (while Chekalevsky also rejected the authority of classical sources at times, he was far less categorical in his criticism than Vien). Even statues with drapery reveal the beauty of the nude (for the draperies seem to have been damped). In Rome sculpture was in decline until Leo X, under whom it was reborn. Nonetheless, the Farnese Hercules, the Laocoon, the Niobids and the Dying Gaul are better than the sculptures of Michelangelo, although »modern sculpture surpasses ancient as regards the depiction of some animals«. ⁹⁵ Having set out the history of sculpture from its appearance to modern times, lingering in some detail on the history of sculpture in ancient Greece and Rome, Chekalevsky brought his readers to his central idea: »In speaking of ancient statues it should be mentioned that Russia today is justly famed for her sculptural works.« ⁹⁶ Listing and praising the most notable works by Russian sculptors, ⁹⁷ in different materials and techniques, Chekalevsky asserted that there was little in which Russian masters were inferior to the Greeks, bringing his history of sculpture to an end on this joyful note.

The history of painting occupies the next 54 pages.⁹⁸ If Chekalevsky allowed himself to write in the first person in setting out the history of sculpture, referring only a few times, for solidarity's sake, to Winckelmann, the recognised authority, in his history of painting he preferred to refer to classical authors, thus shifting the burden of responsibility from his own shoulders. Painting would also seem to have appeared among the Egyptians but once again it was the Greeks who brought it to perfection (cf. Plato); from Greece, painting came to Rome, but it produced no great masters and fell into decline. Painting was reborn under the Popes Julius II and Leo X and is therefore divided into ancient (Greek and Roman) and modern (the various »schools« being identical for all 18th-century treatises). It would be audacious, wrote Chekalevsky, to compare ancient and modern painting: of Greek painting only Roman copies on the walls of houses survived, while ancient writings make clear that these were far from the glory of Apelles and his contemporaries.⁹⁹ Clearly Greek painting was of that same beauty which one regards with such amazement in Greek sculptures. From statues one can judge the Greeks' refined drawing, but the colours have faded and one cannot know if the Greeks surpassed the greatest masters of the Lombard school in colouring. It cannot be known whether the

Aldobrandini Wedding is the work of a second-rate or an outstanding artist; it can only be said that he was daring and that his mastery of the brush matched that of Raphael, Rubens and Veronese. Pliny asserted that the Greeks and Romans were skilled in creating different hues, but one cannot be sure of this and therefore one can but agree with them.¹⁰⁰ In a similar situation Vien, by contrast, would have concluded that the lack of certainty means one cannot agree with them. Ancient authors mentioned the qualities in which each artist excelled, and these qualities are repeated by Chekalevsky.¹⁰¹ In accordance with Pliny, Chekalevsky wrote of the different »stages« of Greek painting: »At the time of the Trojan War the Greeks had not yet discovered coloured painting. 1 stage – the oldest paintings, not the most refined – before Polygnotos; 2 – painters who gained fame during the time when the arts flourished most, from the end of the Peloponnesian War to the death of Alexander the Great; 3 – painters famed for their compositions showing small objects and for small paintings; 4 – those who painted walls al fresco, although not one of these became famous; 5 – the most famed painters in the particular kind of painting known as en caustique; 6 – female painters«. ¹⁰² It should be noted that they are not mentioned by the other authors under discussion. No such classification is to be found in the writings of Vien or Pisarev.

All artists studied in one of the four main schools of painting first defined by Winckelmann: Corinth, Athens, Sicyon and Rhodes. Chekalevsky then described the »kinds of painting« which the Greeks practised, matching the standard classification: history, portrait, landscape, decorative, arabesque, flowers, animals, miniature. In the 13th century Cimabue revived the art of painting, and then the technique of oil painting – unknown to the Greeks – was invented. Raphael brought painting to perfection, while an abundance of talented masters and academies etc. appeared in Italy and other lands.¹⁰³ Then comes the standard listing of the main schools of painting with a brief characterisation of their features and leading artists. Sculpture can surpass »naturalness«, since that is susceptible to mere chance, while painting can gather and bring together, like a bee gathering nectar from the flowers, all that is perfect in nature.¹⁰⁴ But unlike Russian sculptors, no contemporary painter has yet matched the perfection of the ancients: they have achieved perfection in parts but not overall (with a detailed description of which master excels in which area). Chekalevsky completes his history of painting with yet another call to Russian artists, whom Empress Catherine has permitted to copy works in the Hermitage, and whom she has thus provided with the opportunity to refine

their taste and imitate the ancients. He lists the names and works of Russian painters¹⁰⁵ worthy of comparison with the Greeks.

The history of architecture follows the same principles as those of sculpture and painting and brings the treatise to an end.¹⁰⁶ There is no general conclusion, simply another reference to the benefits and glory of the Academy.¹⁰⁷

The purpose of Chekalevsky's treatise was to demonstrate the direct link between the ancients and his contemporary Russian artists, who had »literally taken art from the hands of Phidias and Apelles«,¹⁰⁸ and – through praise of the art of antiquity – to glorify Russian art. By relating the history of art from antiquity through to the 18th century, he demonstrated that Russian art represented the peak of the evolutionary cycle and, since it is impossible for the arts to flourish without good government, praised the rulers of the Russian land.

ALEXANDER PISAREV: ANCIENT ART AS A COLLECTION OF USEFUL EXPERIENCE

Pisarev's treatise is less conceptual than the writings of his predecessors, his main task being to convey to the reader all the experience and knowledge of the fine arts accumulated over the generations (fig. 4).¹⁰⁹ The author had read earlier writings, both Russian and European, taking into account their merits and defects. The effect of this is seen above all in the structure of the text. Unlike the earlier Russian writings, »An Outline of the Arts« is carefully constructed, with divisions and subdivisions and detailed headings. It is precisely divided into parts, each part into chapters. Part I »On drawing and painting« includes information taken from the French text of a certain David Graver, and from the »Encyclopédie«. Part II »On sculpture« is selected partly from the »Encyclopédie« and partly from the writings of the »celebrated« Winckelmann; Part III »On the art of engraving« is »selected from the French Encyclopédie« and Part IV »On architecture« is »selected from various texts on this subject«. Each part starts by illuminating the question of the origin of the art form, continuing with its history and ending with recommendations to those starting out, and with a description of some of »the most famous monuments of antiquity«. Moreover, the work includes »excerpts on the arts«: »On the main parts of painting« (from the Encyclopédie); »Thoughts on painters« (according to the scale set out by Roger de Piles¹¹⁰); a separate »Historical survey of the arts« written by Pisarev and »read by him in the St Petersburg Free Society

4 Alexander Pisarev: An Outline of the Arts or Rules in Painting, Sculpture, Engraving and Architecture, with the addition of different excerpts relevant to the arts chosen from the best writers, St Petersburg 1808

for Lovers of Science, Literature and the Arts in 1803«: »On the arts« (»from the writings of A. R. Mengs«); »Letters on the depiction of rural views« (the writings of one A. Kepen); thoughts »On the effect of government on works of art« (according to the author, »from a foreign journal«); »A mixture, selected from the writings of the best artists« (dominated largely by the statements of Winckelmann, Mengs and Leonardo da Vinci); »Anecdotes about famous artists« (in the spirit of the Roman »Ποίχίτιλη ἱστορία« borrowed from Vasari); two bibliographies (no such thing was to be found in earlier Russian writings): »On books on the arts written in and translated into Russian« and »On foreign

books on the arts«, intended to draw the reader's attention to those publications which, in the author's opinion, »might be of most use to artists starting out on their career«.

At the start of his book, Pisarev chose as an epigraph a quotation from the Statutes of the Imperial Academy of Arts: »To seek to give children a taste for study [...] to awake in them a desire to draw and to read books«.¹¹¹ The author explained to the reader: »The desire to be of use to young Russian artists forced me to gather certain rules and explanations regarding the arts, painting, sculpture, engraving and architecture, from the best writers on these arts, with the addition of some of my own commentaries.«¹¹² Thus the author immediately declared the key features of his text to be »usefulness« not only »for young people training themselves in the free arts, but also for connoisseurs«,¹¹³ and compilation, a feature that also characterised earlier Russian texts. In this case the book serves as an intermediary for the transmission of accumulated experience. The treatise is a combination of the author's own thoughts with a multiplicity of borrowed material that defines the main intellectual and theoretical content. In accordance with the traditions of European writings of previous centuries, the book unites theory with practical advice to artists.

In Part I »On drawing and painting« the material is set out as a series of questions and answers, such a format presupposing the existence of »correct« answers, representing »true« knowledge: – Who invented drawing? – The invention of drawing is attributed to Dibutades, daughter of a potter from the town of Sicyon, which is in the Peloponnese in Greece and such like. As regards the invention of drawing Pisarev remains true to »outdated« views – Vien and Chekalevsky had both rejected the legend related by Pliny. This first part presents information of all kinds, including biographical, about the famous Greek painters, taken from written classical sources, such as the various legends about Protogenes and Apelles. It contains much fragmentary information about the history of art in Greece and Rome, but it does not offer a history of art in antiquity as such.¹¹⁴ Things are slightly different in the section on sculpture probably because in Winckelmann's writings the history of classical sculpture is far more detailed than his history of painting. The section consists of chapters on »the beginnings of sculpture«, »materials for sculpture«, »the production of works of sculpture«, »the main parts of the body observed by the sculptor«, »various styles in sculpture«, »proportions« and »the ancient in the arts«. Then follow descriptions of the most outstanding ancient Greek statues, composed of quotations from Winckelmann, as the author himself states in the intro-

duction to the publication and in a clear statement at this point: »Artists and connoisseurs borrow their information on these subjects from the writings of Winckelmann; and shall be satisfied if we too cite him in his superb descriptions of ancient images.«¹¹⁵ The selection of outstanding Greek sculptures is that standard throughout the 18th century in Russia and abroad and in the treatises under discussion: »a description of the Laocoon«,¹¹⁶ »a description of the Farnese Hercules«,¹¹⁷ »a description of the Apollo Belvedere«,¹¹⁸ »a description of the Meleager incorrectly called Antony«,¹¹⁹ »a description of the Medici Venus«,¹²⁰ »a description of the imaginary dying Gaul«. ¹²¹ Moreover, the treatise is equipped with engraved depictions of the sculptures – none of the earlier Russian treatises had been illustrated, even though Winckelmann's »Geschichte der Kunst des Alterthums« included engravings and there were whole albums of prints after classical sculptures and paintings available. Some of them were listed in Pisarev's bibliography of recommended reading. As regards the origins of sculpture, Pisarev set out ideas already known from Chekalevsky: that sculpture appeared before painting but that it is hard to suggest exactly where it emerged; that the imitation of nature was the first step in both sculpture and drawing. In speaking of the different peoples who practised sculpture, Pisarev referred to quite varied sources: the Jews had sculptures, for the Bible relates that Rachel stole the idols from her father's house; the Egyptians also had sculptures, as mentioned by Winckelmann in his »Geschichte der Kunst«; the Phoenicians had sculptures, evidence is found in the »Iliad«; sculpture was known to the Persians, the Etruscans (cf. Winckelmann), and the Greeks, who brought it to perfection and then passed it on to the Romans and to the rest of Europe; even the Slavs had sculptures, for they made idols from stone and metal (this possibly borrowed from Chekalevsky). To the modern reader the equal respect given to Winckelmann, the Bible and the Iliad as reliable sources of information seems somewhat surprising.

The chapter on the materials used in sculpture is largely a paraphrase of the relevant chapter on the history of the art of antiquity in the 34th book of Pliny the Elder. The chapter on making sculptures presupposes the existence of several bozzetti (from small to life size) before production of the actual work and would seem to be based on the practical recommendations found in artists' handbooks mentioned in the list of recommended reading. The chapter on the parts of the body deals with poses, proportions of the human body, the manner of depicting its individual features, the problems involved in the depiction of drapery, all »on the basis of the rules taken from the Greeks«. ¹²²

The next chapter sets out the four styles, with examples, that accord with the four styles identified by Winckelmann. The chapter on dimensions sets out the proportional relationship between the different parts of the body taking the standard 18th-century set of statues as its guide: Apollo, Laocoon, Meleager, Farnese Hercules and Medici Venus. »On the ancient in the arts« raises the question of the perfection of Greek statues, in which there are »four parts inherent in art«: beauty of form, perfection of drawing, »majesty and nobility in appearance and features«, »strong and correct expression of the passions, subordinated always to beauty«.¹²³ »The Greeks adhere not to nature but to the true mental image of beauty, rejecting anything purely personal or chance«,¹²⁴ picking out the main element of each depiction: for Jupiter it is his majesty, for Hercules his strength, and so on. Whoever wishes to succeed in these four parts should imitate the Greeks and thus educate their own taste. Of all the modern schools of painting and sculpture the Roman school surpasses all others, purely because they »had more opportunity and freedom to study those superb images of ancient Greece«,¹²⁵ and only thanks to this did Raphael and Michelangelo achieve their greatness. The works of the Greeks differ in terms of elegance and expression but are always marked by taste; the highest beauty is characterised by the beauty of each and every detail. No benefit is to be derived from simple copying, for one must also comprehend the works with one's mind and one's senses: »Whoever is not consumed by inexpressible delight after looking at the ancients should throw down his chisel.«¹²⁶ Pisarev quite logically follows these words with a description of statues borrowed from Winckelmann. Parts III and IV are written in the same spirit.

Then follow »Excerpts on the arts«, of which the most interesting part, in the context of this article, is the second chapter »A historical survey of the arts«.¹²⁷ Half of each page is taken up with references and commentaries, not found in the text before this. All the arts are divided into three types. The source of the arts lies deep in antiquity (cf. Mengs). They appeared for purely practical purposes: architecture – to protect people against the weather, modelling and sculpture – to satisfy a need for vessels, drawing – because one must know what an object is to be like before making it. Egypt was the cradle of the arts (cf. Mengs and Diodorus of Sicily), but the Greeks brought all the arts to perfection. Thereafter the history of Greek art and its four styles are exposed and those same artists and works with a description of the arts under the Romans (cf. Winckelmann). The rebirth of the arts in Italy in the 15th century is described (cf. Mengs) and the main modern European schools set out. Then follows a brief history of the

arts amongst the Slav peoples (probably influenced by Chekalevsky), in which all leads to the assertion that Russian masters are the direct heirs of the Greeks. A footnote lists in detail the names of individual artists and their works, with the statement that »their works are in essence true impressions of the works of the ancients – those models of beauty and perfection.«¹²⁸

The third chapter of these excerpts presents another history of classical art founded on the writings of Mengs (probably his »Letter«).¹²⁹ The main tenets in this chapter largely coincide with those set out in the other Russian treatises: the arts were invented simultaneously in all lands, first drawing and then painting and sculpture, but they were preceded by philosophy and learning, for »the ancients travelled a very different path to that which we now follow; reason was their guide, not habit or mere caprice.«¹³⁰ Before Alexander the arts »were in a state of perfection«,¹³¹ but after his death the decline set in and the same thing was to happen after the death of Raphael and Michelangelo. The Romans imitated the Greeks and their best works were created under Trajan and Hadrian, and the decline came because there were too many artists, making art something common and everyday, such that people ceased to respect it and, moreover, the state was perpetually at war. The second rebirth of the arts in the 15th century was also due to the Greeks. The ages rich in works of art were ages of majesty and morality. The ancients spared no expense in rewarding artists, since they understood that the arts promote virtue. Ancient artists always selected those objects which elevate the soul and turn the viewer away from the path of sin (according to Winckelmann's »Versuch einer Allegorie« of 1766, the Greeks depicted only virtues). Works of art should inculcate morality and if they do not then they are useless (from Milizia's »Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno«¹³²). In order that they perform this function, one must educate the heart and mind and perfect one's taste. Moreover, the artist should be able to write eloquently about his art (according to Pliny, Apelles wrote three theoretical works) and thus lay out the shortest path for his followers to achieve perfection.¹³³

The fifth part of Pisarev's book, »On the effect of government on works of art«, is that which differs most from the writings of other Russian authors, although it was clearly influenced in part by Chekalevsky's ideas. A monarchy, declared Pisarev, is more beneficial for the arts than a republic – history has proved this: under a monarchy, even if the monarch himself is at war, artists can continue their work, whereas in a republic every member of society is obliged to fight – a reflection of that »calm« necessary for the development

of the arts was described in the earlier Russian treatises. Under a monarchy, »magnificence« gives birth to the arts, it supports and rewards them, while in a republic everyone is envious of others and therefore artists are perpetually being expelled. Good deeds result in the best kind of fame for a monarch, but they are soon forgotten, unless an artist captures and commemorates them.¹³⁴

The next part is a mixture of quotations from Winckelmann, Leonardo, Mengs, Lessing and Diderot, all of whom are summoned, as recognised authorities, to confirm what has been said in the previous chapters.¹³⁵ Then follow »anecdotes«,¹³⁶ a selection of amusing and instructive short stories even including several anecdotes about Russian artists. As regards ancient history, these are the usual tales repeated throughout the 18th century, some of which were found in the footnotes to Vien's publications.¹³⁷ Anecdotes about artists of the 13th to 18th centuries were taken partly from Vasari and partly from other anthologies of stories about the artists. Several of them are listed amongst the recommended reading. Once again Pisarev reveals himself to be markedly conservative, for the classical anecdotes had been rejected by his predecessors, in categorical form by Vien and more temperately by Chekalevsky.

The bibliographical section is surely one of the most interesting parts of Pisarev's book, helping us understand the author's attitude to individual writers and to specific questions or writings. Part VIII, publications in Russian, consists of two chapters: »true or original« (books by Russian authors) and »translated books«. Part IX consists of foreign books, with separate chapters dedicated to French, Italian, English, German and Latin writings. Each book is cited with publication details (but generally without the name of the author) and with a brief description of the book including indications as to how it might be of use to the reader. The literature is arranged not according to the alphabet or chronology but according to its importance for the reader. It is thus of particular interest to note Pisarev's attitude to his own direct predecessors, placing them at the top of his somewhat extensive list of publications in Russian: the first in the list of Russian books is Urvanov, the second Chekalevsky's »Thoughts on the Free Arts« and the third is Vien's »Brief Historical Overview«. Whilst the first and second places in his list of translations are occupied by practical handbooks of drawing, third place is given to the »Dictionnaire iconologique« and fourth to the works of Mengs. Amongst writings in German he gives the first and second places to Winckelmann and the third to Lessing's »Laokoon«. This surely speaks for itself: Winckelmann and Mengs are clearly the author's preferred authorities.

At the end of the literature survey Pisarev stated: »Such are the books or compositions chosen with care for the benefit of young artists. Of course I could not include all the books worthy of attention, and others might be found unworthy; but at least the most enlightened teachers can select useful books for their pupils from this ready list.«¹³⁸ He noted that he had particularly avoided selecting expensive books, since no young artist could permit himself such a purchase.

After the bibliography comes a list of illustrations and the conclusion, in which the author once more explained the aims of his treatise: not practical lessons for self-taught artists, but an attempt to set out »an understanding of the arts«¹³⁹ without which the arts are but crafts.

Pisarev's book was thus intended to gather and sort artistic experience from across the ages and lands, to serve as an intermediary between artists of the past and artists of the present, enabling the latter to make use of all the knowledge acquired by the former. The idea of a transfer of experience crops up in the writings of Vien and Chekalevsky, when they say that an artist of talent must learn from the great masters, since their experience will make his path to perfection shorter and more direct, helping him to avoid unnecessary mistakes, but both of them simply mentioned the subject in their introduction, while for Pisarev it was a recurring motif. His text is a striking example of the application of this principle, for the author had clearly absorbed the knowledge of his predecessors before going on to produce his own work, accepting or rejecting their conclusions, and in places refining and perfecting the idea of writings on the history of art.

CONCLUSION

Written within a relatively short period of time, these four Russian treatises on art differ not only in their ideological intentions but in the different ways the authors assessed the works of ancient Greece and Rome, despite making use of identical sources. Although in part determined by the authors' individual interests, this is a rare example of independent thinking, that was perhaps possible because knowledge of antiquity and of works of classical art was still a recent phenomenon in Russia in the second half of the 18th century. While Vien was interested mostly in anatomy in classical Greek and Roman art, Chekalevsky's main aim was to demonstrate how Russians succeeded to ancient art; among

them Pisarev was the most neutral in his ideological position, just collecting all the experience and being a transmitter of it to his contemporaries. It is possible to define nevertheless some similar features in all the treatises which seem to be typical for the tradition of writing about classical art in Russia for long years. These features can be defined as tends: 1) to make not an original book, but a compilation with an addition of some author's thoughts (it depends on the personality of the author how many thoughts of his own added); 2) to quote mainly foreign authorities (even though there were Russian authorities, whom the author knew); 3) to base descriptions of certain classical art works on the texts of foreign writers, sometimes trusting them without checking, what caused sometimes descriptive mistakes.¹⁴⁰

The four treatises were among the first manuals on art history for the students of the Academy of Arts. With their special attention to classical Greek and Roman art they established the ideology of perception of this art by artists for many years to come, including not only the idea of copying ancient art works, but also the predominance of rhetoric descriptive tradition over objective personal vision of ancient classical art objects, and the preference for Greek art, while Roman art was treated as secondary. On the other hand, the dependence more on foreign authorities than on Russian writers about classical antiquity became the reason why these treatises during the whole 20th century were perceived as mere examples of historical documents. They were not used by the authors of manuals on classical ancient art as sources of information and were explored more in the context of the history of art criticism.¹⁴¹

NOTES

The author is grateful to Catherine Phillips, who translated this article and provided some valuable advice regarding the adaptation of the article for non-Russian readers. The article is based on the Russian publications: Anna Petrakova: *История изобразительного искусства Древней Греции и Рима в отечественных трактатах второй половины 18-начала 19 вв* [The History of Ancient Greek and Roman Art in Russian Treatises of the Second Half of the 18th and Early 19th Centuries], St Petersburg 2001, MA dissertation, European University in St Petersburg, pp. 1–50, and in: *Из истории архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства* [From the history of architecture, pictorial and applied art], St Petersburg 2007 (Труды [Studies of the St Petersburg State University of Culture and Art] 176), pp. 6–30.

- 1 For further detail see: *История европейского искусствознания: от античности до конца XVIII века* [The History of Art History and Criticism in Europe: From Antiquity to the End of the 18th Century], ed. by Boris Vipper, Moscow 1963, pp. 316–330.
- 2 Untitled unpublished manuscript presented to the Academy of Arts, St Petersburg, for acceptance as a Corresponding Member, Russian State Historical Archive, St Petersburg, Fund 789, opis' 1, chast' 1, 1767, delo 298 (Original French); Russian translation for the Academy: »Изъяснение о пользе, славе и проч. Художеств«, Fund 789, opis' 1, chast' 1, 1766, delo 246, ff. 1–9v. The text is clearly influenced by Diderot, it opens with thoughts on what political system is most beneficial for the development of the arts and concludes that it is an »enlightened« monarchy. Then follow thoughts on how each artist should realise »the idea within him« (here the influence is from the philosophy of Claude Helvétius). Golitsyn wrote of the »boundaries« of painting and poetry, of how the depiction of suffering was acceptable in poetry but not in painting (here influenced by Gotthold Ephraim Lessing's »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie«, published that same year 1766 in Berlin) and called upon artists to study nature, to acquire a good knowledge of anatomy, to draw from life and select varied models rather than those of similar build and type. In his opinion, art should preach all that is good and turn the viewer away from all that is bad.
- 3 For example, the report of the painter Anton Losenko about his study in Paris in 1765 with the title »Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже« [Journal of good works of painting and sculpture noticed by me during my study in Paris], Russian State Historical Archive, St Petersburg, Fund 789, opis' 1, chast' 1, 1774, delo 72 or the »Journal« of the sculptor Mikhail Kozlovsky about his study in Rome in 1774, Russian State Historical Archive, St Petersburg, Fund 789, opis' 1, chast' 1, 1776, delo 28.
- 4 For example, the travel notes of the architect Nikolaj L'vov, inspired by art works which he saw in Italy in 1781, cf. Nikolaj A. L'vov: *Italienisches Tagebuch, Ital'janskij dnevnik*, ed. by Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij, transl. by Hans Rothe, Angelika Lauhus, Cologne/Weimar/Vienna 1998 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe B, N. F., 13)
- 5 *Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцов; и примечание о портретах. Переведены первое с Итальянского, а второе с Французского коллежским асессором Архипом Ивановым* [The Concept of a Perfect Painter Serving as the Basis for Judgments of the Works of Painters; and Notes on Portraits. The first translated from Italian, the second from French by Collegiate Assessor Arkhip Ivanov], St Petersburg 1789.

- 6 See Nina Moleva, *Elij Belyutin: Педагогическая система Академии художеств XVIII века* [The Pedagogical System of the Academy of Arts in the 18th Century], Moscow 1956, p. 344.
- 7 *L'ideé d'un peintre parfait pour servir de règles aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, Paris 1666.
- 8 *Cours de peinture par principes*, composé par Mr. de Piles, Paris 1708.
- 9 Ivanov 1789 (note 5), pp. 33–36. He writes that »ancient writers preferred the best works of ancient sculpture to the creations of the nature and they praised the beauty of real people, comparing them with sculptures«; ancient sculptors did not copy blindly the nature, but »used to choose only the best in the nature«. Moreover, he writes that »the modern painter has to ›read‹ ancient art work as a book, written in foreign language, for which it is enough to understand feelings and thoughts of the author, but there is no need in translation of each word«.
- 10 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
- 11 Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись, объясненное доказательствами, извлеченными из преданий Искусства и из самой Опытности, по существующим творениям славнейших Художников претекших веков и наших времен. Сочинение Ивана Виена. Изданное в пользу питомцев Академии художеств [Dissertation on the Influence of Anatomy on Sculpture and Painting, explained by proofs drawn from artistic traditions and from experience, through existing works of the most famed artists of past centuries and modern times. Compiled by Ivan Vien. Published for the benefit of pupils of the Academy of Arts], St Petersburg 1789.
- 12 Ivan Ivanovich Vien (Wien), a native of Moscow, trained in medicine in the medical school of the Moscow General Land Hospital (1765–67), was posted to Kiev as a physician under General Shipov in 1771 and in 1776 was appointed physician to the prestigious Izmailovsky Guards in St Petersburg. When the post of Academic Secretary at the Medical Collegium became available, Vien applied for it and was, thanks to the support of Catherine II, confirmed in the post by the Senate on 5 April 1793, with the rank of Court Counsellor. On 26 March 1797 by ruling of the Medical Collegium Vien was entrusted with printing the first volume of *Записок российских врачей на русском и латинском языках* [Notes by Russian Doctors in Russian and Latin]. The first part appeared under his editorial guidance in 1805, when he was already an Honorary Member of the Medical Collegium. For further detail see Yakov Chistovich: *История первых медицинских школ в России* [The History of the First Medical Schools in Russia], St Petersburg 1883, Appendix, pp. CXXII–CXXIV.
- 13 Краткое историческое обозрение Скульптуры и Живописи с полным показанием сильного влияния анатомии в сии два свободныя художества, объясненное доказательствами извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших Художников претекших веков и наших времен. Сочинение Коллежскаго Советника, Государственной Медицинской Коллегии и Санктпетербургскаго Вольнаго Экономическаго общества, члена Ивана Виена [A Brief Historical Overview of Sculpture and Painting with Full Demonstration of the Strong Influence of Anatomy in these Two Free Arts, explained by proofs drawn from artistic traditions and experience of them, through existing works of the most famed artists of past centuries and modern times. Compiled by Ivan Vien, Collegiate Counsellor, Member of the State Medical Collegium and the St Petersburg Free Economic Society], St Petersburg 1803.
- 14 *Разсуждение о Свободных Художествах с описанием некоторых произведений Российских художников*, издано в пользу Воспитаников Императорской Академии художеств Советником Посольства и оной Академии Конференц-секретарем Петром

- Чекалевским [Thoughts on the Free Arts with a Description of some Works by Russian Artists, published for the benefit of pupils of the Imperial Academy of Arts by Pyotr Chekalevsky, Counsellor of the Embassy and Conference Secretary of the said Academy], St Petersburg 1792.
- 15 Pyotr Petrovich Chekalevsky (1751–1817), Full Counsellor of State, Vice-President of the Academy of Arts. He was proposed for the post of Conference Secretary of the Academy of Arts by the President, Ivan Ivanovich Betskoy, taking up his duties on 1 January 1785. From 1799 he was Vice-President of the Academy and in 1811 he replaced the late Count Alexander Sergeevich Stroganov as President of the Academy. In addition to his »Thoughts on the Free Arts« Chekalevsky wrote Опыт ваяния из бронзы одним приемом колоссальных статуй [Essai sur les operations pratiquées lors de la fusion en bronze des statues colossales d'un seul jet], St Petersburg 1810, in Russian and French, with a dedication to Emperor Alexander I. For further detail see: Русский биографический словарь [Russian Biographical Dictionary], 25 vols., St Petersburg 1896–1918, vol. 22, 1905, pp. 114–115.
 - 16 Two years later Chekalevsky published Краткое руководство к истории свободных художеств. В пользу воспитанников Императорской Академии художеств [A Short Handbook to the History of the Free Arts. For the use of pupils of the Imperial Academy of Arts], St Petersburg 1794, a textbook consisting of 24 pages constructed around a series of questions and answers. Two thirds of the handbook consist of a description of the art of ancient Greece and Rome. In many ways the work is dependent on the ideas of Winckelmann. Worthy of particular note is the fact that all the arts are looked at within the context of a general history of art, not divided into the history of sculpture and the history of painting (usually running from its roots through to the 18th century), as was the case in other Russian treatises.
 - 17 Начертание художеств или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств выбранных из лучших сочинителей А... Писаревым [An Outline of the Arts or Rules in Painting, Sculpture, Engraving and Architecture, with the addition of different excerpts relevant to the arts chosen from the best writers by A... Pisarev], St Petersburg 1808.
 - 18 Alexander Alexandrovich Pisarev (1780–1848), writer and trustee of Moscow University. Senator, Chairman of the Society of Lovers of Russian Philology, member of the Russian Academy. Author of Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славянского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе [Subjects for Artists, Chosen from Russian History, Slavic Fables and from all Russian Compositions in Verse and Prose], St Petersburg 1807, and Общие правила театра, выбранные из Вольтера [General Rules for the Theatre, Selected from Voltaire], St Petersburg 1808. For further detail see: Энциклопедический словарь [Encyclopaedic Dictionary], ed. by Friedrich A. Brockhaus, Elia A. Efron, 86 vols., St Petersburg 1890–1907, vol. 23, 1898, Петропавловский-Поватажное [Petropavlovsky-Povatazhnoe], p. 687.
 - 19 Pisarev 1808 (note 17), p. 214.
 - 20 Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. [Short Handbook to the Knowledge of History Drawing and Painting, Founded on Speculation and Experience. Compiled for students by the artist I. U.], St Petersburg 1793, p. I. Ivan Urvanov was first a student and then a teacher at the St Petersburg Academy of Arts. His treatise consists mainly of practical information for painters and theoretical assertions regarding history painting that were characteristic of Russian Neoclassicism. It also con-

- tains a short paragraph (7) entitled »About imitating« (pp. 10–11) which is declaring that »to imitate ancient artists is almost more important than to know any rules, but it is necessary to imitate not in blindly, but in rational way«, what means »observing the works of the best artists it is necessary to compare them with the nature, defining all the used artistic techniques, helping artists to depict the nature«, but to skip all the »decorations« artists added to the »firm and energetic nature, in which juices of life are in abundance«. The same he says about the art of painters, sculptors and actors (the latter in his opinion also exaggerate sometimes, performing emotions).
- 21 Sergey N. Kondakov: Юбилейный справочник Академии художеств 1764–1914 гг. [Anniversary Reference Guide to the Academy of Arts 1764–1914], St Petersburg 1914, p. 26.
 - 22 Winckelmann's works were well known in Russia. This has been studied in detail in Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij: Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Cologne/Weimar/Vienna 2007. As early as in Vien 1789 (note 11) there are references both to »Histoire de l'art de l'antiquité par Winckelmann« (pp. 5, 16) and »Geschichte der Kunst « (p. 13), what means that at least two different editions were available to him this year in Russia.
 - 23 Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre par M. Diderot de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert de l'Académie royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse et de la Société royale de Londres, 35 vols, Paris 1751–1780. Catherine II was in communication with Diderot from early in her reign, purchasing his library and even expressing a desire to publish excerpts from the »Encyclopédie« in Russia.
 - 24 Ivan Ivanovich Shuvalov, one of the founders of St Petersburg's Academy of Arts, purchased works of art in Europe for both Catherine and the Academy, ordering also plaster casts of classical sculptures. He spent much of the time between 1763 and 1773 travelling in Europe and lived in Rome for a while, where he associated with Winckelmann, Mengs and his followers. Shuvalov was a great admirer of Mengs' paintings and brought him to Catherine's attention. Her interest was reinforced by the recommendations of the antiquarian Johann Friedrich Reiffenstein, commissioner to the Russian court in Rome, and Baron Friedrich Melchior Grimm, through whom Catherine also acquired cameos, paintings and books abroad. Mengs' name crops up frequently in the correspondence between Catherine and Grimm, with Catherine praising the artist's considerable skill and even individual paintings, although she had not at that time ever seen one of his works. Catherine ordered the purchase of a good number of paintings and cartoons by Mengs and in 1786 the artist's »Trattato della bellezza e del gusto« in which he set out his views on the history of art was translated into Russian: Trattato della bellezza e del gusto. Lettera a Don Antonio Ponz sopra il merito de' quadri del Real Palazzo di Madrid. Lezioni pratiche su del colorito..., in: Baldassare Orsini: Antologia dell'arte pittorica, Augusta 1784. Russian edition: Письмо Дон Антония Рафаэла Менгса, первого живописца двора Его Величества Короля Испанского к Дон Антонию Понзу, переведенное с Испанскаго (писаннаго самим художником) на Итальянскою, а с Итальянскаго на Российский [Letter from Don Anton Raphael Mengs, First Painter to the Court of His Majesty the King of Spain to Don Antonio Ponz, translated from the Spanish (written by the artist himself) into Italian, and from Italian into Russian], St Petersburg 1786.
 - 25 M. D. P. [Honoré Lacombe de Prezel]: Dictionnaire iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes, etc., Paris 1756. Russian edition:

- Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч., с описанием, взятым из разных древних и новых Стихотворцев. С Французского переведен Академии Наук переводчиком Иваном Акимовым [Iconological Lexicon or Handbook for the Knowledge of the Painted and Carved Arts, Medals, Prints etc., with Descriptions Taken from Different Ancient and Modern Poets. Translated from French by Ivan Akimov, translator of the Academy of Sciences], St Petersburg 1763.
- 26 A phrase characterising the estimation of ancient Greek sculpture is to be found in the article «Резное художество» [The Art of Carving] which describes its main attributes and calls to follow the Torso, the Apollo, or the Laocoon in imitation of nature, cf. Iconological Lexicon 1793 (note 25), p. 257 of the Russian edition. The article on Laocoon (*ibid.*, pp. 161–63) includes a prose quotation from Virgil's «Aeneid» and expresses a certain criticism of Laocoon's sculptural nakedness. The author of the «Lexicon» compares Virgil's description and the sculptural group and comes to the conclusion that Virgil was inspired by the latter. In the article on Venus the author describes Praxiteles' sculpture on the basis of Lucian, *ibid.*, pp. 40–45.
- 27 See note 24.
- 28 It is clear that he had read the works of other Russian authors which had appeared before 1789, but which he had not seen at that time. The same is true for some foreign works, such as Mengs' «Trattato», which is not mentioned in the «Dissertation» but cited in «A Brief Historical Overview».
- 29 Vien 1789 (note 11), p. 85. – Vien 1803 (note 13), p. 158.
- 30 Knyazhin was secretary to Ivan Betskoy from 1778 on. «Послания к российским питомцам свободных художеств» [Message to Russian Pupils of the Free Arts]. It is a poetic message, first published in «Утра», еженедельное издание, или собрание разного рода новейших сочинений и некоторых переводов в стихах и прозе с приобщением известия о всех выходящих в Санкт-Петербурге российских книгах [«Mornings», weekly or collection of the newest works and some translations in poetry and prose with an addition of the news of all the published Russian books in St Petersburg], St Petersburg 1782, August, p. 3 (item 81). This «Message...» probably develops the ideas Knyazhin expressed in his speech during the public meeting in the Academy of Arts in 1779.
- 31 «In vain do you without sound learning's aid, Place hopes in what your hands have made; Without good education all your works are vain, All sculpture is but puppetry, all painting worthy of disdain.» Собрание сочинений Якова Княжнина [Collected works by Yakov Knyazhnin], 4 vols., St Petersburg 1787. vol. 4, p. 199.
- 32 Vien 1789 (note 11), pp. 8–11.
- 33 *Ibid.*, pp. 3–12. – Vien 1803 (note 13), p. 3.
- 34 Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 19–20. – Pisarev 1808 (note 17), pp. 38–39. Cf. Winckelmann 1764 (note 10), vol. I, chapter IV, part 1 and 2.
- 35 Vien 1789 (note 11), pp. 12, 22, 23–25, etc., Vien 1803 (note 13), pp. 2, 8, 21, 35, 37, 38, 43, 49, 53, 70 etc.
- 36 These four authors are often quoted, while Plato, Cicero, Vitruvius, Diodorus Siculus, Quintilianus, Xenophon, Diogenes Laertius, Athenodorus, Ovidius, Lucien, Anacreon, Tacitus, Philostratus (Vita Appoloni), Aelian, Petronius and Aristophanes are mentioned but seldom.
- 37 Also mentioned are: Andre Lens about costume (p. 8), l'abbé Salier (p. 9), de Caylus (p. 9), Warburton (p. 14), Richard Pococks (p. 15) Bernard de Montfaucon (p. 23), l'abbé Richard (pp. 24–25), l'abbé du Bos (p. 27) and some others.

- 38 Vien 1798 (note 11), pp. 14–15. – Vien 1803 (note 13), pp. 23–24.
- 39 Vien 1789 (note 11), p. 15. – Vien 1803 (note 13), p. 24
- 40 Vien 1789 (note 11), pp. 15–16, note n.
- 41 *Ibid.*, p. 15. – Vien 1803 (note 13), pp. 24–25. Cf. Winckelmann 1764 (note 10), vol. I, chapter 1, part 1, where Winckelmann writes about lack of knowledge, especially in anatomy precisely with the words »and finally the last reason«. It is even more interesting, because Vien himself gives a footnote with reference »Winckelmann Hist. de l'art de L'antiquité Tome I. Ch. 2. p. 60«, what confirms that he had read Winckelmann carefully but disagreed with him in this point.
- 42 Chekalevsky 1792 (note 14), p. 13.
- 43 Pisarev 1808 (note 17), pp. 29–30.
- 44 Vien 1789 (note 11), pp. 20–21, note n, with reference to »Winckelmann I. c. Tome II. Page 57«. Cf. Winckelmann 1764 (note 10), vol. I, chapter 4, part 3.
- 45 Cf. Vien 1789 (note 11), pp. 21–22 and Vien 1803, pp. 46–47 (note 13).
- 46 Vien 1789 (note 11), p. 24.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. 25.
- 49 *Ibid.*, p. 26. Sometimes Vien is self-contradictory in his writings. For example, on pp. 30–31 he criticises the group of the Niobids because of the too sophisticated composition and the Laocoon because of the nakedness as it is not appropriate to depict respected priests naked, while on p. 58 writing about vivid movements of soul which good artist have to depict in a decent way he states that »this demonstrates us Laocoon, who shows vivid image of grief and torment« and the Niobids »show horror in perfect and proper way«.
- 50 *Ibid.*, pp. 24–29.
- 51 Vien wrote: »Moreover, the information and evidence provided by all ancient writers on paintings are largely of dubious verity, and are sometimes absolutely unbelievable; berries drawn such that birds fly down to peck at them; horses painted such that when real horses see them they start to neigh; these may have been perceived by Pliny as wonders, with which he burdened his writing even to excess [...] what would he have said if he could have seen paintings by the hands of Raphael and Rubens!« Vien 1789 (note 11), pp. 41–42. In »A Brief Historical Overview« Vien was even more cutting: »None of this is deserving of praise, for it is not in the simple and slavish copying but in the intelligent imitation of nature that the direct merit of painting lies.« The author goes on to compare the Greeks with masters of *trompe l'oeil*, stating ironically that Greek authors would have been far more admiring of the latter than of Apelles and Zeuxis. Vien 1803 (note 13), p. 67.
- 52 Vien 1789 (note 11), p. 49. – Vien 1803 (note 13), pp. 58–60.
- 53 Vien 1789 (note 11), p. 49.
- 54 *Ibid.*, pp. 50–54. – Vien 1803 (note 13), pp. 91–105.
- 55 Vien 1789 (note 11), p. 68.
- 56 In this case Aristophanes.
- 57 Vien 1789 (note 11), p. 69.
- 58 *Ibid.*, pp. 70–71, note u.
- 59 *Ibid.*, pp. 70–71.
- 60 *Ibid.*, pp. 71–76.
- 61 *Ibid.*, pp. 77–78, note c with reference to »Winckelmann I. c. Tome I. page 514«. Cf. Winckelmann 1764 (note 10), Introduction.
- 62 *Ibid.*, pp. 79–83.

- 63 Ibid., p. 84. – In 1803, however, Vien deplored the neglected status of anatomy in teaching (see below).
- 64 Ibid., p. 86.
- 65 Vien does not mention Russian masters except in two footnotes, where he names as worthy of mention just four Russian painters – Gavriil Kozlov, Anton Losenko, Pyotr Sokolov and Ivan Akimov – and four sculptors – Fyodor Gordeev, Fedot Shubin, Mikhail Kozlovsky, Feodosy Shchedrin – whilst providing no description of their style or the names of any of their works. Ibid., p. 82, note d.
- 66 For instance, just as Phidias' Jupiter was inspired by the »Iliad«, so Grigory Ugryumov's »Taking of Kazan« was inspired by Mikhail Matveevich Kheraskov's »Rossiada«. Vien 1803 (note 13), p. 9.
- 67 Vien called for historical authenticity in costume, recommending several foreign books for this purpose. His ideas coincide in many ways with those of Roger de Piles. See Ivanov 1789 (note 5), pp. 210–211.
- 68 For instance: »The Greeks also, attributing to themselves the honour of having invented this art, pushed their claim through a complex fairytale of their own weaving in order to convince us that the gentle maiden Dibatades of Corinth supposedly first sketched a shadow picture of the face of her beloved using lamp black (Pliny) and that supposedly this was the first example of skiagraphia.« Vien 1803 (note 13), p. 57.
- 69 He was now much more negative in his assessment of the Niobids, in which »there are many fine figures but an excess of detail and a poverty of poetic depiction«. Vien 1803 (note 13), p. 46. – In 1789 he compared »The Bronze Horseman« (monument to Peter I) erected in St Petersburg by Falconet (1768–70) to the Niobids judging the first a much better work, Vien 1789 (note 11), pp. 30–31, note m. In 1803 he praised the monument to the Russian military commander Alexander Suvorov by Mikhail Kozlovsky (1801) as a much better work than the Niobids, too.
- 70 Among them Henry Fuseli whose »Lectures on Painting«, delivered at the Royal Academy (London 1801), would seem to have been among the works he had read in the last fourteen years, and Gotthold E. Lessing: »Look then at the Laocoon, and this work, although Mr Fuseli seeks by all means to disprove this, not only cannot stand in comparison with the wonderful poetic image of the said Virgil, but even demonstrates quite important defects in that firstly, instead of depicting suffering which might arouse sympathy in each viewer, it on the contrary brings on only a sense of horror; secondly the serpents in this depiction are not at all natural in their state, for these reptilian beasts never twist so strongly as shown here when making their attack; and thirdly and lastly, although Herr Lessing seeks to assert the contrary, was it natural or decent to present this Laocoon, Priest of Apollo, a worthy Elder, naked at the moment of his unhappy fate, sacrificed to Neptune, divine ruler of the seas?« Vien 1803 (note 13), pp. 46–47, note 95.
- 71 Cf. Vien 1789 (note 11), p. 31, note n and Vien 1803 (note 13), p. 47, note 95 – in 1789 Vien accused only Laocoon's nakedness as inappropriate for the depiction of a respected priest, while in 1803, when Lessing and Fuseli were involved in the polemics, he was arguing with them. This demonstrates the process of Vien's thinking on the subject and that even European authorities could not persuade him of the high quality of this masterpiece.
- 72 Vien writes that Cicero, Quintilian, Valerius Maximus, Pliny and others praised this painting and this artist because the face of the suffering father was hidden by a veil, since suffering cannot be depicted by painterly methods, and indeed should not be depicted, for Agamemnon was a great warrior and his face should not be distorted. »But I«, continued

- Vien, »like Falconet and Reynolds, consider that this is a sign of the artist's lack of talent«, as it should surely be a key element in the painting. What the artist had done was as if the main character in a tragedy were to remain silent throughout the most terrible scene. According to Vien, Voltaire too would have been critical of Timanthes. Vien 1803 (note 13), pp. 60–66.
- 73 Such as the monument to Russian military commander Alexander Suvorov by Mikhail Kozlovsky, 1801, Suvorovskaya Ploshchad, St Petersburg, Vien 1803 (note 13), p. 47, note 95 – contrasted to the »unsuccessful« Laocoon.
- 74 Vien 1803 (note 13), pp. 158–159, note 286.
- 75 Chekalevsky 1792 (note 14), p. 0.
- 76 The arts were invented to meet man's needs and were then transformed into luxury and entertainment, although they also serve a useful purpose, since with their aid our senses develop and our hearts and minds become more active, and it is in this that man differs from animals. Nature deliberately endowed with greatest beauty those objects which are most necessary; for instance, people must live together in order to survive, hence the beauty of the human form. By contrast everything that is harmful is ugly (for instance a bad person). In the arts man must follow the same principles as nature, depicting all that is good and necessary as a thing of beauty (citing as an example Cicero who ordered that virtue be depicted so that his son would fall in love with it) and all that is evil as a thing of ugliness; if the artist does not do this, his art will be of no use and he will not be patronised by an enlightened sovereign. Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 1–12.
- 77 Winckelmann had written on this subject, cf. Winckelmann 1764 (note 10), vol. I, chapter IV, part I. Of the Russians, Pisarev devoted a whole chapter to thoughts on the influence of government on the development of the arts.
- 78 As an example he cites Diogetius, who became tutor to Emperor Marcus Aurelius, and of whom the Emperor said: »From this artist I learned to differentiate verity from falsity, and not take invention for truth.« Chekalevsky 1792 (note 14), p. 20.
- 79 Here the example is Polygnotos, who refused to take payment for his works several times in succession, and was rewarded by a general council for his selflessness with the right to accommodation in all towns at public cost.
- 80 »Rome did not summon the Muses, but rather gave them shelter, as to a wanderer.« Chekalevsky 1792 (note 14), p. 24.
- 81 *Ibid.*, pp. 24–25. Compare this with Pisarev's thoughts on the monarchy and the development of the arts, cf. Pisarev 1808 (note 17), pp. 158–163.
- 82 Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 24–25.
- 83 *Ibid.*, pp. 25–26.
- 84 *Ibid.*, pp. 30–31.
- 85 *Ibid.*, pp. 20–21.
- 86 »The Academy of Arts established in St Petersburg reveals our wise Legislator's intention that the fine arts inspire all to strive towards virtue.« Chekalevsky 1792 (note 14), p. 37.
- 87 *Ibid.*, p. 37.
- 88 *Ibid.*, pp. 39–40.
- 89 In sculpture, anything superfluous is anathema; it should depict less objects than a painting; all Greek sculptures are remarkable for their simplicity. Sculpture has its own particular difficulties: deficiencies cannot be hidden, for instance through the use of shadow; it must be seen in the round. The physical work itself is slow and boring. It lacks some of the advantages of painting such as the colour, therefore the sculptor has to invent something

- that will draw the viewer's attention. Errors cannot be corrected, while that is easily done in painting. Sculpture enforces minimalism – often not more than a single figure (»the sculptor should pronounce not a speech but a single word, but that word must be outstanding, in order to express the essence of the work«); sculpture is more difficult in terms of the display requirements; each art form has its own means of expression which are harmful to other art forms; in sculpture, the drawing must be of the greatest precision (in painting good use of colour often smoothes over poor drawing); sculpture is extremely labour-intensive (therefore it is a shame to waste time and effort on trifles) and long-lasting (therefore one must be conscientious in one's efforts, for in generations to come the sculptor's skills will be visible even if only a fragment survives). Chekalevsky 1792 (note 14), p. 46. Among all the Russian authors of his time only Chekalevsky pays much attention to the difference between sculpture and painting. Vien is more interested in anatomy, Pisarev does not make much analysis. Only in the book by Archip Ivanov are some ideas, similar to Chekalevsky's. Cf. Ivanov 1789 (note 5), pp. 33–36.
- 90 Cf. Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 52–56 and Winckelmann 1764 (note 10), vol. II, chapter IV and some ideas from vol. I, chapter IV, part 2.
- 91 Winckelmann 1764 (note 10), vol. I, chapter IV, part 3.
- 92 Chekalevsky 1792 (note 14), p. 73–74.
- 93 Vien 1789 (note 11), pp. 29–31.
- 94 Winckelmann 1764 (note 10), vol. II, chapter 2.
- 95 Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 79–86.
- 96 *Ibid.*, p. 87.
- 97 *Ibid.*, pp. 87–99.
- 98 *Ibid.*, pp. 100–154. It starts by defining the art of painting (»painting is the art of presenting all visible objects on a flat and even surface using lines and paints«), its effect on the viewer (»it captivates the soul through the senses, it pleases the eye«) and its aims and purpose (»it shows distant or no longer extant objects«, news, events from fables and the Bible, »of which we consider it a pleasure to discover the meaning«, and most important, it presents to our eyes objects upon which we could never in real life look without horror). Rulers used painting and statues, victims brought into court depictions of crimes against them (according to Quintilian); painting has more power over people than poetry, since it is perceived with the eyes (painting has a stronger effect on man in a hot climate, therefore the Jews banned the creation of images). Here Chekalevsky moves on to thoughts about painting and poetry in the spirit of Lessing. The painter of intellect but not talent is a copyist; in order to give a work spirit and animation one must have not only intellect and a skilled hand (which must be trained and exercised) but an eye, imagination. One should practice that form of painting in which one is most talented. One should avoid boredom and haste. Wealth impedes a love of work but the arts should receive financial encouragement. In Greece the most glorious artists were always singled out; the works of the best adorned not private houses but publicly accessible places. After these general thoughts the author sets out the history of art itself. Cf. similar ideas about the difference between visual and descriptive arts under the influence of Aristotle and Lessing in Ivanov 1789 (note 5), pp. I–V. Vien and Pisarev did not pay much attention to these things.
- 99 Chekalevsky 1792 (note 14), pp. 112–113.
- 100 *Ibid.*, p. 114.
- 101 »Apelles was notable for the pleasing gentleness of his brush; Aesclepiodorus for the placing of his figures and the overall harmony of his pictures, Protogenes for his precision,

- Pamphilus and Melanthius for their many compositions, Antiphilus and Echion for their superb talent and fiery imagination.« Chekalevsky 1792 (note 14), p. 115.
- 102 Ibid., pp. 117–121. With a reference – obligatory in most contemporary Russian treatises – to the fact that in 1753 the count de Caylus managed to revive the »en caustique« technique after long experimentation.
- 103 Ibid., pp. 134–135.
- 104 Ibid., p. 134.
- 105 Ibid., pp. 149–155.
- 106 For there are no parts on architecture in both of Vien’s books and only a rather small chapter on the subject in Pisarev’s book Chekalevsky’s part on architecture is not examined in detail here.
- 107 »Thus already visible are the fruits of this institution, famed in Catherine’s merciful reign and intended not only to teach the arts: but turning its main attention to instilling in young heart morality, love of virtue, an awareness of public duty, such that this education produces sons worthy of the fatherland. While not all those who complete the appointed period in the Academy have achieved equal success in the arts, due to the difference in their spiritual gifts and abilities, they received, together with all kinds of knowledge, the basis of morality and good behaviour, affirming the union of society and demonstrating the duty of a good citizen, and can be useful in any post, whether in the state service or simply to their fellow men.« Ibid., pp. 230–231.
- 108 Ibid., pp. 87–99; 149–155.
- 109 »I wished to produce a rough outline for those embarking on the study of the arts, to which they might then themselves add«. Pisarev 1808 (note 17), pp. 212–213.
- 110 De Piles 1708 (note 8). According to Pisarev, Roger de Piles suggested that all painters be judged using a particular scale. Like de Piles, he divided painting into four main parts: composition, drawing, colour, expression. Each part is a »voice« which is marked on a scale from 1 to 20, in which 20 is unachievable perfection; 19 achievable, although none has so far achieved it; 18 closest of all to perfection; etc. The work of Raphael is marked thus on this scale: 17 for composition; 18 for drawing, 12 for colouring, 18 for expression (same as de Piles). When added together, these »voices« give the artist’s »weight« – for Raphael, 65 points. Raphael has the greatest »weight« of all the masters cited by Pisarev (and de Piles).
- 111 Устав Императорской Академии художеств [Charter of the Imperial Academy of Arts], Chapter 1, section 4 § 3.
- 112 Pisarev 1808 (note 17), p. 0.
- 113 Ibid., pp. 0–1.
- 114 The second chapter is devoted to the question of talent and training (which talents an artist needs, how to recognise them, from what age they should be trained etc). In the chapter »On first principles« the text describes the first exercises in the art form and suggests that the young artist start not with drawing from life but from drawings taken from nature by the best artists. »On proportion« sets out the necessary proportions of the male and female figures, derived from Greek statues. The fifth chapter is devoted to the materials required for drawing. The sixth deals with perspective. Later chapters are structured not as questions and answers but as continuous text. There are separate discussions of anatomy (not without the influence of the writings of Vien), expression, taste, grace, light and shade, »suitability« – all taking the Greeks as an example (noting that their paintings were known only from descriptions by classical authors). Then come texts on rural views (based on the writings of the unknown »A. Kepen«, whose three letters on the depiction of rural views form a sepa-

- rate part of Pisarev's publication), on the modern schools of painting (Rome, Venice etc., all characteristic of the 18th century), on the main kinds of painting (history, battle etc., also in accordance with contemporary standards), and on the various uses of painting (on the techniques of painting from antiquity to the 18th century). Unlike Vien or Chekalevsky, Pisarev follows texts of foreign and Russian writers, his main aim is to collect as much as possible data from different sources without any attempt to argue with his predecessors.
- 115 Pisarev 1808 (note 17), p. 42.
- 116 *Ibid.*, pp. 42–44. In this description he calls Laocoon »a perfect work of art deserving attention and wonder of the descendants at least because since this sculpture nothing has been made what can be compared with this outstanding work«. Compare this with the position of Vien, who criticises Laocoon and thinks that Russian sculptors made better works.
- 117 *Ibid.*, pp. 45–46.
- 118 *Ibid.*, pp. 46–49.
- 119 *Ibid.*, pp. 49–51.
- 120 *Ibid.*, pp. 51–52.
- 121 *Ibid.*, pp. 52–54.
- 122 *Ibid.*, pp. 34–35.
- 123 *Ibid.*, p. 38.
- 124 *Ibid.*, pp. 38–39. In the Russian text he uses the term ›beau ideale‹ in brackets.
- 125 *Ibid.*, p. 40.
- 126 *Ibid.*, p. 41.
- 127 *Ibid.*, p. 104.
- 128 *Ibid.*, p. 115.
- 129 *Ibid.*, pp. 120–125.
- 130 *Ibid.*, p. 121.
- 131 *Ibid.*, p. 122.
- 132 Francesco Milizia's treatise »Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs«, Venice, 1781, was translated into Russian only in 1827. Pisarev seems to have read it in the Italian original.
- 133 In this sense Mengs was the perfect artist.
- 134 Pisarev 1808 (note 17), pp. 158–163.
- 135 *Ibid.*, pp. 164–175.
- 136 *Ibid.*, pp. 176–187.
- 137 Apelles and the cobbler; Apelles and the pupil who produced a work at speed; Apelles and the pupil who drew Helen; Nicomaches and the man who criticised Zeuxis' Helen; Apelles and the portrait of Antigonus that had one crooked eye; Praxiteles and the cunning of Phryne; how Eupompus taught Lysippus to imitate nature and not other artists; how Nikias was so carried away by his work that he forgot to eat; how the town of Sicyon paid off its enemies in works of art by Pamphilus and Melanthis, and Rhodes with a painting by Protogenes etc.
- 138 Pisarev 1808 (note 17), p. 210.
- 139 *Ibid.*, pp. 212–214.
- 140 Anna Petrakova: Sculpture group »Laocoon« in descriptions of the 18th–20th centuries. Problem of perception of artworks, in: Proceedings of the conference dedicated to the centenary of M. V. Dobroklonsky in St Petersburg State Institute of Painting, Sculpture and Architecture, 2006 (Studies of the Academy of Arts 5), pp. 151–158.

141 In the Russian books of the 20th century on the history of the Academy of Arts or on the history of theory of art Pisarev's and Chekalevsky's treatises used to be mentioned with some comments, while both Vien's books, much more original and independent, were not evaluated in a proper way and even sometimes were referred to with mistakes about the author. Vien's book of 1789 is mentioned, for example, in История европейского искусствознания: от античности до конца XVIII века [The History of Art History and Criticism in Europe: From Antiquity to the End of the 18th Century], Moscow 1963, Vien's book of 1803 – in История европейского искусствознания. Первая половина XIX века [The History of Art History and Criticism in Europe: the first half of the 19th Century], Moscow 1965. In Nina Moleva, Elij Belyutin: Педагогическая система Академии художеств XVIII века [The Pedagogical System of the Academy of Arts in the 18th Century], Moscow 1956, p. 345, only Vien's book of 1789 is mentioned. In Natalia Kovalenskaia: Русский классицизм [Russian classicism], Moscow 1964, pp. 47–75 both books are mentioned, while in Tatyana Iliyna: Русское искусство XVIII века [Russian art of the 18th century] Moscow 1999, p. 201 Ivan Vien mistakenly is called »French painter Vien«, means Joseph Marie Vien.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Figs. 1–3: Russian National State Library, St Petersburg. – Fig. 4: Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte und osteuropäische Geschichte, Universität Wien.

KARL FRIEDRICH SCHINKELS DENKMAL FÜR AUGUST FRIEDRICH SCHWEIGGER IM BOTANISCHEN GARTEN IN KÖNIGSBERG (PR.)

BERTRAM FAENSEN

Der Königsberger Botaniker August Friedrich Schweigger (1783–1821) ist heute weitgehend vergessen.¹ In der jüngeren umfangreichen Literatur zur Geschichte der Königsberger Universität taucht sein Name kaum auf.² Eine unlängst publizierte Arbeit über den »Verein zur Verbreitung von Naturkenntniß und höherer Wahrheit« würdigt ihn indessen eingehend.³ Der Verein war nach der aufsehenerregenden Ermordung Schweiggers 1821 in Sizilien von seinem Bruder Johann Salomo Christoph (1779–1857), einem Hallenser Physikprofessor, ins Leben gerufen worden, um seiner zu gedenken. Die Bestrebungen mündeten schließlich in der Gründung der »August Friedrich Schweiggerschen Stiftung zur Verbreitung des Glaubens durch Wissenschaft« an der Berliner Universität 1843.⁴

August Friedrich Schweigger (Abb. 1), Sohn eines Theologieprofessors, hatte in seiner Heimatstadt Erlangen Medizin studiert und war 1804 mit einem botanischen Thema (»Specimen Florae Erlangensis«) zum Doktor der Medizin und Chirurgie promoviert worden. Zum weiteren Medizinstudium wechselte er nach Berlin. Durch die Unterstützung des späteren preußischen Kultusministers Franz Freiherr vom Stein zum Altenstein (1770–1840) konnte er zur Fortbildung 1806 nach Paris gehen.⁵ Nach dreijährigem Aufenthalt wurde Schweigger 1809 an die Universität Königsberg auf den neu errichteten Lehrstuhl für Botanik berufen. Dem vielseitigen Naturwissenschaftler verdankte die Stadt am Pregel in den Folgejahren die Errichtung des Botanischen Gartens.⁶ Kaum bekannt ist, dass Schweigger, der auch Vorlesungen zur Zoologie hielt, 1818/19 die Verhandlungen für den Bau eines Zoologischen Museums führte, des ersten Museums auf ostpreußischem Boden, das 1822 eröffnet werden konnte.⁷ Von seinen Zeitgenossen wurde der Gelehrte als ein vitaler, etwas schüchterner Mann geschildert, dessen Äußeres »sehr klein und stark braun von Gesichtsfarbe und schwarzem Haar« war.⁸

Die naturwissenschaftlichen Leistungen und Verdienste Schweiggers sollen hier nicht im Vordergrund stehen, sondern das Monument, das ihm zu Ehren 1826 im Königsberger Botanischen Garten platziert wurde. Es war nach dem 1730 errichteten Denkmal des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I. (zuletzt

Schlossfreiheit) und dem von Andreas Schlüter (1659–1714) gefertigten, erst 1802 aufgestellten Reitermonument Friedrichs I. (am Schlossplatz) das dritte öffentliche Denkmal Königsbergs. Im Gegensatz zu den beiden anderen, die an zentralen Punkten aufgestellt waren, fristete es im Botanischen Garten südöstlich des Botanischen Instituts – »am Ende eines Ganges, von Linden und Hainbuchen beschattet« – ein eher unbeachtetes Dasein (Abb. 2–3).⁹ Kaum bekannt war damals schon, dass es sich um ein Werk Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) handelte;¹⁰ in zeitgenössischen Stadtführern und lokalhistorischen Arbeiten wird er in diesem Zusammenhang nicht er-

1 Andreas Knorre: Der Königsberger Botaniker August Friedrich Schweigger, etwa 1822, ehem. Botanisches Institut Königsberg

wähnt. Doch stieß die Berliner Kunsthistorikerin Eva Börsch-Supan bei ihren Nachforschungen zur Wirkung Schinkels in Ostpreußen auf dieses eher unscheinbare Werk.¹¹ Allerdings hielt sie es für zerstört. Eine Ansicht konnte sie nicht nachweisen; weder ließ sich eine Zeichnung Schinkels noch eine Fotografie finden, die den Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert. Im Folgenden sollen auf der Basis von Archivstudien bisher unbekannter Quellen die Geschichte und Wandlung des Denkmals vorgestellt werden.

Ein spektakulärer Kriminalfall bildet den Ausgangspunkt:¹² Im September 1819 stellte Schweigger beim preußischen Kultusministerium einen Antrag auf Bewilligung einer einjährigen Forschungsreise nach Sizilien, auf die Ionischen Inseln und nach Griechenland. Sein Interesse galt vor allem der »Natur der Zoophyten«, also Hohltieren. In seinem Antrag formulierte er dezidiert auch den Nutzen der Reise für die Altertumswissenschaften, die im Zuge der preußischen Bildungsreformen einen starken Auftrieb an Akademien, Universitäten und höheren Schulen erhielten: »Schon in Sicilien würden sich für das Studium der Thiere der unteren Classen viele Materialien darbieten, und nicht minder auf den jonischen Inseln. Da letztere unter englischem Schutze stehen, so fände sich wohl von dort Gelegenheit mit Erfolg eine Reise nach

2 *Lageplan des Königsberger Botanischen Gartens (1900), Architekturmuseum TU Berlin, inv. 32129*

3 *Ausschnitt aus dem Lageplan des Königsberger Botanischen Gartens mit dem Denkmal Schweiggers, fälschlich als »Denkmal Schweizer« bezeichnet*

Griechenland zu unternehmen, und eine genauere Kenntniß der Gewächse dieses Landes hätte für das Studium aller griechischen Schriftsteller noch besonderes Interesse.«¹³ Kultusminister Altenstein war dem Botaniker, der übrigens die Ausbeute seiner Reise und die wissenschaftlichen Beschreibungen den Königlichen Sammlungen in Berlin – und nicht der Königsberger Universität – überlassen wollte, aus alten Zeiten gewogen.¹⁴ Er wusste von den schlechten Forschungsbedingungen in Königsberg¹⁵ und den Wechselabsichten Schweiggers, die dieser vor dem Universitätskuratorium aber geheim hielt, um die Reise nicht zu gefährden. Altenstein bewilligte den gewünschten Zuschuss in Höhe von 2000 Rthl., sodass sich Schweigger im Oktober 1820 auf die Reise begeben konnte.¹⁶ Sie führte ihn u. a. über Warschau, Wien, Triest, Venedig, Florenz, Rom und Neapel weiter nach Sizilien, wo er im April 1821 eintraf. Er widmete sich seinen naturwissenschaftlichen Studien, jedoch kam auch die Besichtigung von Altertümern nicht zu kurz. Am 7. August 1821 erfolgte plötzlich durch den preußischen Gesandten in Neapel Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757–1822) die Mitteilung, Schweigger sei ermordet worden. Die Königsberger Universität erhielt die Nachricht am 26. August.¹⁷ Was war geschehen? Schweigger hatte sich einem Vetturino (Fuhrmann) anvertraut, dem 27-jährigen Michelangelo Alessi. Beide erkundeten das Gebiet um Cammarata in den Bergen zwischen Agrigent und Palermo. Am 28. Juni, als sich Schweigger zum Trinken zu einer Quelle herunterbeugte, erschlug ihn sein Begleiter hinterrücks mit einem Knüppel. Das Motiv war wohl Habgier; der Führer hatte in den schweren Kisten mit den Herbarien wertvolle Schätze vermutet, fand aber nur eine Uhr und ein paar Silbermünzen. Den Leichnam schleppte er in ein hohes Saatfeld. Bald darauf konnte Alessi gefasst werden. Am 6. Mai 1822 wurde er hingerichtet.

Die Nachricht vom gewaltsamen Tod eines preußischen Gelehrten rief in der Fachwelt und in Kreisen der Italienreisenden große Bestürzung hervor. Ein Denkmal aus Gusseisen für den in fremder Erde »als Opfer seiner Wissenschaft gefallen«¹⁸ Forscher sollte geschaffen werden. Dafür sprach sich der junge Nachfolger Schweiggers auf dem Lehrstuhl für Botanik, Professor Karl Wilhelm Eysenhardt (1794–1825), unmittelbar nach seiner Ernennung im Dezember 1821 aus.¹⁹ Eysenhardt, der die Errichtung des Denkmals selbst nicht mehr erleben sollte, fand bis Ende des Jahres 1822 insgesamt 72 Subskribenten aus Universität (29), Physikalisch-ökonomischer Gesellschaft (21), Deutscher Gesellschaft (12), Medizinischer Gesellschaft (5) und dem Freundeskreis des Verstorbenen (5), die zwischen 1 und 20 Rthl.

beisteuerten.²⁰ Auf diese Weise kamen 251 Rthl. und 25 Sgr. der geschätzten 300 Rthl. zusammen.

Wie das Denkmal aussehen sollte, war zunächst unklar. Ein Relief oder eine Büste kam nicht in Frage, darin waren sich alle einig.²¹ Ein Bild von Schweigger war ohnehin nicht vorhanden; das einzige wurde nach seinem Tod vom Leiter der Kunstschule Prof. Andreas Knorre (1763–1841) aus der Erinnerung gemalt (Abb. 1), »was aber natürlich nur unvollständig gelingen konnte«.²² Der Regierungs- und Baudirektor Johann Valerian Theodor Müller (1771–1839) wurde mit einem Entwurf des Denkmals beauftragt.²³ Müller, zuletzt Provinzialbaudirektor, galt in Ostpreußen als erste Autorität in Sachen Architektur – nach seinen Plänen wurden 1806–09 das Königsberger Stadttheater und 1811–13 die Sternwarte gebaut –, doch riefen seine Bauwerke, zumal das Stadttheater, auch nicht wenige Kritiker auf den Plan.²⁴ In Berliner Künstlerkreisen war er ebenfalls umstritten.²⁵

Müllers Entwurf sah eine antike dorische Säule nach dem Vorbild des sizilianischen Tempels von Segesta mit einer bekrönenden altpreußischen Aschurne vor, um damit eine Verbindung zwischen der preußischen Wirkungsstätte und dem Todesland Schweiggers herzustellen. Wie die einheimische Urne aussah, ist unklar, doch mangelte es nicht an Vorbildern – das Königsberger Staatsarchiv, die Physikalisch-ökonomische Gesellschaft und wohl auch die Wallenrodtsche Bibliothek im Dom verfügten über kleinere Sammlungen prähistorischer Artefakte.²⁶ Subskribenten und Freunde bemängelten den nur »preußischen« Ursprung der Vase, weil sie nicht die Schweigger »gewidmete Rücksicht verdiene«.²⁷ Aber nicht nur das »primitive« Vorgeschichtliche galt als unangemessen, sondern auch die unvereinbare Mischung von Elementen aus Prähistorie und Antike. Eysenhardt schrieb an Kultusminister Altenstein: »Es läßt sich wohl nicht leugnen, daß eine ungleich schönere Vase gefunden werden könnte, sobald man von dem Verlangen abgeht, gerade eine preußische Vase wählen zu wollen. [...] Uebrigens gehört auf ein alt-italienisches Denkmal wohl eine alt-italienische Vase.«²⁸ Müller ließ sich indessen nicht beirren und beharrte auf seinem Entwurf, der von dem Königsberger Fördererkreis schließlich mehrheitlich befürwortet wurde.²⁹ Dennoch wandte sich Regierungspräsident Johann Friedrich Theodor Baumann (1768–1830) nochmals vertrauensvoll an das Kultusministerium mit Bitte um Hilfe und Entscheidung, inwiefern »der Vorschlag des Regierungsraths Müller aggreirt, oder das Monument mit einer anders geformten Vase ausgestattet werden solle.«³⁰ Offenbar hatten Baumann und andere Mit-

streiter kein Vertrauen in den Entwurf Müllers. Sie wollten beim Bau eines öffentlichen Denkmals kein Risiko eingehen.

Das Ministerium reichte die Zeichnung Müllers an den Geheimen Oberbaurat Karl Friedrich Schinkel – die Instanz für Kunst- und Architekturfragen in Preußen schlechthin – zur Begutachtung weiter. Schinkel verwarf Müllers Zeichnung und fertigte einen eigenen Entwurf, den er in einem Brief vom 5. März 1823 an den Geheimen Regierungsrat im Kultusministerium Johannes Schulze (1786–1869) näher erläuterte. Er ging dabei kritisch mit Müller ins Gericht und warf ihm mangelndes Kunstempfinden und fehlende Sachkenntnis vor, da

»[...] die in dem Entwurfe des Hr Müller angemerkte Art der Beziehungen: daß ein Stück von dem Unterbau und der Säule eines Sicilianischen Monuments mit einem altpreußischen Aschenkrug aus einer barbarischen Zeit gekrönt ist, den Sinn des Monuments nicht nur verfehlt, sondern in der Regel für die Kunst verderblich wird, indem die Freiheit und Schönheit der Formen verloren gehn. Nicht zu gedenken, daß niemand durch ein so unvollständiges Stück eines Bauwerks, als hier angebracht ist, an das Ganze erinnert wird, daß wenige Beschauer selbst das ganze Monument und seine Eigenthümlichkeit kennen, und daß der Tempel zu Segeste nicht das einzige Monument ist, welches diese Art Stufen und die Säule mit dem Mantel hat, sondern im eigentlichen Griechenland an einem Porticus bei Thoricus in Attica dasselbe vorkommt, so wie die Mantelsäule noch an vielen anderen Tempeln z. b: am großen Einweihungs Tempel zu Eleusis gesehn wird. Meinem Gefühle nach hat der Entwurf etwas Rohes und Ungebildetes, welches am wenigsten Anwendung finden dürfte bei dem Denkmal eines Botanikers, dessen Beschäftigung mit der schönen Pflanzenwelt, Zartheit und Feinheit des Geistes voraussetzt. Soweit die beschränkten Mittel für das Denkmal es mir zu erlauben scheinen, bin ich deshalb bei meinem Entwurf dem letzt gedachten Sinne gefolgt, ich habe eine mit schönen Laubgewinden verzierte Vase auf eine kleine dreieckte Ara gestellt. Die letztere Form ist im Grundriß auch angegeben und ist von mir einem viereckten Postamente vorgezogen, weil sie leichter, eleganter und nicht so gemein ist. Da bei dieser Form des Monuments alles auf die Verhältnisse des ganzen und der einzelnen Theile ankommt, so würde bei der Ausführung denn genaueste Beobachtung nach der Zeichnung sehr zu empfehlen seyn.«³¹

Schinkel störte sich an der Mischung von Zitaten der antiken und der »barbarischen Zeit«. Außerdem ließ sich die dorische Säulenform von Segesta wegen ihrer weiten Verbreitung – u. a. am Telesterion in Eleusis und dem Demeter- und Kore-Tempel in Thorikos aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. – nicht als Exempel für Sizilien heranziehen.³² Er plädierte für eine »Ara«, unter der er eine Altarform verstand, mit einer bekrönenden Vase.

Das Gutachten Schinkels wurde in Königsberg mit Erleichterung aufgenommen, auch wenn Valerian Müller für ein Trauermonument durchaus auf einer »Urne mit einem Deckel« beharrte.³³ In der weiteren Folge spielten die Frage nach dem Material und den zusätzlichen Kosten sowie nach der Inschrift eine wichtige Rolle. Die Herren Reusch und Heym schrieben im Auftrag des Regierungsbevollmächtigten der Universität an das Kultusministerium wegen des Unterbaus und der drei Stufen: »Wäre überhaupt Stein das Material, so würde es angerathen sein, solches zur Stelle, wo das Monument gegossen wird, oder an einem andern Orte bearbeiten und fertig hieher senden zu lassen, weil hier Steinarbeit in Granit nur schlecht ausgeführt wird, Sandsteine nicht zu haben sind und es an einem geschickten Steinmetzer durchaus fehlt.«³⁴ Also wieder das alte Problem: Es gab in der Provinz keine Künstler und Handwerker, in die man Vertrauen hatte, selbst für eine vergleichsweise einfache Tätigkeit wie die Herstellung eines Sockels.

Schinkel wiederum sandte seinen Entwurf mit Bitte um Kalkulation einer Ausführung in Marmor an den Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857), der damals in Italien arbeitete. Rauch berechnete für »Ara« und Vase 424 Taler und 100 Taler für die Verschiffung von Carrara nach Pillau, außerdem für den Unterbau in Granit 150 Taler – insgesamt 674 Taler.³⁵ Der Berliner Steinmetz Philipp Heinrich Wimmel (1777–1831) veranschlagte für eine Variante in Eisenguss mit einem Postament aus rotem Granit 542 Taler.³⁶ Gegen die hohen Kosten regte sich in Königsberg Widerspruch. Baumann schrieb am 19. Dezember 1823 an den Kultusminister: »Die Nothwendigkeit, das Denkmal aus Marmor zu machen, habe mehreren Subscribenten nicht eingeleuchtet, da sie der Meinung gewesen, daß unter einem Monumente von Gußeisen auch ein hier, wenn auch nur aus Granit gearbeiteter Untersatz hinlange, überdem frühere Erfahrungen nicht für die Conformation des Marmors in freier Luft im hiesigen Klima günstig ausgefallen wären.«³⁷ Über die »Conformation« des Eisens machte man sich offenbar weniger Gedanken. Man kam überein, das Denkmal komplett aus Eisen zu gießen.

Mit der Suche nach einer Aufschrift, die in Bronz Buchstaben gesetzt werden sollte, wurde der Theologe August Hahn (1792–1863) betraut. Der Entwurf lautete:

MEMORIAE
AUG. FRIED. SCHWEIGGERI
HORTORUM CONDITORIS
QUI
ALMAE NATURAE PROPAGINEM
TERRA MARIQUE SECTANS
SICULI IMMANITATE
IN AGRO PANORMITANO
CONCIDIT.

Der Philologe Christian August Lobeck (1781–1860), eine führende Kapazität auf dem Felde der altgriechischen Religionsforschung und Grammatik, veränderte diesen Entwurf. Der von ihm verfasste und von den Subskribenten gebilligte Text hieß schließlich:

MEMORIAE
AUG. FRIED. SCHWEIGGERI
HORTORUM CONDITORIS
OPTIME MERITI
POSUIT
AMICORUM PIETAS
MDCCCXXIV

Für die beiden verbleibenden Seiten der »Ara« sah Lobeck Aufschriften zum Geburtsort und Geburtsdatum bzw. zum Ort und dem Zeitpunkt der Ermordung vor, allerdings kamen sie nicht zur Ausführung.³⁸

Schließlich wurde das Denkmal nach dem zeichnerischen Entwurf Schinkels mit Lobecks Aufschrift in der Eisenhütte in Gleiwitz, Oberschlesien, gegossen. Im August 1825 wurde es an das Königl. Haupt-Eisen-Magazin nach Breslau versandt, von dort gingen im Spätherbst des Jahres zwei Kisten mit einem Gewicht von »brutto 17 Ctr.« über Stettin und Pillau nach Königsberg ab.³⁹ Am 20. September 1826 erfolgte die Anzeige, dass »nunmehr das Fundament gelegt, der Sandstein zum Untersatz und das Monument für den

verstorbenen H. Professor Schweigger im Botanischen Garten aufgesetzt und complet fertig ist.«⁴⁰ Im selben Monat wurde die Fachwelt von dem Denkmal in Kenntnis gesetzt: »Eine neue Zierde verleiht dem Garten das erst vor Kurzem aufgestellte Denkmal seines Stifters, Schweigger's, der bekanntlich auf einer naturhistorischen Reise in Sicilien erschlagen wurde. Es ist aus Gusseisen in Schlesien sehr sauber verfertigt, und besteht aus einer reich verzierten antiken Vase auf einer dreiseitigen Ara.«⁴¹ Die Gesamtkosten hatten sich auf lediglich 133 Rthl. und 14 Sgr. belaufen, damit waren zuletzt noch über 123 Rthl. übrig, die in einen Fonds zur Pflege und Erhaltung des Denkmals, den sog. Schweiggerschen Monumenten-Fonds, einfließen sollten.⁴²

Wie die erste Fassung des Denkmals aussah, wissen wir nicht genau. Es gibt aber neben Schinkels Beschreibung weitere Indizien. So hatte der Berghauptmann Johann Karl Ludwig Gerhard (1768–1835) die Herstellungskosten bewusst niedriger angesetzt, weil er damit rechnete, dass »die anzufertigenden Modelle bei andern Gelegenheiten vielleicht wieder benutzt werden können«.⁴³ In diesem Falle müsste das Werk auch in den Verkaufskatalogen der Gleiwitzer Gießerei angeboten worden sein. Eine »dreiseitige Ara« mit einer »Vaase« wird tatsächlich im Preis-Courant von 1847 auf Tafel XXX abgebildet (Abb. 4),⁴⁴ nicht aber in den Musterbüchern der beiden anderen preußischen Eisenhütten Berlin und Sayn.⁴⁵ Die Vermutung liegt nahe, dass hier ein Abbild des Königsberger Denkmals vorliegt. Die Zeichnung zeigt eine »Ara« mit breitem Sims und Eckakroterien, die mit Pflanzenornamenten geschmückt sind. Die fiktive Aufschrift »MEMENTO MORI« weist sie mit den anderen Abbildungen der Tafel in den sepulkralen Bereich. Nach den weiteren Angaben war das Monument einschließlich des dreistufigen Unterbaus 8 Fuß und 2 Zoll hoch (2,56 m), wog 12 Zentner und kostete 105 Rthl. Das entspricht etwa den aus Schriftstücken bekannten Angaben zum Königsberger Schweigger-Denkmal.

Die dieser »Ara« aufgesetzte Vase konnte auch separat erstanden werden. Sie wurde deshalb im Preis-Courant auf Tafel XXXIX noch einmal genauer abgebildet (Abb. 5).⁴⁶ In Übereinstimmung mit den Angaben in Schinkels Brief war sie mit »schönen Laubgewinden« geschmückt. Die Vase erinnert an einen antiken Kelchkrater, der bereits in Giovanni Battista Piranesis 1778 erschienenem Werk »Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi« auf den Tafeln 47 und 48 abgebildet und Karl Friedrich Schinkel gut bekannt war. Denn für die gemeinsam mit Christian Wilhelm Peter Beuth (1781–1853) edierten Vorbilderhefte für Fabrikanten und Handwerker hat er den Krater durch Johann Matthäus Mauch (1792–1856) neu

4 Dreiseitige »Ara« mit Vase aus dem Musterbuch der Gleiwitzer Eisenbütte 1847

zeichnen und stechen lassen (Abb. 6). In der zugehörigen Beschreibung heißt es indessen fälschlich: »Marmorvase von vollendeter Arbeit, in der Villa des Mäcen, bei Tivoli, gefunden, jetzt im Museo Pio-Clementino in Rom«. ⁴⁷ Die Vase aus der spätaugusteischen/frühtiberischen Zeit wurde nicht in Tivoli, sondern 1680/81 im Bereich einer Villa zwischen dem Grabmal der Caecilia Metella an der Via Appia und der Nunziatella an der Via Ardeatina entdeckt

5 *Vase als Aufsatz
für die »Ara« (vgl.
Abb. 4) aus dem
Musterbuch der
Gleiwitzer Eisen-
hütte 1847*

6 *Jobann Matthäus Mauch: Kelchkrater aus den Kapitolinischen Museen, Rom, Kupferstich, 1836*

7 *Vase, Marmor, 1. Viertel*
1. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolini-
sche Museen, inv. 275

und gelangte 1733 über die Sammlung Albani in das Kapitolinische Museum (Abb. 7).⁴⁸ Die richtigen Herkunftsangaben lassen sich bereits den frühen Bestandseditionen des Kapitolinischen Museums entnehmen,⁴⁹ so bleibt vorerst unklar, wie es zu der falschen Zuweisung durch Schinkel kam.⁵⁰ Dass der Kelchkrater aus dem Kapitolinischen Museum aber die Vorlage für die Gleiwitzer und damit die Vase des Schweigger-Denkmal bildete, kann kaum angezweifelt werden. Der Königsberger Chronist Karl Faber greift nämlich 1829 die fehlerhafte Provenienzanzeige Schinkels auf und beschreibt die Vase des Schweigger-Denkmal ebenfalls als aus »der Villa des Mäcen, gefunden bei Tivoli«.⁵¹

Die Gleiwitzer Vase zeigt wie ihr römisches Vorbild auf dem Bauch eine Auflage aus Akanthusblättern, aus der spiralförmig zwei Weinlaubtriebe emporranken, die aber nicht – wie bei der römischen Vase – miteinander ver-

8 *Grabmal Jean-Jacques Rousseaus auf der Île des peupliers im Park von Ermenonville, Kupferstich von Jean-Michel Moreau d. J.*

flochten sind. Die Bügelhenkel mit den beiden Attaschen in Form bärtiger Silensköpfe lehnen sich wieder eng an das antike Vorbild an.⁵²

Das Schweigger-Denkmal lässt sich historisch dem Typ des bürgerlichen Denkmals zuordnen, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Aufklärung durchsetzte, in der Zeit der Empfindsamkeit weiter verbreitete⁵³ und aus der Grabmal- und Gartenkunst hervorging. Cippi, Altäre und Säulen bildeten mit den sie bekrönenden Urnen eine geläufige Form.⁵⁴ Schinkel selbst hatte solche Grabmalentwürfe für die Berliner Eisengießerei gefertigt.⁵⁵ Die enge Verbindung von Garten- und neuer Friedhofskultur sorgte für eine schnelle Verbreitung dieser Formen. Denkmäler und Grabmäler sind formell nicht zu unterscheiden.

Stilbildend als Motiv klassizistischer Kunst – und durch Kupferstiche weithin bekannt – wirkte das Grabmal und Denkmal aus Cippus und Urne für den Aufklärer Jean-Jacques Rousseau auf einer Insel im Park von Ermenonville 1778–80.⁵⁶ Das Monument wurde von Christian Cay Lorenz Hirschfeld in der »Theorie der Gartenkunst« (1779–85) abgebildet und als Vorbild empfohlen (Abb. 8).⁵⁷ Belege von Cippi aus der Zeit um 1800 mit bekrönenden, oft fantasievoll gestalteten Urnen finden sich noch heute mehrfach auf Friedhöfen

(Abb. 9).⁵⁸ Dabei wird unter einem Cippus in Anlehnung an die Terminologie und Typologie des neuzeitlichen Grabmals ein in der Regel sich leicht verjüngender Block auf quadratischen bis breitrechteckigem Grundriss mit einer abschließenden Giebelzone verstanden. Auch die Königsberger »Ara« knüpfte an die bekannte Form des Cippus an und kam, von der Verjüngung abgesehen, einem römischen Grabaltar durchaus nahe.⁵⁹ Schinkel entschied sich aber, nun abweichend und neuartig, für eine dreiseitige Form, die ihr Vorbild eher in römischen Dreifußbasen hatte.⁶⁰ Das Monument, ein Kenotaph für den fernab der Heimat Begrabenen, äußerlich von einem Grabmal kaum zu unterscheiden, erhielt damit einen sehr eigenständigen Charakter. Behaupten konnte sich die von Schinkel konzipierte dreieckige Form in der Grabmalplastik aber nicht.

Nur wenig ist über die weitere Geschichte des Denkmals bekannt. Als Schutz vor der Witterung wurde es 1828 mit einer Lackfarbe überstrichen.⁶¹ Doch im strengen Klima Königsbergs erwies sich die Haltbarkeit von Eisen als begrenzt. Im Mai 1880 schrieb der Direktor des Botanischen Gartens Robert Caspary (1818–87), dass das Denkmal »sehr schadhaft und einer Reparatur bedürftig« sei.⁶² Die »Ara« erwies sich als komplett durchgerostet und musste entsorgt werden. Der Bau- und Regierungsrat Hesse übernahm die Herstellung in Granit nach dem Vorbild des Originals aus Eisen und sorgte dafür, dass »dem ursprünglichen Charakter des Denkmals gemäß [...] nicht bloß die technische, sondern auch ästhetische Seite ins Auge« gefasst wurde.⁶³ Die Eisenvase wurde wieder auf das Denkmal gesetzt.⁶⁴

Im Denkmäler-Inventar der Stadt Königsberg, vom ersten Provinzialkonservator Ostpreußens Adolf Gustav Boetticher (1842–1901) 1897 verfasst, wurde das Monument erneut beschrieben. Hier findet sich sogar der Hinweis auf einen »in Gußeisen nachgebildeten Kandelaberfuß, auf dem eine echte [sic!] Vase aus der Villa des Mäcenas in Tivoli steht«.⁶⁵ Eine originale Antike im öffentlichen Raum? Boetticher, der von 1875 bis 1881 mit den Ausgrabungen in Olympia betraut war, hatte das Denkmal nie in Augenschein genommen, denn seit 1881 existierte ja bereits die Granitausführung. Boettichers falsche Formulierung wurde ungeprüft in späteren Stadtführern übernommen – zuletzt 1938 vom Leiter des Stadtgeschichtlichen Museums Eduard Anderson (1873–1947) –,⁶⁶ was auf den geringen Bekanntheitsgrad des Schweigger-Denkmal weist. Um 1940 war von dem Denkmal »nur der Sockel erhalten«,⁶⁷ gemeint ist vermutlich die »Ara«, die Vase gab es um diese Zeit schon nicht mehr.

9 *Grabmal des Thomas
Hotbo († 1789), Berlin,
Sophien-Kirchhof*

Nach dem Zweiten Weltkrieg war der Botanische Garten zerstört.⁶⁸ Er blieb lange seinem Schicksal überlassen, überwuchert und vermüllt. Ein Teil wurde 1951 bei der Errichtung einer Station junger Naturforscher reaktiviert und seit 1991/92 zu einem Ökologischen Zentrum umgebaut. Der Garten des Oblastnoj Kaliningradskij Detskij Centr Ekologičeskogo Obrasovanija i Turizma (Kinderzentrum für ökologische Bildung und Tourismus im Kaliningrader Gebiet) an der Ul. Botaničeskaja nimmt die Tradition der von Schweigger geschaffenen Anlage auf. Verborgten hinter hohen Mauern und selbst unter Einheimischen nur wenig bekannt, tut sich inmitten der lärmenden Großstadt Kaliningrad eine Oase auf. Hier wurde mit liebevollem Engagement und viel

10 *Denkmal des August Friedrich Schweigger, Kaliningrad, Park des Ökologischen Zentrums*

76 BERTRAM FAENSEN

Einfühlungsvermögen auf 40000 m² ein großer Garten mit einem Seerosenteich, Springbrunnen, Holzpavillons, einem kleinen Wäldchen, Bäumen und Blumenanlagen (über 900 verschiedene Arten) geschaffen.

Bei Gestaltungsarbeiten 1995/96 entdeckte man den Standort des Schweigger-Denkmal und legte die Basis wieder frei (Abb. 10). Die sechseckige, 21 cm starke Sandsteinplatte mit abwechselnd geraden und konkaven Seiten (Seitenlänge 0,80 bzw. 1,06 m) war in der Mitte zerbrochen, wurde nun wieder zusammengefügt, an einer Ecke mit Beton ergänzt und auf ein neues Betonfundament gelegt. Sogar die Granitara wurde, wenn auch in zerbrochenem Zustand, entfernt vom Standort, wiederentdeckt, restauriert und 1997 auf die Platte gestellt.

Die Gesamthöhe der »Ara« beträgt 1,10 m. Die drei Seiten sind leicht konkav eingezogen; an der Basis 66 cm lang, verjüngen sie sich auf 60 cm. Die abgefasten, 16 cm breiten Ecken verschmälern sich nach oben auf 11 cm. Die »Ara« schließt mit einem 64 cm breiten Sims, einer Bekrönung von glatten Eckakroterien und einem Block als Auflage für die Vase ab. In der gerahmten Innenfläche der Vorderseite liest man die von Lobeck verfasste Inschrift, in der zweiten und dritten Fläche »RENOVATUM« und »1881«, also Hinweise auf das Jahr der vollständigen Erneuerung des Denkmals. Auf die »Ara« wurde eine moderne Granitplatte gelegt, als Basis für eine ebenfalls moderne, 62 cm hohe, goldüberzogene Betonvase. Diese entwarf der Direktor des Ökologischen Zentrums Vladimir Aleksandrovič Gurov, nachdem ihm ein ehemaliger Lehrling des Botanischen Gartens von der Vase berichtet hatte.⁶⁹ Auf die Frage, nach welcher Vorlage er die neue Vase gestaltet hatte, antwortete Gurov verschmitzt: »Fantasija«. Damit endet vorerst die Geschichte eines an Transformationen reichen Denkmals.

ANMERKUNGEN

Für Anregungen und Kritik bin ich Herrn Prof. Dr. Henning Wrede, Berlin, zu Dank verpflichtet.

- 1 Zur Biografie vgl. Johann Salomo Christoph Schweigger: Bruchstücke aus dem Leben des als Opfer seiner Wissenschaft gefallenen Dr. August Friedrich Schweigger, vormaligen Professors der Medizin und Botanik auf der Universität zu Königsberg und Mitglie­de mehrerer gelehrten Gesellschaften. Nebst einem Anhang über den an seinem Grabe gestifteten Verein zur Ausführung eines Leibnitz'schen Missionsplanes, Halle 1830, S. 3–33. – Robert Caspary: Lebensbeschreibungen ost- und westpreußischer Botaniker. Aus den hinterlassenen Aufzeichnungen ausgewählt von Carl Fritsch, in: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des preussischen Botanischen Vereins e. V., Königsberg 1912, S. 189–290; hier S. 273–276. – Michael Kaasch, Joachim Kaasch: »Verbreitung von Naturkenntniß und höherer Wahrheit« – Das Vermächtnis des als »Opfer seiner Wissenschaft gefallenen« Botanikers August Friedrich Schweigger (1783–1821), in: Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie 13 (2007), S. 135–163; hier S. 136–142.
- 2 Ausnahme: Kasimir Lawrynowicz: Albertina. Zur Geschichte der Albertus-Universität zu Königsberg in Preußen, Berlin 1999 (Veröffentlichungen des Göttinger Arbeitskreises 495), mit Überblick zur Geschichte des Botanischen Gartens (S. 336–344), einer Kurzbiografie Schweiggers (S. 337–338) und einer Abbildung seines Denkmals im gegenwärtigen Zustand (S. 339).
- 3 Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1).
- 4 Ebd., S. 157–159.
- 5 Als nach dem Zusammenbruch Preußens im selben Jahr 1806 die finanzielle Unterstützung abbrach, hielt sich Schweigger mit zoologischen Auftragsarbeiten und der Belieferung von Treibhäusern über Wasser. Wie auf all seinen späteren Reisen widmete er sich ausgiebig dem Studium der Krankenanstalten, der Pflege und Situation von Armen, Kranken und Pflegebedürftigen. Vgl. Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 139–141.
- 6 August Friedrich Schweigger: Nachrichten über den botanischen Garten zu Königsberg, in: Beiträge zur Kunde Preußens 3 (1820), S. 1–43.
- 7 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin (im Folgenden abgekürzt GStA PK) I. HA Rep. 76Va Sekt. 11 Tit. X Nr. 23 Bd. I (Naturalienkabinett der Universität Königsberg), 25.9.1818.
- 8 Caspary 1912 (Anm. 1), S. 275.
- 9 Ebd.
- 10 Der spätere Direktor des Botanischen Gartens Robert Caspary benennt in einem Schreiben vom 27.5.1880 Schinkel als Architekten. Vgl. Archiwum Państwowe Olsztyn (im Folgenden abgekürzt APO) 1647/70, Bl. 424.
- 11 Eva Börsch-Supan: Die Provinzen Ost- und Westpreußen und Großherzogtum Posen, München/Berlin 2003 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, hg. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, Bd. 18), S. 124–126.
- 12 Eingehend zum Tathergang: Schweigger 1830 (Anm. 1), S. 34–47. – Rechtsfälle I. Italien. Die Ermordung des Professor Dr. Aug. Fr. Schweigger in Sicilien, in: Hitzig's Annalen der deutschen und ausländischen Criminal-Rechtspflege, N. F. 5 (1846), S. 152–185. – Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 142–147. – Vgl. auch Aktenlage APO 1647/37, Bl. 131–160. – GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I. – GStA PK III. HA III Nr. 18898.
- 13 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 5 (19.9.1819).

- 14 Schweigger hat seine beiden Hauptarbeiten »Über Kranken- und Armen-Anstalten zu Paris« (1809) und das »Handbuch der Naturgeschichte der skelettlosen ungegliederten Tiere« (1820) seinem Gönner Altenstein gewidmet. – Vgl. auch Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 139–141.
- 15 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 3 f. (11.11.1819).
- 16 In mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist das vor dem Reiseantritt verfasste Testament vom 10.7.1820. Die Herbarien und Bücher sollten nach dem Tod Schweiggers, der unverheiratet war und keine Kinder hatte, »nach Berlin gesendet werden und dort verkauft werden, weil mit Gewißheit vorauszusehen ist, daß hier [in Königsberg], wo der Sinn für Naturkunde erst im Erwachen ist, die genannten Gegenstände gar zu tief unter ihrem Werthe würden verkauft werden müssen.« Das Geld sollte seinem Freund Brater in Ansbach zukommen, einem ehemaligen Nürnberger Stadtrat, der dann einen jungen Mann adoptieren sollte: »Er muß ganz arm sein, und sich gern entschließen, seinen Namen zu ändern und sich verpflichten, den Namen Schweigger erblich in seiner Familie zu erhalten. Er muß studirt haben, und so weit aufgeklärt (in seiner Laufbahn vorgerückt) sein, daß er nach erhaltener Unterstützung spätestens in vier Jahren heirathen kann, er soll in dem Anspacher oder Bayreuther Lande erwählt werden, oder wenigstens im südlichen Deutschland, weil dort das Leben und die Erziehung der Kinder wohlfeiler als in Preußen ist, auch ungleich bessere Hilfsmittel wissenschaftlicherer Ausbildung sich darbieten.« Vgl. GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 46 f. Aus diesem Unterfangen ist aus rechtlichen Gründen nichts geworden. – Vgl. Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 148. Auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen Schweiggers verblieben im Besitz der Königsberger Universität.
- 17 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I. – Caspary 1912 (Anm. 1), S. 275. – Vgl. auch Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 144.
- 18 Zitat Schweigger 1830 (Anm. 1), Titel.
- 19 APO 1647/70, Bl. 1 (25.12.1821). – GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 60 (9.1.1822).
- 20 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 176 f. (28.12.1822).
- 21 APO 1647/70, Bl. 9 (Eysenhardt an das Kultusministerium, 5.10.1822).
- 22 Schweigger 1830 (Anm. 1), S. 47. – Vgl. auch Caspary 1912 (Anm. 1), S. 275. Das Bild befand sich zuletzt im Botanischen Institut. Nach der Vorlage dieses Ölgemäles wurde auch ein Kupferstich angefertigt. – Vgl. Kaasch, Kaasch 2007 (Anm. 1), S. 137 mit Abb.
- 23 Zur Biografie Valerian Müllers vgl. Altpreußische Biographie, hg. von Christian Krollmann im Auftr. der Historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung, Bd. 2, Marburg an der Lahn 1967, S. 451–452 (Schmid).
- 24 Massive Kritik am Bau des Stadttheaters übten u. a. der Theaterdichter August von Kotzebue (1761–1819) und der Dichter Karl von Decker, gen. Adalbert vom Thale (1784–1844). Der Königsberger Kunsthistoriker Ernst August Hagen (1797–1880), der die Entwicklung mitverfolgt hatte, schrieb wenig zurückhaltend: »Müller war der Meinung, daß er Geschmack besitze und Viele der damaligen Zeit, die sich noch nicht über die Weichsel hinausgewagt hatten, theilten seinen Glauben und übertrugen den Eifer des Baumeisters, mit dem er sich von allen Erscheinungen der Kunst Kenntniß zu verschaffen suchte, das gewandte Benehmen, mit dem er in Gesellschaften zu glänzen wußte, und die anscheinende Sicherheit, mit der er in mißlichen Verhältnissen auftrat, auf seine Werke und namentlich auf das Schauspielhaus, an dem sie die Formlosigkeit, die Armuth an Erfindung und die Unzweckmäßigkeit sich nicht gestehn wollten.« Vgl. August Hagen: Geschichte des Theaters in

- Preußen. Sechste und letzte Abtheilung. Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Fr. Wilhelms III., in: Preußische Provinzial-Blätter, Andere Folge 5 (1854), S. 299–313; hier S. 313.
- 25 Belegt ist u. a. ein Konflikt mit dem Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764–1850), der das Grabmal für Daniel Zimmermann (1825) in Königsberg entwerfen sollte. Müller verlangte in Abänderung der vorgesehenen Graburne eine Bekrönung in Form einer »Pyramide von Fackeln mit einem Eichenkranz in Bronze mit starker Feuervergoldung«. Der Streit um die Ausführung geriet für Schadow zu einer »angeblich demütigenden Auseinandersetzung«. Vgl. Sibylle Badstübner-Gröger, Claudia Czok, Jutta von Simson: Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, Katalog, 2 Teile, Berlin 2006, Teil 2, S. 802, Nr. 12. – Hans Mackowsky: Die Bildwerke Gottfried Schadows, Berlin 1951, S. 255.
- 26 Zur Altertümersammlung des Königsberger Staatsarchivs vgl. GStA PK I. HA Rep. 74 L VI Gen Nr. 2, Bl. 41–43 (1822). Die Physikalisch-ökonomische Gesellschaft vermachte ihre Sammlung der 1844 gegründeten Prussia-Altertumsgesellschaft. Vgl. Zweiter Jahresbericht der Alterthums-Gesellschaft Prussia, in: Neue Preußische Provinzial-Blätter 3 (1847), S. 321–336; hier S. 325.
- 27 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 174 (8.12.1822).
- 28 APO 1647/70, Bl. 8 f. (5.10.1822).
- 29 Eysenhardt an das Kultusministerium: »Uebrigens ist die Idee des Ganzen gewiß schön und eine Verschiedenheit der Ansicht bei jedem Vorschlage unvermeidlich.« Vgl. APO 1647/70, Bl. 318 (3.12.1822).
- 30 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 174 (8.12.1822).
- 31 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 178.
- 32 Schinkel bezog die Kenntnis aus dem 1817 veröffentlichten Werk über Denkmäler Attikas, die der britische Architekt William Wilkins (1778–1839) im Auftrag der Society of Dilettanti auf einer Griechenlandreise 1801 beschrieben, vermessen und gezeichnet hatte. Vgl. William Wilkins: The unedited antiquities of Attika, comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium and Thoricus, hg. von der Society of Dilettanti, London 1817, S. 33–34, Taf. II–IV u. S. 57–58, Taf. II–III.
- 33 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 189 (Eysenhardt an das Kultusministerium, 10.7.1823).
- 34 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 187 (21.7.1823).
- 35 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 188 (Schinkel an Eysenhardt, 11.8.1823). – Vgl. auch Börsch-Supan 2003 (Anm. 11), S. 125.
- 36 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 193 (29.10.1823). – GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. II, Bl. 3 (11.8.1823).
- 37 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. II, Bl. 2.
- 38 NATVS / ERLANGAE / D. VIII. M. SEPTEMBRIS / MDCCCLXXXIII – CRVDETI MANV PEREMTVS / IN AGRO PANORMITANO / D. XXVIII. M. IVNII / MDCCCXXI. Vgl. GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 189 (Eysenhardt an Altenstein, 10.7.1823).
- 39 APO 1647/70, Bl. 60 (24.11.1825).
- 40 Ebd., Bl. 66.
- 41 Ernst Meyer: Correspondenz, in: Flora oder Botanische Zeitung 9.2, Folge 36 (1826), S. 562–573; hier S. 564.
- 42 APO 1647/70, Bl. 69.
- 43 GStA PK I. HA Rep. 76 Vf Litt. S Nr. 1 Bd. I, Bl. 173 (3.5.1823).

- 44 Gliwicki Preis-Courant. Wzorniki wyborów królewskiej odlewni żeliwa w Gliwicach w zbiorach Muzeum w Gliwicach [Der Gleiwitzer Preis-Courant. Die Musterbücher der Erzeugnisse der Königlichen Eisengiesserei in Gleiwitz aus den Sammlungen des Museums in Gleiwitz], hg. vom Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2005, S. 74.
- 45 Reprint des Musterbuches der Eisenhütte Sayn um 1846 in: Paul-Georg Custodis, Barbara Friedhofen, Dietrich Schabow: Sayner Hütte. Architektur, Eisenguss, Arbeit und Leben, Koblenz 2002, S. 133–193.
- 46 Gliwicki Preis-Courant 2005 (Anm. 44), S. 83. Demnach wog die Vase zwei Zentner 28 Pfund und kostete 30 Rthl.
- 47 Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Zweite Abtheilung, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente, hg. von der Königl. technischen Deputation für Gewerbe, Berlin 1836, Bl. 10. – Vgl. auch Stefania Bahe: Schinkels römische Vorbilder in den »Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker«, in: Italien in Preußen – Preußen in Italien, hg. von Max Kunze, Stendal 2006 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 25), S. 132–145; hier S. 140.
- 48 Die 1,47 m hohe Vase befindet sich im Kapitolinischen Museum Rom, Galleria, inv. 275. Zur Vase und deren Herkunft Dagmar Grassinger: Römische Marmorkratere, Mainz 1991 (Monumenta Artis Romanae 18), S. 189–190, Nr. 32 u. Abb. 208–210; 222.
- 49 Vgl. Giovanni Gaetano Bottari, Niccolò Maria Foggini: Musei Capitolini, Tomus quartus continens marmora anaglypha cum animadversionibus, Rom 1782, S. 95 u. Taf. 21. – Ferdinando Mori: Sculture del Museo Capitolino, 2 Bde., Rom 1806–07, Bd. 2, 1807, S. 1, Anm. 3 u. Taf. 1. – Pietro Righetti: Descrizione del Campidoglio, 2 Bde., Rom 1833–36, Bd. 1, 1833, S. 73 u. Taf. 73.
- 50 Nach Hermann Winnefeld stammte diese Vase ebenfalls aus Tivoli, allerdings aus der Villa des Hadrian. Vgl. Hermann Winnefeld: Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Aufnahmen und Untersuchungen, Berlin 1895 (Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 3), S. 167.
- 51 Karl Faber: Taschenbuch von Königsberg, Königsberg 1829, S. 247. – Nach ihm auch Richard Fischer, Richard Armstedt: Heimatkunde von Königsberg i. Pr., Königsberg 1895, S. 155.
- 52 Von dieser Vasenform existierte noch eine zweite, verwandte Variante, die in sehr verkleinerter Form in Gleiwitz und Sayn gegossen wurde. Bei ihr blieb das kelchförmige Feld aber dekorlos. Vgl. Willmuth Arenhövel: Manufaktur und Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert, in: Berlin und die Antike, Ausst.-Kat., hg. von Willmuth Arenhövel, 2 Bde., Berlin 1979, Bd. 1 (Katalog), S. 209–250; hier S. 226–227, Nr. 413. – Bahe 2006 (Anm. 47), S. 140.
- 53 Zum Denkmalwesen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. auch mit weiterer Literatur Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988, S. 6–29. – Doris Schumacher: Freundschaft über den Tod hinaus. Die bürgerliche Kultur des Gedenkens am Beispiel von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, in: Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen, hg. von Ute Pott, Göttingen 2004, S. 33–52, bes. S. 34–37 u. S. 129–143, Kat.-Nr. 109–133.
- 54 Selbmann 1988 (Anm. 53), S. 6. Ein frühes Beispiel aus kannellierter Säule und Urne ist das Denkmal für Christian Fürchtegott Gellert in Leipzig 1774, das erste Dichterdenkmal in Deutschland (ebd. S. 23).
- 55 Magazin von Abbildungen der Gusswaaren aus der Königlichen Eisengiesserei Berlin, H. 3, Berlin 1823, Taf. VII. Allgemein zur Grabmalkunst Schinkels vgl. Joachim Fait: Schinkel

- und die Grabmalkunst, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 31, 2/3 (1982), S. 145–150. – Klaus von Krosigk: Der Baumeister. Zur Grabmalkunst bei Karl Friedrich Schinkel, in: Der Invalidenfriedhof. Rettung eines Nationaldenkmals, hg. vom Förderverein Invalidenfriedhof e. V. in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Gartenedenkmalpflege des Landesdenkmalamts Berlin, Hamburg 2003, S. 87–109.
- 56 Paul Arthur Memmesheimer: Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie, Bonn 1969, S. 92–94. – Selbmann 1988 (Anm. 53), S. 6–9.
- 57 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig 1779–85, Bd. 2, 1780, S. 59–60.
- 58 Wolfgang Schütz: Das Alt-Berliner Grabmal 1750 bis 1850, Berlin 1917, Abb. 6; 16; 17; 32; 33. – Zum Cippus in der klassizistischen Grabmalkultur allgemein vgl. Memmesheimer 1969 (Anm. 56), S. 92–103.
- 59 Vgl. z. B. Dagmar Dexheimer: Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit, Oxford 1998 (BAR, International series 741), S. 104–106, Nr. 70–74.
- 60 Olaf Dräger: Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, Mainz 1994 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungsheft 33), bes. S. 43–44. Die dreieckige Grundform findet sich auch an Kandelaberbasen.
- 61 APO 1647/70, Bl. 74 (26.7.1828).
- 62 Ebd., Bl. 422 (12.5.1880).
- 63 Ebd., Bl. 424 (27.5.1880).
- 64 Caspary 1912 (Anm. 1), S. 275.
- 65 Adolf Boetticher: Die Bau- und Kunstdenkmäler in Königsberg, Königsberg 1897 (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen 7), S. 246. Vgl. auch Börsch-Supan 2003 (Anm. 11), S. 125.
- 66 Wilhelm Sahn: Wegweiser durch Königsberg i. Pr. und Umgebung, Königsberg i. Pr. 1910, S. 117. – Eduard Anderson: Führer durch Königsberg und Umgebung, Königsberg ⁸1938, S. 52.
- 67 Bernhard Schmid, Grete Tiemann: Deutschordensland Preußen, München/Berlin 1952 (Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), S. 389. – Vgl. auch Börsch-Supan 2003 (Anm. 11), S. 125.
- 68 Adalbert Kühnsner: Im Botanischen Garten von Königsberg, in: Das Ostpreußenblatt 16, Folge 15, 10. April 1965, S. 13.
- 69 Mündliche Mitteilung, 4. Juli 2005. Demnach soll die Vase im Vorkriegszustand von vier eisernen Fackeln gerahmt gewesen sein.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Caspary 1912 (Anm. 1), S. 273. – Abb. 2, 3: Technische Universität Berlin, Architekturmuseum, inv. 32129. – Abb. 4, 5: Gliwicki Preis-Courant 2005 (Anm. 44), S. 74, 83. – Abb. 6: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 1836 (Anm. 47), Bl. 10. – Abb. 7: Grassinger 1991 (Anm. 48), S. 320, Abb. 209. – Abb. 8: Günter Herzog: Hubert Robert und das Bild im Garten. Worms 1989, S. 80. – Abb. 9, 10: Bertram Faensen (Aufnahme 2009 und 2005).

I DUE CAPOLAVORI DI HENRYK SIEMIRADZKI:

»LE TORCE DI NERONE« E »IL GIUDIZIO DI PARIDE« OVVERO
»IL TRIONFO DI VENERE«

JERZY MIZIOŁEK

»Chi non conosce di nome e di fama il pittore Siemiradzki? Basterà ricordare la profonda impressione prodotta qualche anno fa da quel suo »Supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone«, ch'è senza dubbio uno dei più grandiosi capolavori dell'arte moderna. Giammai il terrore, la pietà, l'entusiasmo della fede erano stati ritratti con maggior efficacia e potenza. Da quel giorno Siemiradzki è diventato celebre. »Il Supplizio dei martiri cristiani« [»Le torce di Nerone«] trovasi ora a Cracovia [fig. 1], e l'autore di esso abita ed ha studio in un grazioso villino in fondo a Via Gaeta, dove S. M. la Regina [Margherita] è andata l'altro giorno a vedere il nuovo quadro, degno in tutto e per tutto del grande artista che la nostra Roma ha l'onore di ospitare«.

Così scriveva il 28 dicembre del 1888 Francesco D'Arcais su »L'Opinione«.¹ La regina visitava quasi tutte le mostre romane del pittore, che di solito avevano luogo nel cosiddetto Acquario (una disinvolta contaminazione tra un ninfeo e un anfiteatro) in piazza Fanti, accanto ai resti dell'»agger« delle mura Serviane.² Qui nel 1892 fu esposto, tra l'altro, il »Trionfo di Venere« che – insieme con il quadro menzionato su »L'Opinione« – sarà discusso nel presente articolo.

Henryk H. Siemiradzki (1843–1902), all'epoca celebre pittore (la sua casa in via Gaeta a Roma era indicata nell'elenco dei monumenti della guida Baedeker e veniva visitata da molti aristocratici, scrittori e artisti), rimane quasi dimenticato, perfino a Roma, dove visse per trent'anni ed eseguì numerosi capolavori, di cui molti raffigurano la grandezza e lo splendore di Roma antica ed esprimono la sua passione per le città vesuviane. Quest'aspetto della sua produzione artistica non è stato finora studiato; anche nelle recenti pubblicazioni l'aspetto archeologico delle opere del Siemiradzki è quasi completamente assente. Nessuno finora si è reso conto che il suo »Giudizio di Paride« raffigura infatti il »Trionfo di Venere« ispirato da una precisa fonte letteraria. Inoltre solo un piccolo gruppo di ammiratori dell'artista conosce i suoi bellissimi quadri raffiguranti »Le future vittime del Colosseo« e »La siesta del patrizio«; anche

1 Henryk H. Siemiradzki: Le torce di Nerone, 1876, Cracovia, Museo Nazionale

queste opere saranno brevemente discusse in conclusione del presente articolo. Data la scarsa notorietà di questo pittore, del tutto paragonabile a Lawrence Alma Tadema (1836–1912), che tutt’ora gode di grande fama, si rende necessaria, prima di passare alle sue opere, qualche informazione più dettagliata sul suo conto.

IL PITTORE E LE SUE >GESTA<

Il nostro pittore nacque il 23 ottobre 1843 in una famiglia polacca a Bielgorod vicino a Charkow in Ucraina dove terminò il ginnasio e studiò presso la Facoltà Fisico-matematica dell'Università; in seguito entrò nell'Accademia di Belle Arti

di San Pietroburgo dove si diplomò nel 1870 meritandosi una medaglia d'oro per il quadro »Alessandro il Macedone ed il suo medico Filippo«, nonché una borsa di studio di sei anni all'estero.³ Nel 1871 raggiunse per la prima volta il territorio polacco vero e proprio e visitò Cracovia, da cui rimase notevolmente impressionato e di cui scrisse due lunghe lettere alla madre, trasferitasi in quel periodo a Varsavia.⁴ Nel corso del suo viaggio artistico il pittore prima passò per Monaco di Baviera, dove dipinse »L'orgia romana« (ora presso il Museo Russo di San Pietroburgo), poi si trasferì a Firenze dove trascorse ben cinque mesi.⁵ A Roma arrivò nell'aprile del 1872 e inizialmente cambiò spesso dimora stabilendosi infine in una magnifica villa all'angolo di Via Gaeta con Viale di Castro Pretorio, la quale purtroppo non si è conservata. Dopo la già menzionata »Orgia romana« l'artista dipinse la »Pubblica peccatrice« (1873, Museo Russo, San Pietroburgo), » Cristiani nelle catacombe« (1874, collezione privata) e negli anni 1874-76 »Le torce di Nerone«, ora al Museo Nazionale di Cracovia. Questa grande tela, eseguita nello studio di Via Margutta al numero 5, esposta nel maggio-giugno del 1876 all'Accademia delle Belle Arti di Roma e successivamente alla Mostra Internazionale di Vienna, gli diede subito una fama europea e alte onorificenze.⁶ Con »insolito entusiasmo fu ammirato«, scriveva nel 1883 Gozzoli, »in quasi tutte le capitali e in molte altre città d'Europa; richiamò l'attenzione di tutti i critici d'arte e meritò all'autore tre decorazioni d'Italia, Russia e Francia e la gran medaglia d'onore nell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878«.⁷ Nello stesso anno Siemiradzki ottenne anche l'onorificenza della Légion d'Honneur.

Il pittore divenne membro di varie Accademie europee: romana, berlinese, stoccolmiense e infine, nel 1898, parigina. Dopo la mostra all'Accademia di San Luca, ottenne l'onorificenza della Corona d'Italia, e nel 1898 il re d'Italia lo nominò commendatore con l'onorificenza di San Maurizio e San Lazzaro. L'artista fu ospite delle più splendide corti europee e del Vaticano. Tra le più grandi opere, oltre a quelle già menzionate, troviamo »Il vaso o la fanciulla« (1878, già Kestnermuseum, Hannover) »La danza tra le spade« (1879-80, Galleria Tretyakov, Mosca), »Tiberio in Capri« (1881, Galleria Tretyakov, Mosca), »Frine alla festa di Poseidone ad Eleusis« (1889, Museo Russo, San Pietroburgo) e »Dirce cristiana« (1896, Museo Nazionale, Varsavia). Siemiradzki, che per tutta la vita si sentì polacco, morì nel 1902 nella sua villa a Strzałkowo vicino a Częstochowa. Già prima della morte la grande fama internazionale del pittore, come successe ad altri artisti accademici, e ad Alma Tadema, cominciò a declinare. Della sua morte però scrissero i giornali, non solo polacchi, ma an-

che stranieri, soprattutto romani.⁸ Quasi ogni libro su Roma capitale ricorda il suo nome, senza però aggiungere altri particolari.⁹ Nella città così amata dal pittore e in cui trascorse trent'anni della sua vita sono rimasti solo quattro suoi dipinti: »Diogene che butta via la sua coppa«, presso la chiesa di San Stanislaw, »L'Ascensione del Nostro Signore«, nella chiesa dei padri resurrezionisti in Via San Sebastianello 11,¹⁰ »La notte a Pompei« e »Il ritratto dell'architetto Francesco Azzurri«, entrambi presso l'Accademia di San Luca.¹¹

Finora sono stati pubblicati soltanto: una monografia del pittore di Stanisław R. Lewandowski apparsa nel 1904,¹² una biografia abbastanza recente di Józef Dużyk¹³ e qualche articolo concernente alcuni quadri.¹⁴ Tutte queste pubblicazioni sono scritte in polacco, creando problemi agli studiosi stranieri che di tanto in tanto dimostrano il loro interesse riguardo al pittore. Ultimamente è stata pubblicata una ben illustrata monografia in russo nella quale, però, così come in qualche recente piccola monografia in polacco, non sono presenti osservazioni approfondite riguardo ai due dipinti di cui qui ci occuperemo.¹⁵ Esistono anche delle »sub voci« nei dizionari Thieme-Becker e nel recente »The Dictionary of Art«. Per le mostre di Varsavia nel 1939 e di Łódź del 1968/69 furono raccolte numerose opere provenienti dalle collezioni polacche, ma i relativi cataloghi contengono, salvo brevi prefazioni, soltanto gli elenchi degli oggetti rappresentati.¹⁶ A volte qualche tela di Siemiradzki appare in un vernissage, come ad esempio in quello dedicato alla pittura accademica a Varsavia nel 1998,¹⁷ oppure in un altro collegato alle versioni cinematografiche di »Quo vadis« di Henryk Sienkiewicz.¹⁸ Di conseguenza questo pittore, di classe senz'altro internazionale e di affascinante talento, non ha avuto finora né una mostra monografica esclusiva, né un'elaborazione monografica moderna. Le modeste biografie accessibili nei dizionari e nelle enciclopedie menzionano la Légion d'Honneur assegnata all'artista, ma tacciono sui vari importanti aspetti della sua attività artistica, tra l'altro della sua presenza nelle più importanti pubblicazioni d'arte dell'Ottocento e del primo Novecento.¹⁹ Le qualità della pittura di Siemiradzki e soprattutto la grande conoscenza dell'epoca classica sono senza dubbio pari a quelli rappresentati da Lord Leighton (1803-96) e Alma Tadema, attualmente molto apprezzati non solo dagli inglesi.

Ci sono, tuttavia, piccoli segnali in cui si riconosce un ritorno della fama del pittore. In alcune mostre al Museo Nazionale Archeologico di Napoli e a Siena del 2007, la prima dedicata ad Alma Tadema e l'altra a Luigi Mussini, il nostro artista venne ricordato con parole piene di ammirazione.²⁰ Le sue opere maggiori vengono di tanto in tanto citate nei libri su Nerone e sui temi antichi nella cinematografia.²¹ Eugenia Querci aveva notato che ne »Le torce di Nerone« »in una spettacolare ambientazione architettonica, sorprende il futuro Vittoriano a Roma«. ²² Sia in questo dipinto, che in molti altri si possono trovare numerosi richiami ad opere rinvenute negli scavi a Roma e all'ombra del Vesuvio. Siemiradzki già nell'aprile del 1872, prima del suo trasferimento a Roma, andò a Napoli per osservare l'eruzione del vulcano e per visitare Pompei. Ne lasciò un interessante ricordo nella lunga lettera inviata il 1 maggio 1872 ai suoi genitori.²³ Nell'arco di tre decenni quasi ogni anno venne ad ammirare la Baia di Napoli, gli scavi archeologici ivi condotti e le opere esposte nel Museo Archeologico; alcune di queste appaiono tra l'altro ne »Le torce di Nerone«. Va notato che nella sua villa romana il pittore possedeva numerose opere antiche, tra cui diversi vasi etruschi. Alcuni di questi sono ripresi in molti dei suoi quadri; ne sono esempio »Idillio romano«, (1885, Museo Nazionale, Varsavia), »Alla sorgente« (1886, collezione privata), »Il mercante di vasi« (1882, collezione privata).²⁴

»Ho appena finito«, scriveva Siemiradzki nel febbraio 1877, »il quadro [Le torce di Nerone] e sto già diventando famoso tra i pittori di Roma; mi hanno fatto visita nello studio Morelli e Alma Tadema [...]«. ²⁵ La sua opera diventò famosa prima dell'apertura della mostra, poiché molti venivano a vederla direttamente nello studio. Così scriveva un giornalista, firmato G.L.P., su »La Libertà« il 22 maggio: »Dinanzi a quel quadro, chi abbia il cervello un po' dato all'arte prova un effetto strano: da principio una meraviglia che è quasi confusione, poi un sentimento inavvertito di interessamento che prende a poco a poco la mano sulla curiosità indifferente di chi riguarda; poi un suscitarsi di immagini, un succedersi di idee, una forza segreta che ti costringe, senza quasi che tu te ne avveda, a pensare, e che ti fa dire per tutta conclusione: questo quadro è un poema! [...] Alla conclusione io non so dirvi altro: peccato che il Siemiradzki non sia un italiano!« Una vera e propria ammirazione in tutta Roma e poi in altre città italiane si manifestò quando il grandioso dipinto fu finalmente esposto. Come venne in quell'occasione studiato e ammirato lo

2 *Particolare di fig. 1*

racconta un pittore senese – Antonio Ciseri: »[...] io e [Luigi] Mussini si saltò la barriera che era davanti al quadro per analizzare da vicino il modo di fare del pittore perché Mussini diceva che nella lettiga di Nerone [fig. 2] vi era sotto l'argento e poi velato«. ²⁶ Parole piene di entusiasmo riguardo »Le torce di Nerone« furono pubblicate su »L'Opinione« (no. 135), la »Gazetta d'Italia« (il 11 aprile) e l' »Illustrazione Italiana« (no. 36).

Questo grandioso dipinto (305 × 704 cm), ispirato ad un brano di Tacito (Annali, XV, 44) raffigura il supplizio dei martiri cristiani ordinato da Nerone nei suoi giardini, di fronte alla Domus aurea. ²⁷ L'opera dello storico romano ricordava come Nerone, per allontanare da sé il sospetto di essere l'autore del terribile incendio che aveva devastato Roma il 18 luglio del 64 d. C., accusò i cristiani. Questi, costretti a confessare, sottoposti a crudeli supplizi, ormai non più per il reato d'incendio, ma per il loro supposto »odio del genere umano«, secondo la testimonianza dello storico, nonostante la loro presunta colpevolezza suscitavano pietà, perché appariva a tutti evidente che erano puniti non per il »bene pubblico«, ma per la »crudeltà di uno solo«. Tacito scrive:

3 Henryk H. Siemiradzki: *Le torce di Nerone*, schizzo preparatorio, 1874, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N.I. 318 433, carta 42

»In un primo momento furono arrestati coloro che confessavano la loro fede, poi, su loro denuncia, moltissimi altri furono giudicati colpevoli non tanto del delitto di incendio quanto di odio per il genere umano. E alla loro morte si accompagnò anche il dileggio: furono coperti di pelli ferine e fatti sbranare dai cani oppure vennero crocifissi o arsi vivi, perché come torce servissero da illuminazione notturna, dopo il tramonto del sole. Nerone aveva offerto i suoi giardini per un simile spettacolo, mentre dava giochi nel circo e, vestito da auriga, si mescolava alla plebaglia o partecipava alle corse ritto su un cocchio. Perciò essi, benché si fossero macchiati di colpe e meritassero le pene mai viste loro inflitte, suscitavano compassione perché venivano sacrificati non in vista del bene comune, ma per soddisfare la crudeltà di uno solo.«.²⁸

Nel suo dipinto Siemiradzki si concentrò soprattutto sulla rievocazione del tetro e magnifico splendore della corte neroniana, che tra libagioni e mol-

4 Henryk H. Siemiradzki: *Le torce di Nerone*, schizzo preparatorio, 1874/1875, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N. I. 318 433, carta 35

lezze di ogni genere si appresta a godere il terribile spettacolo. Il quadro è una specie di pantomima del lusso e rappresenta tutte le categorie e tutte le classi della società romana d'epoca imperiale. L'ideazione del quadro è durata assai a lungo, come dimostrano i molti disegni preparatori, finora in gran parte inediti, conservati presso i musei di Varsavia e di Cracovia. Tra questi si trova anche un disegno raffigurante Nerone su un cocchio (fig. 3).²⁹ Esistono poi bozzetti su tela, come quello esposto nel 2007 a Siena durante la mostra dedicata a Mussini, che danno la possibilità di capire lo sforzo del pittore per potere creare una visione del tutto originale.³⁰ Siemiradzki, cercando di fare una ricostruzione più suggestiva possibile dei tempi di Nerone, cercò ispirazione tra i monumenti antichi esistenti a Roma, tra gli oggetti rinvenuti negli scavi e nei libri di Luigi Canina.³¹ L'opera di Canina, così come gli altri libri della biblioteca del Siemiradzki si trovano ora presso la Biblioteca dell'Accademia Polacca delle Scienze a Roma.

Grazie alla grande conoscenza dell'arte antica il Siemiradzki dipinse ne »Le torce di Nerone« una visione affascinante, anche se un po' eclettica, dei tempi

5 Henryk H. Siemiradzki: *Nerone su un cocchio*, schizzo preparatorio, 1874, taccuino del pittore, Cracovia, Museo Nazionale, inv. N. I. 318 433, carta 13

paleocristiani, composta da molti motivi risalenti non solo ai tempi di Nerone e dei suoi predecessori, ma anche ai tempi tardo antichi.³² Accanto alle >citazioni< oltremodo interessanti dal famoso rilievo dell'Arco di Tito appare il richiamo dell'Arco di Costantino con le statue dei Daci del tutto caratteristiche (figg. 6–7) e della lettiga di Nerone, che affascinava Ciseri e Mussini, ispirata ai resti della lettiga recuperata in quei tempi durante gli scavi sull'Esquilino (fig. 8) e con qualche motivo sul baldacchino tratto dall'arte delle città vesuviane.³³ La lettiga, dipinta da Siemiradzki anche nel quadro raffigurante »La Dirce cristiana«, è l'unico oggetto antico di questo tipo pervenuto fino ai tempi nostri. Siemiradzki sicuramente la vide nella ricostruzione di Augusto Castellani; prima venne esposta nel Palazzo dei Conservatori e ora, da qualche anno, si trova presso la Centrale Montemartini. Per creare una visione del lusso tipico dei tempi di Nerone il pittore si servì di numerosi oggetti rinvenuti durante gli scavi a Pompei e ad Ercolano. Qua e là si vedono splendidi >askoi< di Ercolano, armi gladiatorie, due >skyphoi< e qualche bellissima coppa d'argento (figg. 9–10).³⁴ Se nel quadro non fossero raffigurati tutti questi oggetti noti al pittore, grazie alle sue visite al Museo Archeologico di Napoli e a qualche

6 *Particolare di fig. 1*

7 *Arco di Costantino con le
statue dei Daci, Roma*

*8 Ricostruzione
della lettiga
proveniente
dall'Esquilino,
Roma, Musei
Capitolini,
Centrale Montemartini*

pubblicazione edita all'ombra del Vesuvio, esso non potrebbe ritenersi – per così dire – completo. Anche le sculture raffiguranti Sfinge e Centauro sono state modellate sulle opere antiche, che Siemiradzki vide in diversi musei o nei libri che possedeva in abbondanza. »Le torce di Nerone« ed altre opere di Siemiradzki ispirate alle storie dei primi cristiani aspettano uno studio approfondito o una mostra. Ora passiamo a discutere un'opera del pittore che non è stata finora propriamente decifrata.

9 *Particolare di fig. 1*

10 *Askos di Ercolano, Napoli, Museo
Nazionale Archeologico*

11 *Henryk H. Siemiradzki: Il trionfo di Venere, 1892, Varsavia, Museo Nazionale*

»IL GIUDIZIO DI PARIDE« OVVERO »IL TRIONFO DI VENERE«

Il cosiddetto »Giudizio di Paride«, firmato e datato Roma 1892, appartiene alle opere più apprezzate del Siemiradzki (fig. 11). Si trovava quasi da trent'anni nell'esposizione permanente del Museo Nazionale di Varsavia ma non è stato mai analizzato in un modo più approfondito; le poche pubblicazioni su quest'opera risultano generiche o errate. Ne scrisse tra l'altro Lewandowski, parlando giustamente di quest'opera come di una delle migliori dell'artista.³⁵ Tadeusz Dobrowolski era invece dell'opinione che il dipinto potesse essere interpretato come una scena mitologica rappresentata come una lite.³⁶ Nella guida della

Galleria della Pittura Polacca del Museo Nazionale troviamo infatti molta stima per la tela ma allo stesso tempo un'errata interpretazione della scena ivi rappresentata.³⁷ Una specie di riassunto di questa pubblicazione, sempre con un evidente errore, era presente fino a poco tempo fa sulla tavoletta informativa esposta accanto alla tela e diceva: »Una scena mitologica: il principe di Troia Paride (a sinistra sotto l'albero) risolve la lite della mela d'oro tra Era, Atena (a destra), e Afrodite (al centro). Avendo a disposizione il potere reale, la fama del guerriero e la più bella delle mogli, Paride assegna la mela d'oro ad Afrodite che a sua volta gli promette in sposa Elena, la moglie del re di Sparta.« A questo punto si pone la domanda se davvero Siemiradzki raffigurò in questo dipinto

il momento in cui la mela d'oro venne assegnata alla dea dell'amore. Sembra che la tela esiga uno studio approfondito e un'analisi più precisa del soggetto ivi rappresentato.

In alcune descrizioni del quadro ritroviamo un'interpretazione secondo la quale la scena raffigurata dovrebbe svolgersi su una terrazza di un benestante cittadino romano. In realtà abbiamo a che fare con una costruzione romana (oppure ellenistica) rappresentata a sinistra, con colonne e dipinti in stile pompeiano (fig. 11). La decorazione di alcune colonne deriva senza dubbio dalla cornice in marmo che inquadra l'ingresso del noto edificio di Pompei e cioè l'edificio di Eumachia presso il Foro. Del tutto caratteristico è il loro splendido fregio continuo con girali di acanto ravvivati da uccelli ed insetti.³⁸ Però, l'edificio dipinto da Siemiradzki sembra essere piuttosto una villa marittima con giardino; tra le chiome degli alberi vediamo disteso un >velum<, come protezione dai raggi del sole mediterraneo, ornato dalle scene figurative di Nettuno col tridente. Come in altri dipinti anche questa volta Siemiradzki mostra una scultura classicheggiante. In questo caso si tratta di una statua di bronzo raffigurante un pescatore con la canna da pesca, collocata nella nicchia della fontana accanto alla villa. In fondo vediamo un grande edificio composto

13 *Particolare di fig. 11*

da tre strutture architettoniche – una torre, un edificio con cupola e un altro, simile a delle grandi terme. Va notato che la torre ha un aspetto del tutto medievale e l'edificio con la cupola assomiglia alla chiesa di Sant'Andrea in Via Flaminia a Roma, costruita da Giacomo Barozzi da Vignola nella metà del Cinquecento. Lewandowski notò giustamente che il dipinto ha un carattere di ampia maniera decorativa.³⁹ La composizione è particolarmente allargata e visibilmente divisa in tre parti.

A destra vediamo due dee vestite all'antica – Minerva armata di una lancia, di uno scudo con il motivo di gorgone e di un elmo con il cimiero, e accanto a lei Giunone con lo scettro nella mano destra e un diadema d'oro fissato nei

14 *Particolare di fig. 11*

capelli neri corvini (fig. 13).⁴⁰ Le dee sono scontente il che è ben visibile dai gesti che fanno e dai volti sconcertati. Le divine bellezze sono accompagnate da due giovani guerrieri non meno belli. Le stelle d'oro che brillano sopra le teste dei giovani non lasciano dubbi sul fatto che siano i Dioscuri, i fratelli gemelli di Elena, simili a quelli raffigurati da Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani del Palazzo dei Conservatori a Roma.⁴¹ Al centro della tela vediamo rappresentata Venere, seminuda, con la mela d'oro nella mano destra levata in alto (fig. 14). La dea è accompagnata da tre putti o eroti alati, armati di archi e frecce, e da cinque bellissime fanciulle. Una di loro, come Flora nella »Primavera« di Botticelli, sparge fiori davanti a Venere, mentre l'altra mette la corona sul capo della dea.⁴² Altre ragazze tenendosi per le mani ballano. Questa rappresentazione è infatti una specie di pantomima, come osservò giustamente Lewandowski.⁴³

Nel gruppo di persone raffigurate a sinistra non ritroviamo Paride (fig. 12). Un giovane vestito di bianco con la corona di fiori sul capo e la mano sinistra alzata non è il principe di Troia, ma piuttosto uno dei testimoni dell'avvenimento o di una messa in scena teatrale, descritta da un autore antico, della quale ci occuperemo fra poco. Ciò nonostante anche Paride è presente sulla tela.

15 *Particolare di fig. 11*

Lo ritroviamo tra le figure in secondo piano, con il copricapo frigio, vestito di bianco nell'atto di sedersi su un trono collocato su di un piedistallo. Paride è circondato da un gruppo di animali e di persone: Giunone, Minerva, i Dioscuri e il corteo di Venere trionfante. Sul trono del pastore si appoggia Mercurio seminudo con un copricapo alato e un caduceo nella mano destra (fig. 15). Davanti al pastore-giudice vi sono delle capre e un montone che porta sulle corna la corona di fiori messagli dalle fanciulle danzanti. Vediamo dunque che il quadro rappresenta piuttosto una scena del »Trionfo di Venere« e non »Il giudizio di Paride«. Tale interpretazione dell'avvenimento mitico che provocò la guerra di Troia è unica nell'arte europea. Si pongono così le domande da dove l'artista possa avere preso l'idea per una raffigurazione del tutto originale di un soggetto assai diffuso, e quale poteva essere la destinazione del dipinto? Prima di risolvere quest'indovinello artistico bisogna richiamare le più importanti versioni del mito e qualche raffigurazione »standard« della famosa scena.

Il giudizio di Paride viene menzionato già nell'»Iliade«: »[...] Paride [...] egli che offese le dee [Era ed Atena] quando vennero nella capanna/ da lui e lodò quella che infausta lascivia gli offerse« (XXIV, 25–30).⁴⁴ Molte delle opere letterarie greche del VI e V secolo a. C., nelle quali il mito aveva un ruolo assai importante, le conosciamo oggi soltanto dai piccoli brani o dai riassunti scritti molto tempo dopo, per esempio la »Biblioteca« del mitografo Apollodoro.⁴⁵ La sua versione era ispirata ad un'opera intitolata »Kypria« del VII o VI secolo, che fu fonte d'ispirazione anche per altri poeti, come Sofocle ed Euripide.⁴⁶ Nel caso del primo di loro risulta importante il fatto che una sua opera, intitolata »Krisis« allegorizzi i principali »dramatis personae«: Afrodite è la personificazione del Piacere, Atena invece della Saggezza, della Ragione e della Virtù. Euripide parla di Paride in alcune sue opere del ciclo di Troia, tra l'altro nell'»Andromaca«, dove Paride si presenta tradizionalmente come il pastore sul Monte Ida, a cui Ermete conduce le tre dee.⁴⁷ Nella sua scelta il pastore non prende in considerazione la bellezza delle dee ma l'attrattiva delle promesse che esse gli fanno. Invece in un'altra sua opera »Elena«, viene detto che Paride ha portato a Troia solo l'immagine (fantasma) della donna a lui promessa, mentre lei, fedele al marito, per tutta la guerra di Troia era rimasta in Egitto (sic!). Fulgenzio, il vescovo di Ruspe nell'Africa del nord, in un allegorico riassunto dei miti nelle sue »Mythologiae«, scritte alla fine del V secolo d. C., presentò il giudizio di Paride come una scelta tra la vita sensuale (Venere), la vita contemplativa (Minerva), e la vita attiva (Giunone).⁴⁸

Altre interessanti versioni del mito vennero raccontate anche da Ovidio nell'»Eroide« (Lettere 5, 16 i 17) e da Luciano di Samosata nel »Giudizio delle dee«.⁴⁹ Sia nell'opera di Ovidio che in quella di Luciano, Paride venne scelto per essere il giudice, data la sua bellezza e la fama di conoscitore dell'arte dell'amore. Quando però venne a sapere da Ermete chi erano le tre donne che si presentarono davanti a lui, fu stupito e quasi impaurito. Quello stato d'animo non durò a lungo e Paride chiese alle dee di presentarsi nude, innovazione assoluta rispetto alle precedenti versioni del mito. In »Conversazioni degli dei« è presente poi un altro elemento del tutto innovativo – una mela d'oro che Ermete consegna a Paride, sulla quale era scritto che doveva essere regalata alla più bella.⁵⁰ Di tale mela possiamo leggere anche, tra l'altro in »Excidium Troiae« (VI o IX secolo) e in »Istorietta troiana« del XIII secolo. Per la maggior parte degli scrittori dell'antichità la scelta di Paride fu del tutto cosciente e reale,

16 *Il giudizio di Paride, Ara Casali, Musei Vaticani*

tranne che per Darete Frigio che nel »De excidio Troiae historia« scrisse che la sua scelta non si svolse in realtà ma fu soltanto un sonno. La piccola opera di Darete (conosciuta soltanto nelle versioni latine del tardo antico), nonostante pochi valori letterari e una forma assai concisa, fu molto diffusa nel Medioevo, come nei tempi moderni, ed ispirò molti artisti fino alla metà del XVI secolo, in particolare quelli dei paesi d'oltre Alpe, inclusa la Germania e la Polonia.⁵¹

In centinaia di raffigurazioni del soggetto nell'arte europea di solito vediamo Paride nel momento in cui concede la mela d'oro a Venere.⁵² Così appaiono quattro, a volte cinque (se compare anche Mercurio, come nel caso dell'Ara Casali presso i Musei Vaticani) »dramatis personae« (fig. 16). Esistono poi le raffigurazioni nelle quali vediamo anche il figlio di Venere – Cupido – e i cicli di quadri nei quali viene rappresentata la famosa lite tra le tre dee che porta alla scena del giudizio e, di conseguenza, al ratto di Elena. Tale ciclo, composto da quattro tavole, ora diviso tra il Castello Reale di Cracovia e la Burrell Collection di Glasgow fu dipinto, poco prima della metà del Quattrocento, da un seguace del Pesellino (fig. 17).⁵³ In qualche opera di Rubens, ad esempio quella custodita presso la Galleria Nazionale di Londra, le dee prendono varie, addi-

17 *Seguace di Pesellino: Il giudizio di Paride, Glasgow, Burrel Collection*

18 *Max Klinger: Il giudizio di Paride, 1887, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare*

rittura danzanti posizioni per far vedere tutti i valori della loro bellezza.⁵⁴ Le protagoniste danzano anche in una grande tela di Max Klinger al Kunsthistorisches Museum (fig. 18), che nel 1887 suscitò uno scandalo durante la cinquantanovesima mostra dell'Accademia Reale a Berlino.⁵⁵ Su questo dipinto Paride, seduto a sinistra, guarda una delle dee, completamente nuda con le braccia tese, che gli si presenta davanti mentre le sue compagne, seminude, stanno un po' più lontane dal giudice. La figura centrale, rappresentata frontalmente con un'aria assai gioiosa, è senz'altro Venere. Sia sulla tela di Rubens, sia su quella di Klinger, Paride tra le figure in primo piano, si presenta come un giudice »par excellence«. Nell'opera di Rubens però, come in molte altre raffigurazioni

19 *Pittore ignoto di
Cracovia del XVII
secolo: Il giudizio di
Paride, Cracovia,
Collegium Maius*

20 *Bassorilievo di
stucco, Il giudizio di
Paride, fine XVII
secolo, Varsavia,
Sala delle Conchi-
glie nel Palazzo
Tyszkiewicz-Potocki*

di questo soggetto, vediamo il momento in cui Paride annuncia la sua decisione. Lo stesso episodio del giudizio possiamo osservare nelle rappresentazioni del presente tema, nell'arte polacca: ad esempio su un artisticamente modesto quadro del Seicento, di un autore ignoto, custodito presso il Collegium Maius a Cracovia (fig. 19),⁵⁶ su un bassorilievo in stucco, che orna la Sala delle Conchiglie del Palazzo Tyszkiewicz-Potocki a Varsavia, della fine del Settecento (fig. 20),⁵⁷ oppure su una bellissima bozza di Józef Pankiewicz degli inizi del XX secolo al Museo Nazionale di Varsavia.⁵⁸ Il dipinto di Cracovia rappresenta una specie di favola morale; dietro Paride si nasconde un diavolo in attesa delle conseguenze a seguito della decisione del pastore. È probabile che l'autore di

questo dipinto si fosse ispirato a un'opera molto interessante di Jan Jurkowski del 1604 intitolata »La tragedia di Scirullo polacco e di tre figli reali della corona polacca: un soldato, un filosofo e un dissoluto di nomi Ercole, Paride e Diogene«.59 L'opera di Pankiewicz fa vagamente riferimento alla tela di Renoir con la stessa scena, ed è un progetto mai realizzato di uno dei plafoni del Castello di Wawel; una composizione piena di gioia dove viene espressa una grande ammirazione per la bellezza di Venere. Nonostante le altre due dee ballando mostrino la loro divina bellezza, Paride con un entusiasmo concede la mela d'oro proprio alla dea d'amore.

UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DEL DIPINTO DI SIEMIRADZKI E LA SUA FONTE LETTERARIA

Il quadro di Siemiradzki del Museo Nazionale di Varsavia non potrebbe dunque essere interpretato come una delle versioni del mito sulla lite tra le dee, tra cui le più importanti erano descritte dagli autori già menzionati e da Hyginus.⁶⁰ Possiamo però indicare un'opera letteraria classica di cui la tela in esame è proprio l'illustrazione precisa. Si tratta delle »Metamorfosi o l'asino d'oro« di Apuleio di Madaura nell'Africa del nord, scritte nel 140 d. C. circa. Il decimo libro di quest'opera, prediletta anche da molti polacchi, tra l'altro dal re Giovanni III Sobieski, racconta di una messa in scena simile quasi ad uno »spogliarello«:

»Infine la tromba dette un segnale e pose termine alle giravolte e alle evoluzioni: si abbassò il sipario, si piegarono le quinte e apparve la scena. Vi si vedeva un monte altissimo di legno, simile a quello cantato dal poeta Omero col nome di Ida. [...] Alcune caprette brucavano l'erba e un giovinetto leggiadramente vestito, con un mantello orientale che gli scendeva giù dalle spalle e una tiara d'oro sul capo fingeva di esserne il guardiano, alla maniera del pastore Frigio. V'era inoltre un altro fanciullo bellissimo, tutto nudo, tranne la spalla sinistra che era ricoperta d'una clamide da efebo; attirava gli sguardi per i suoi capelli biondi e tra le sue chiome sporgevano due piccole ali dorate, dello stesso colore dei capelli; il caduceo e la piccola verga lo facevano riconoscere chiaramente come Mercurio. Egli avanzò a piccoli passi danzando e portando nella mano destra un pomo ricoperto di sottili lamine d'oro e lo porse a colui che era apparso come Paride, facendogli comprendere con un cenno il volere di Giove [...]. Ecco

allora avvicinarsi una fanciulla dalle oneste sembianze che assomigliava alla dea Giunone: infatti un fulgente diadema le cingeva il capo e reggeva lo scettro con la mano. Quindi ne sopraggiunse un'altra che si poteva riconoscere come Minerva: aveva un elmo scintillante in testa, cinto d'una corona di ulivo, brandiva lo scudo e scuoteva l'asta, simile alla dea in atto di combattere. Dopo di queste ne entrò un'altra ancora più bella, che per la grazia del suo splendido colorito si poteva subito riconoscere come Venere: una Venere giovinetta, che rivelava tutta la perfetta bellezza del suo corpo completamente nudo, tranne una leggera veste di seta che le copriva appena il pube meraviglioso [...]. Tutte e tre le fanciulle, che rappresentavano le dee, erano accompagnate dal loro seguito: dietro a Giunone avanzavano Castore e Polluce, con degli elmi ovali sulla testa, che portavano sopra alcune stelle [...]. Ed ecco che, tra i fragorosi applausi del pubblico, si presentò nel bel mezzo della scena, sorridendo dolcemente e affabilmente, Venere, circondata da una folla di graziosissimi fanciulli, ben fatti, bianchi come il latte, che avresti scambiato per veri amorini volati allora giù dal cielo o su dal mare. Le alucce, i piccoli dardi e tutto il loro abbigliamento esteriore rispondevano in modo meraviglioso a quella bellezza, ed essi muovevano incontro alla loro padrona con fiaccole ardenti, come se dovesse recarsi a un banchetto nuziale. Ed ecco irrompere sulla scena due schiere leggiadre di giovani fanciulle: da un lato le amabilissime Grazie, dall'altro le bellissime Ore che, gettando fiori verso la dea, parte in ghirlande, parte sciolti, formavano un coro bellissimo offrendo il segno di amore alla dea delle voluttà quelle chiome della Primavera» (X,32).⁶¹

L'artista, come abbiamo già accennato, non rappresentò il momento in cui Paride concede la mela a Venere. Non raffigurò sicuramente la scena »cambiata in una specie di lite« come l'aveva interpretata Dobrowolski.⁶² Le dee – sia la vincitrice, sia le sconfitte – erano già scese dal palcoscenico, vi sono rimasti Paride e Mercurio con alcuni animali. Ciò che vediamo sulla tela sembra essere proprio il trionfo di Venere e la rabbia delle dee sconfitte. La vincitrice, conformemente alla descrizione di Apuleio, viene accompagnata dai putti, dalle Grazie e dalle Ore (fig. 14), invece Giunone e Minerva sono in compagnia dei Dioscuri – Castore e Polluce (fig. 13). Siemiradzki con grande precisione rappresentò il testo dell'antico poeta; non perse nessuno degli attributi, ne lo scettro, ne l'elmo, e neanche le stelle sui copricapi dei Dioscuri. Vi raffigurò proprio il momento della messa in scena di cui Apuleio scrisse:

»Quando fu terminato il giudizio di Paride, Giunone e Minerva mortificate e sdegnate escono dalla scena, dimostrando coi gesti il dispetto di quella sconfitta. Venere invece, lieta e sorridente, danzando con tutto il coro manifestò tutta la sua soddisfazione.«⁶³

LA QUESTIONE DELLA DESTINAZIONE DELL'OPERA DI SIEMIRADZKI

Rimane ancora un'altra questione da risolvere: per quale obiettivo nacque quest'unica in quasi tutta l'arte europea interpretazione del testo di Apuleio? Nella già citata monografia di Siemiradzki, Lewandowski, indicando le fonti poco precise, suggerisce che »Il giudizio di Paride« dipinto e segnato nel 1892 a Roma, fosse stato creato in relazione ai lavori sul sipario del Teatro di Słowacki di Cracovia (Teatro Civico). Al concorso parteciparono anche altri artisti dell'epoca; Stanisław Wyspiański e Józef Mehoffer, ma vinse Siemiradzki.⁶⁴ Lewandowski ne scrisse a proposito nel suo studio: »Qualcuno mi ha detto che questo quadro era destinato per il sipario teatrale. Non lo so per sicuro; dal Maestro non l'ho sentito. Ma il quadro ha il carattere di un'ampia maniera decorativa.«⁶⁵ Il sipario, compiuto nel 1894 e subito presentato a Roma, è finora considerato una delle opere più interessanti nella collezione del Teatro; però oltre Psiche ivi raffigurata, non ci sono ne segni del racconto di Apuleio ne gli elementi che riguardano »Il giudizio di Paride«. La parte centrale di questa monumentale opera (9,5 × 11,60 m), di cui una piccola bozza eseguita tra gli anni 1893/94 si trova presso il Museo Nazionale di Varsavia, rappresenta »La vena che unisce il Bello con il Vero«. ⁶⁶ Probabilmente però, il primo progetto che doveva ornare il sipario di Siemiradzki era proprio »Il giudizio di Paride« basato sul testo di Apuleio.

Occorre sottolineare che il quadro in esame esposto nel Museo Nazionale di Varsavia, era preceduto da uno schizzo, poco conosciuto e molto più piccolo, custodito nei magazzini dello stesso Museo (fig. 21).⁶⁷ Questa composizione, che Lewandowski non conosceva, è molto simile alla versione finale. Paride non sta seduto sul trono ma si trova dietro il gruppo delle persone che accompagnano Venere trionfante, invece i Dioscuri stanno un po' più lontani da Giunone e Minerva. Non sappiamo perché »La vena che unisce il Bello con il Vero« fosse stata scelta come soggetto del sipario, al posto del »Giudizio di Paride«. L'idea iniziale era molto originale – la messa in scena descritta da

21 *Henryk H. Siemiradzki: schizzo per »Il trionfo di Venere«, Varsavia, Museo Nazionale*

Apuleio, e perfettamente raffigurata da Siemiradzki, era destinata per il teatro come un elemento decorativo molto importante. Potrebbe darsi che il tema attinto dal >dissoluto< poeta, nonostante una raffigurazione molto delicata, non avesse potuto ornare un luogo di pubblici incontri. Comunque »Il giudizio di Paride«, o piuttosto »Il trionfo di Venere dopo la scelta della più bella delle dee« appartiene alle opere più magnifiche di Henryk H. Siemiradzki ed è tra i più affascinanti esempi della ricezione dell'antico nell'arte polacca.

INVECE DELLA CONCLUSIONE

Esistono numerosi studi sui metodi di lavoro del nostro artista. Si sa che usava vari accessori, fotografie e che si recava persino dal macellaio per studiarci l'aspetto e il comportamento dei vari animali.⁶⁸ È sicuro poi che conoscesse perfettamente non soltanto gli antichi monumenti romani, ma anche la letteratura classica. »L'orgia romana« è ispirata sul »Satiricone« di Petronio, la famosa »Dirce cristiana« è in parte basata su un celebre brano delle »Vite dei Cesari« di Gaio Svetonio Tranquillo e le »Torce di Nerone« invece sugli »Annali« di Tacito (XV, 38). La questione dell'assai grande conoscenza di Siemiradzki riguardo all'archeologia e alla letteratura classica, non è stata mai approfondita ed esige più precise ricerche, come quelle che riguardano Hans Makart,⁶⁹ Frederic Leighton⁷⁰ oppure Lawrence Alma Tadema.⁷¹

22 *Henryk H. Siemiradzki: La siesta del patrizio, 1881, Polonia, collezione privata*

Concludendo occorre menzionare due affascinanti opere del pittore; la prima, intitolata »La siesta del patrizio« (fig. 22) del 1881, si trova in una collezione privata in Polonia, la seconda, nota come »Le future vittime del Colosseo« (ca. 1890), è conservata presso il Seminario di Varsavia (fig. 23).⁷² Ne »La siesta del patrizio«, che sembra essere localizzata nella Baia di Napoli o addirittura nella zona suburbana di Pompei, si riconosce facilmente uno dei più celebri tripodi pompeiani con le sfingi del Tempio di Iside e la bellissima statua di Diana dei tempi di Augusto, già appartenuta alla collezione romana di Palazzo Braschi, ora nel Glyptothek di Monaco di Baviera.⁷³ L'artista cercava di adornare anche la facciata della villa sullo sfondo con pitture in stile pompeiano, con il caratteristico rosso. Lo stesso fece in altri suoi dipinti, come per esempio sul dipinto intitolato »La danza tra le spade« (1879–80, Galleria Tretyakov, Mosca).

In primo piano, nel secondo dipinto, è rappresentato un gruppo di persone che ascoltano attentamente la lezione di un vegliardo barbuto (probabilmente uno dei seguaci di San Pietro o Paolo). Sullo sfondo vengono raffigurate alcune costruzioni romane, tra cui il Colosseo accanto al quale spunta un enorme

23 *Henryk H. Siemiradzki: Le future vittime del Colosseo, Varsavia, Seminario Vescovile*

24 *Particolare di fig. 1*

monumento dai caratteristici raggi attorno al capo. È senza dubbio il famoso Colosso, la statua di Nerone in veste di Sole, da cui deriva il nome del più conosciuto anfiteatro del mondo antico. Per dipingere questa statua inesistente da molti secoli, Siemiradzki lesse sicuramente non soltanto Svetonio, ma studiò anche le fonti iconografiche, difficilmente ritrovabili – le antiche monete e medaglie.⁷⁴ Il magnifico >velum< con il Nettuno nel già esaminato »Giudizio di Paride« poteva essere attinto dagli antichi storici, come Dione Cassio.⁷⁵

A questo punto vale la pena di tornare a »Le torce di Nerone« e mettere in evidenza un particolare di sicuro ideato a ridosso del Colosseo, là dove, di fronte ai ruderi della Domus aurea, si ergono due archi trionfali, tra cui quello di Costantino, già ricordato. Il particolare del dipinto di Siemiradzki da mettere in luce è un rilievo, visto a sinistra, con la scena di trionfo a ornamento del piedistallo di una enorme statua, verosimilmente del Nerone-Colosso (fig. 24). Anche se il rilievo è in parte modellato su quello dell'arco di Tito il personaggio è di certo Nerone, a ragione della cetra tenuta in mano.⁷⁶ L'imperatore, in

piedi sul carro, è incoronato dalla Vittoria e preceduto da un trombettiere e la dea Roma. A guardarlo con più attenzione, il rilievo dipinto da Siemiradzki si rivela affine a quello del trionfo di Marco Aurelio, conservato nei Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori); simili i cavalli, il trionfatore e il trombettiere sullo sfondo di un arco.⁷⁷ La dea Roma di Siemiradzki, con l'elmo in testa e un bastone nella mano destra, prende molto da quella di un altro rilievo di Marco Aurelio, posto a ornamento dell'attico dell'arco di Costantino,⁷⁸ nonché del rilievo della base della colonna di Antonino Pio, ora nei Musei Vaticani.⁷⁹ Anche gli elmi dei soldati attorno alla lettiga di Nerone sono modellati su quelli rappresentati sui rilievi provenienti dall'arco di Marco Aurelio, in particolare quello con la sottomissione di barbari all'imperatore.⁸⁰

Pertanto l'arte di Siemiradzki, oltre alla ben nota tecnica pittorica, poteva attingere a un'ammirevole conoscenza di storia e arte romana. »Le torce di Nerone« e il »Trionfo di Venere dopo la scelta della più bella delle dee« testimoniano della straordinaria capacità di inventare scene di gran fascino e di contaminare motivi, avvenimenti e storie.

NOTE

- 1 L'articolo del giornalista tratta del quadro raffigurante »Frine alla festa di Poseidone ad Eleusis«, ora presso il Museo Russo a San Pietroburgo. D'Arcais in questo modo descrive il rapporto tra la regina e il pittore: »Ho trovato il Siemiradzki ancora sotto il fascino della visita reale. L'alto sentimento artistico della Regina, le savie ed opportune osservazioni da lei benignamente indirizzate al pittore, la cultura seria o varia ad un tempo della prima gentildonna d'Italia, avevano riempito il Siemiradzki di schietta ammirazione, e si capiva che l'approvazione della nostra Sovrana era riuscita il più gradito compenso alle lunghe e pazienti fatiche dell'artista.«
- 2 Riguardo l'Acquario Romano in Piazza Fanti, si veda: Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Roma 2002, p. 539. Le lettere di Siemiradzki in cui vengono menzionate tutte le visite della principessa e poi la regina Margherita nello studio del pittore e presso l'Acquario in occasione delle sue mostre, tra l'altro nel febbraio del 1894 e nel giugno del 1900, sono raccolte e discusse (in polacco) da Józef Dużyk: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna* [Siemiradzki. Racconto biografico], Varsavia 1986, pp. 456–458; 500, si veda inoltre pp. 267; 388; 391; 402–403; 409; 411; 435; 515; 520. Il 13 marzo del 1897, durante la visita nello studio dell'artista la regina scrisse queste parole nell'Album degli ospiti (ora conservato presso il Museo Nazionale di Cracovia): »Margherita in ammirazione davanti alla Dirce cristiana.«
- 3 Bronisław Biliński: Una lettera romana del pittore polacco Henryk Siemiradzki, in: id.: *Figure e momenti polacchi a Roma. Strenna di commiato, Breslavia/Varsavia/Cracovia 1992*, pp. 315–327. – Józef Dużyk: Enrico Siemiradzki – pittore polacco a Roma, in: *Conoscersi 1* (1979) 2/3, pp. 21–23; id.: 1986 (nota 2).
- 4 Queste lettere, la prima datata il 20 e la seconda il 27 agosto, si trovano, come tante altre sue lettere presso il Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici a Roma, MS. 1/2, H. Siemiradzki, *Listy do rodziców*, 2 (Lettere ai genitori, 2), mf. n.2B9 28, f. 328–332. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), pp. 107–117. Altri materiali d'archivio riguardo l'artista si trovano presso l'Accademia di San Luca (Archivio Storico), vol. 142, n. 4.
- 5 Sul suo soggiorno a Monaco di Baviera e sui contatti con il famoso pittore Wilhelm von Kaulbach tratta Dużyk 1986 (nota 2), pp. 125–139.
- 6 Per le onorificenze di Vienna si veda *Przegląd Polski* 6 (1876), grudzień/dicembre, p. 420.
- 7 G. Gozzoli: *Gli artisti viventi. Cenni biografici*, fasc. VI, Roma, 1883, pp. 190–191. »Le torce di Nerone« furono esposte dopo Roma e Vienna a Monaco di Baviera, Berlino, Stoccolma, Copenhagen, Amsterdam, Lviv, Varsavia, Cracovia, Mosca, Pietroburgo, Praga, Torino e di nuovo a Berlino, si veda le pubblicazioni citate in nota 14. Il nostro pittore ricevette la gran medaglia d'oro per il quadro intitolato »Il vaso o la fanciulla«, già Kestermuseum, Hannover.
- 8 Per esempio in: *La Patria. Corriere d'Italia*, 27 agosto 1902.
- 9 Ugo Pesci: *I primi anni di Roma capitale*, Firenze 1907, pp. 440–441.
- 10 Su »L'Ascensione«, ispirato dalla »Trasfigurazione« di Raffaello, si veda Jerzy Miziołek: Il programma della chiesa degli Scolopi a Cracovia. Sulla presenza della Trasfigurazione di Raffaello nella cultura artistica polacca, in: *Barocco*, numero speciale (2005), pp. 213–214. Si veda anche Antonio F. Caiola: *Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo*, in: *Roma sacra. Guida alle chiese della Città Eterna*, a cura di Antonio F. Caiola, Luciana Casanelli, finora 34 voll., Pozzuoli 1995–, vol. 6, 1996, pp. 23–25, dove il dipinto è riprodotto e brevemente discusso.

- 11 Esiste un'altra versione di questo dipinto, che si trova in una collezione privata in Polonia, si veda Jerzy Miziołek: *Muse, baccanti e centauri. I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia* (in corso di stampa).
- 12 Stanisław R. Lewandowski: *Siemiradzki*, Varsavia 1911 (prima edizione 1904).
- 13 Dużyk 1986 (nota 2).
- 14 Si veda Katarzyna Nowakowska-Sito: *Wokół Pochodni Nerona Henryka Siemiradzkiego*, in: *Rocznik Krakowski* 58 (1992), pp. 103–119. – Dariusz Konstantynów: *Wystawy »Pochodni Nerona« Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu (1877) i Moskwie (1879)*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 62 (2000), pp. 437–460.
- 15 Tatiana Karpova: *Siemiradzki*, San Pietroburgo 2008. Per le piccole monografie in polacco si veda Franciszek Stolorz: *Henryk Siemiradzki*, Breslavia 2001. – Anna Król: *Henryk Siemiradzki (1843–1902)*, Stalowa Wola 2007. – Wiesława Górka: *Siemiradzki*, Varsavia 2007.
- 16 Halina Zawilska: *Henryk Siemiradzki 1843–1902. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich*, Łódź 1968. Si veda anche il catalogo della mostra di Cracovia: *Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy. Wystawa daru otrzymanego od rodziny artysty*, a cura di Zofia Gołubiew, Cracovia 1980.
- 17 *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, catalogo della mostra a cura di Iwona Danielewicz, Varsavia 1998, pp. 130–138.
- 18 *Wokół »Quo vadis«*. *Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, a cura di Witold Dobrowolski, Varsavia 2001, n. 156–163 (schede di Krzysztof Załęski). Fu proprio il Siemiradzki la guida di Sienkiewicz attraverso le rovine di Roma e gli mostrò la chiesetta »Domine quo vadis?« sulla via Appia, diventando in tale modo il padrino del romanzo che ha riscosso tanto successo in tutto il mondo. Sienkiewicz ammirava molte opere di Siemiradzki; così scriveva sulla *Gazeta Polska* 113 (1880) riguardo uno dei dipinti del pittore: »La danza tra le spade di Henryk Siemiradzki è stata mostrata finalmente dall'Ungrier e dalla domenica attira una vera folla degli spettatori. È senza dubbio una tela squisita. Rappresenta una giovane e nuda fanciulla, con le forme di Venere, che balla sul tappeto tra i pugnali. [...] La composizione nel suo insieme è di natura quasi classica; fa bilanciare i sensi e la fantasia. Il nudo della fanciulla è il nudo della statua, perciò ingenuo.«
- 19 Si veda *The Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, 35 voll., New York/Londra 1996, vol. 28, pp. 672–673. Su Siemiradzki vennero pubblicate spesso le note tra l'altro in: *Brush and Pencil*, si veda 11 (1902) 1, pp. 69–70; 12 (1903) 3, pp. 160–162. Si veda anche Elizabeth B. G. Holt: *The Expanding World of Art 1874–1902*, vol. 1, New Haven/Londra 1988, pp. 202 e 319.
- 20 *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*. Catalogo della mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, a cura di Eugenia Querci, Stefano De Caro, Milano 2007. – *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Ettore Spalletti, Cinisello Balsamo 2007.
- 21 Marisa Ranieri Panetta: *Nerone. Il principe rosso*, Milano 1999, pp. 136–137. – Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom. »Gladiator« und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004, p. 81, fig. 28.
- 22 Alma Tadema 2007 (nota 20), p. 37.
- 23 La lettera si è conservata presso il Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), pp. 166–177.
- 24 Witold Dobrowolski: *Idillio romano o etrusco di Henryk Siemiradzki*, in: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 42 (2001 [2006]), pp. 210–226.

- 25 »Morelli« è Domenico Morelli, pittore napoletano. La citazione è tratta da *Nel segno di Ingres* 2007 (nota 20), p. 306.
- 26 Ettore Spalletti: Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista, in: *Annali di Scuola Normale Superiore di Pisa, Ser. 3, 5 (1975) 2*, pp. 705-706. A pochi mesi di distanza della presentazione romana del dipinto Domenico Gnoli (Nerone nell'arte contemporanea, in: *Nuova Antologia* 3 (1876), p. 55) così scriveva: »Il signor Siemiradzki, giovane polacco, ha esposto in Roma un suo gran quadro, »Le luminarie di Nerone«, che di recente ha tratto molto concorso d'Italiani e di forestieri a vederlo. [...] gli spettatori, sieno artisti, sieno profani, osservano ammirando la ricca composizione, il colore vero e smagliante, la varietà dei volti, la perfezione de' minimi particolari [...]. Quel che a me importa è il soggetto, »Nerone«. Egli è da un pezzo che mi perseguita. [...] spogliato quell'aspetto orribile e deforme con cui spaventava i sogni della nostra infanzia [...] n'è sorto un altro elegante nelle sue voluttà, amabile ne' suoi capricci, quasi attraente nella sua ferocia«. Si veda anche l'opinione sul quadro espressa dall'anonimo redattore del lungo necrologio di Siemiradzki pubblicato su »La Patria. Corriere d'Italia« il 27 agosto 1902.
- 27 Il tema delle persecuzioni di Nerone era assai popolare nell'ambiente dei pittori tedeschi come Karl T. von Piloty e Wilhelm von Kaulbach, la cui produzione artistica Siemiradzki poteva ammirare a Monaco di Baviera; il primo ha dipinto una grande tela intitolata »Nerone dopo l'incendio di Roma« (1860) custodita presso il Museo delle Belle Arti di Budapest, il secondo ha eseguito nel 1872 »Nerone e le persecuzioni dei cristiani« (collezione privata a Monaco di Baviera). Su Nerone si veda Gnoli 1876 (nota 26), pp. 55-75. – Ettore Callegari: *Nerone nella leggenda e nell'arte*, in: *Ateneo Veneto* (1890), p. 493. Si veda anche Richard Holland: *Nerone*, traduzione di Maria C. Coldagelli, Roma 2002, in particolare cap. 11: *Salvare Roma dai cristiani*.
- 28 Tacito, *Annali*, a cura di Lidia Pighetti, 2 voll., Milano 2007, vol. 2, p. 387.
- 29 Il disegno si trova in uno dei taccuini dell'artista conservati nel Museo Nazionale di Cracovia, numero dell'inventario: N.I. 318 433; nello stesso taccuino si trovano molti altri disegni tra cui alcuni molto vicini alla composizione realizzata su tela (figg. 4-5).
- 30 *Nel segno di Ingres* 2007 (nota 20), pp. 306-307.
- 31 Luigi Canina: *Gli edifizj di Roma antica* cogniti per alcune reliquie, 6 voll., Roma 1848-56.
- 32 Anche il grande quadro del 1897, intitolato »La Dirce cristiana« (Museo Nazionale, Varsavia), in cui di nuovo vediamo Nerone, appartiene alle opere più belle di Siemiradzki ed è tra i più affascinanti esempi della visione ottocentesca dei tempi paleocristiani, per la riproduzione a colori si veda Wokół »Quo vadis«, 2001 (nota 18), pp. 154-156. – Junkelmann 2004 (nota 21), fig. 31, p. 84.
- 33 *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, direttore di red. Ranuccio Bianchi Bandinelli, 17 voll. (con Atlante e Suppl.), Roma 1958-1997, vol. 4, 1961, pp. 598-600, s.v. Lettiga (Guido Mansuelli).
- 34 *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, a cura di Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, Catalogo della mostra, Magonza 2005, cat. 8.43, p. 319; cat. 8.45-46, pp. 320-321; cat. 8.59, p. 325.
- 35 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107.
- 36 Tadeusz Dobrowski: *Nowoczesne malarstwo polskie*, 3 voll., Breslavia/Cracovia 1960, vol. 2, p. 73.
- 37 *Galeria malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie. Przewodnik*, a cura di Janina Zielińska, Varsavia 1995, p. 134.

- 38 Per il bellissimo ingresso dell'edificio di Eumachia si veda Paul Zanker: *The Power of Images in the Age of Augustus*, transl. by Alan Shapiro, Ann Arbor 1988, p. 320 e fig. 252.
- 39 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107.
- 40 Ugualmente all'opera di Apuleio nella sua traduzione italiana nel presente articolo vengono utilizzati i nomi latini degli antichi.
- 41 Loren Partridge: *The Renaissance in Rome*, Londra 1996, pp. 170-171.
- 42 Per il tema della »Primavera« e le sue fonti letterarie (di cui la sopracitata opera di Apuleio), si veda Ernst H. Gombrich: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1978, pp. 37-64, in particolare pp. 52-55; si veda anche Jerzy Miziołek: *Alcune osservazioni sulla storia di Amore e Psiche nella pittura italiana del '300 e '400*, in: *Fontes* 5/6 (2000), pp. 133-154.
- 43 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 106.
- 44 Si veda Marc Rosenberg: *Von Paris von Troja bis zum König von Mercia*, Darmstadt 1930; Edward S. King: *The Legend of Paris and Helen*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 1 (1938), pp. 55-72. – Norman Austin: *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca/Londra 1994.
- 45 Apollodoros, *Biblioteca*, III, 12, 5, si veda, Apollodoro, *I miti greci*, trad. Maria G. Ciani, Verona 1996, pp. 263-265.
- 46 Margaret J. Ehrhart: *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987, pp. 3-4.
- 47 Euripides, *Electra, Orestes, Iphigenia in Taurica, Andromache, Cyclops*, trad. Arthur S. Way, 4 voll., Londra/New York 1942 (Loeb Classical Library), vol. 2, p. 439. Si veda anche T. C. W. Stinton: *Euripides and the Judgment of Paris*, Londra 1965; lo studioso ha raccolto tutti i frammenti nei quali Euripide fa riferimento al giudizio di Paride.
- 48 Fulgentius the Mythographer, *The Mythologies*, trad. Leslie G. Whitbread, Columbus 1971, pp. 64-67 (II, 1).
- 49 Ovid, *Heroides and Amores*, traduzione di Grant Showerman, Cambridge/Londra 1947, pp. 61 and 203 (Lettera V: Oinone a Paride; Lettera XVI: Paride a Elena). – Lucian: *The Judgment of the Goddesses*, in: *Lucian*, trad. Austin M. Harmon, 8 voll., Londra/New York 1921, vol. 3, pp. 384-409. Si veda anche Apuleio, *L'asino d'oro*, trad. Gabriella D'Anna, Roma 1995, pp. 369-371 (X, 30-32).
- 50 Lucian 1921 (nota 49), pp. 384-409. Si veda anche Apuleio 1995 (nota 49), pp. 369-371.
- 51 Per le raffigurazioni del tema nell'arte tedesca si veda Nanette B. Rodney: *The Judgment of Paris*, in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 11 (1952), pp. 57-67.
- 52 Hubert Damisch: *The Judgment of Paris*, trad. John Goodman, Chicago/Londra 1996. – Fiona Healy: *Rubens and the Judgment of Paris*, Leuven 1997, con numerose illustrazioni riguardanti il tema in questione; Annegret Friedrich: *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*, Marburg 1997.
- 53 Jerzy Miziołek: *The Awakening of Paris and the Beauty of the Goddesses: Two cassoni from the Lanckoroński collection*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 51 (2007), pp. 299-336.
- 54 Le opere di Rubens riproduce ed analizza Healy 1997 (nota 52). Altre riproduzioni da Damisch 1996 (nota 52).
- 55 *L'Aventure de l'art au XIXe siècle*, a cura di Jean-Louis Ferrier, Parigi 1991, p. 738, con la riproduzione a colori.
- 56 Karol Estreicher: *The Collegium Maius of the Jagiellonian University in Cracow. History, Customs, Collections*, Varsavia 1971, tav. in p. 137.

- 57 Hubert Kowalski: Antyczne tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu, Varsavia 2008.
- 58 Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich, Varsavia 1977, tav. 128. Elżbieta Charazińska mi ha trasmesso cortesemente l'informazione riguardante una collezione privata in Polonia con un quadro di Pankiewicz che riprende lo stesso tema.
- 59 Quest'opera è stata pubblicata anche dopo la seconda guerra mondiale, si veda Jan Jurkowski: Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej, a cura di Stanisław Pigoń, Cracovia 1949; id.: Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej: żołnierzu, rozkośniku i filozofie, których imię Herkules, Parys, Dyjogenes, a cura di Julian Krzyżanowski, Stanisław Rospond, Breslavia 1958. Per Jurkowski si veda Czesław Miłosz: The History of Polish Literature, Londra 1969, pp. 105–106.
- 60 The Myths of Hyginus, trad. Mary Grant, Lawrence 1960, pp. 82–83 (Fabulae XCI i XCII).
- 61 Apuleio 1995 (nota 49), pp. 369–371, (X, 30–32).
- 62 Dobrowolski 1960 (nota 36), vol. 2, p. 73.
- 63 Apuleio 1995 (nota 49), p. 373 (X, 34).
- 64 Per il concorso si veda Józef Dużyk: Dzieło Siemiradzkiego, in: ...dwadzieścia kroków wszzer i wzdłuż... Wspomnienia w 100-lecie Teatru im. Juliusza Słowackiego, a cura di Krystyna Zbijewska, Cracovia 1993, pp. 37–46, qui viene inoltre pubblicato il progetto del sipario di Stanisław Wyspiański per il Teatro Civico di Cracovia, intitolato »Z moich fantazji« [Dalle mie fantasie].
- 65 Lewandowski 1911 (nota 12), p. 107. Si veda anche Dużyk 1986 (nota 2), p. 454.
- 66 Galeria malarstwa polskiego 1995 (nota 37), p. 134, con la riproduzione a colori.
- 67 La bozza è stata pubblicata da Zawilska 1968 (nota 16), cat. 41.
- 68 Sull'uso della fotografia da parte dell'artista scrive Wanda Mossakowska: Pomoce fotograficzne Michale Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872–około 1884), in: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej 32 (1984), pp. 210–221. Si veda anche Wokół »Quo vadis« 2001 (nota 18), loc. cit.
- 69 Si veda Gerbert Frodl: Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salisburgo 1974.
- 70 Frederic Leighton: Antiquity – Renaissance – Modernity, a cura di Tim Barringer, Elizabeth Prettejohn, New Haven/Londra 1999.
- 71 Rosemary J. Barrow: Lawrence Alma-Tadema, Londra 2001.
- 72 Lewandowski 1911 (nota 12), tav. dopo pag. 118.
- 73 Zanker 1988 (nota 38), p. 250, fig. 197. – Massimiliano Papini: Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche, Roma 2000, pp. 50–51, fig. 36.
- 74 Le medaglie antiche vengono riprodotte e analizzate assieme al problema della statua da Ernest Nash: Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom, 2 voll., Tubinga 1961–1962, vol. 1, 1961, pp. 268–269. – Rodolfo Luciani: Il Colosseo, Milano 2000, pp. 41, 245. Si veda anche Serena Ensoli: Il gigantismo negli spazi pubblici: i porfidi e colossi, in: Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, a cura di Serena Ensoli, Eugenio La Rocca, Roma 2000, pp. 61–90, in particolare pp. 68–69 e 86–90 e Elizabeth Marlowe: Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape, in: The Art Bulletin 86 (2006), pp. 223–242, in particolare pp. 225–229.
- 75 Il »velum« con la raffigurazione di Elios/Sol presentato al Colosseo nei tempi di Nerone, descritto da Dione Cassio, viene analizzato da Karl Lehmann: The Dome of Heaven, in: Modern Perspectives in Western Art History. An anthology of 20th-century writings on the visual arts, a cura di W. Eugene Kleinbauer, New York 1971, pp. 227–270, in particolare p. 239. Si veda anche Plinio il Vecchio, Storia naturale, XIX, 6.

- 76 Per il famosissimo rilievo di Tito si veda Diana E. E. Kleiner: *Roman Sculpture*, New Haven/Londra 1992, pp. 187–188, fig. 156. Per le raffigurazioni di Nerone con la cetra in mano, tra l'altro su monete da lui coniate, si veda Holland 2002 (nota 27), fig. 5 (dopo p. 144). Marisa Mastroroberto: *L'aurea aetas neroniana sulle pareti dipinte di Moregine a Pompei*, in: *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, catalogo della mostra, Roma, a cura di Maria Luisa Nava, Rita Paris, Rosanna Friggeri, Milano 2007, pp. 60–73.
- 77 Kleiner 1992 (nota 76), p. 292, fig. 261. – Donald Strong: *Roman Art (Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1980, pp. 200–202, fig. 134.
- 78 Kleiner 1992 (nota 76), p. 291, fig. 258. Si veda anche pp. 256–257 e fig. 223 raffigurante la scena di >adventus< dell'imperatore Adriano; anche questo rilievo si trova presso il Palazzo dei Conservatori.
- 79 Strong 1980 (nota 77), p. 197, fig. 127. – Kleiner 1992 (nota 76), p. 285, fig. 253.
- 80 Giovanni Becatti: *L'arte dell'età classica*, Firenze 1974, p. 404 con i particolari. – Kleiner 1992 (nota 76), p. 292, fig. 260.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1–6, 9, 24: Cracovia, Museo Nazionale. – Figg. 7, 16, 20, 22: foto dell'autore. – Fig. 8: Roma, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. – Fig. 10: *Die letzten Stunden von Herculaneum* 2005, p. 325, tav. 8.59. – Figg. 11–15, 21: Varsavia, Museo Nazionale. – Fig. 17: Glasgow, Burrel Collection. – Fig. 18: Max Klinger. *Wege zum Gesamtkunstwerk*, a cura di Manfred Boetzkes, Magonza 1984, p. 51, tav. VIII. – Fig. 19: Cracovia, Collegium Maius. – Fig. 23: Varsavia, Seminario Vescovile.

LAOKOON AN DER NIEDERELBE
ODER WIE ABY WARBURG BEIM SPAZIERENGEHEN
DEN LAOKOON FINDET

ARNOLD NESSELRATH UND TIMO STRAUCH

Unsere gemeinsame Arbeit und die unterschiedlichen, komplementären Auseinandersetzungen mit den im Folgenden behandelten Themen haben im Jahre 2006 während der Vorbereitungen für die Ausstellung »Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani« begonnen, welche aus Anlass der fünfhundertsten Wiederkehr der Gründung der Vatikanischen Museen veranstaltet wurde.¹ Die Auffindung der Laokoongruppe (Abb. 1) jährte sich am 14. Januar 2006 zum fünfhundertsten Mal, ihr Ankauf und ihre Aufstellung durch Papst Julius II. (1503–13) bedeuteten den Gründungsakt der Museen. Die Jubiläumsausstellung sollte die antike Skulptur der rhodischen Bildhauer Athanodoros, Polydoros und Hagesander und die Auswirkungen dieses epochalen Fundes bis in die Gegenwart präsentieren. Dabei durfte unter dem zu sichtenden umfangreichen und zeitlich wie thematisch weit gestreuten Material Aby Warburgs berühmter Text »Schlangenritual« nicht außer Acht gelassen werden, bot er doch einen unkonventionellen Ansatz zum Thema und erlaubte, das »Nachleben« des Laokoon in den Kontext von Warburgs kultur- und epochenübergreifenden Gedankengängen zu stellen.² An einer Stelle verweist Warburg direkt auf den Laokoon, jedoch zog unsere Reflexion zu seiner Anmerkung gänzlich unvorhersehbare Kreise, die schnell weit über die Ausstellungsvorbereitungen hinaus wirkten, eine ganze Reihe von zunächst unbeteiligten Personen aktivierten und schließlich erst im Jahr 2010 einen – wenn überhaupt – vorläufigen Abschluss fanden.

Der Vortrag, den Aby Warburg am 21. April 1923 im Sanatorium »Bellevue« in Kreuzlingen am Bodensee über seine Reise zu den Pueblo-Indianern hielt (Abb. 2), hat im Laufe der Zeit eine erstaunliche Wirkung entfaltet, auch wenn er damals seinen eigentlichen Zweck – die fortgeschrittene Genesung des Patienten Warburg zu belegen und zu seiner baldigen Entlassung beizutragen – verfehlte. Obwohl Warburg selbst sich unmittelbar im Anschluss ausdrücklich jedwede Publikation verbat, gelangte der Vortrag oder vielmehr das Material, das Warburg über mehrere Wochen mit Fritz Saxl und Gertrud Bing vorbereitet hatte,³ nach und nach in unterschiedlichen Formen

1 Athanadoros, Polydoros und Hagesander: Laokoongruppe, Zustand vor 1957, Vatikan, Vatikanische Museen

2 *Aby Warburg mit
Hemis-Katchina-
Maske, Mai 1896,
Oraibi, Arizona*

an die Öffentlichkeit, und die Rezeption der warburgschen Gedanken über Schlangenrituale bei den Hopi-Indianern konnte beginnen. Mittlerweile sind ganze Sammelbände erschienen, die sich den zahlreichen Facetten des Gegenstands widmen.⁴ Einer im Vortragstext eher beiläufigen Bemerkung Warburgs mit autobiographischem Zug ist bislang nicht nachgegangen worden: Nachdem Warburg das von ihm persönlich nie direkt beobachtete indianische Ritual ausführlich beschrieben hatte, leitete er mit der folgenden Anekdote zu Überlegungen allgemeiner Art über:

»Für die elementare Unzerstörbarkeit dieser jedem Versuch der religiösen Aufklärung trotzen Schlangenkulturerinnerung fand ich vor etwa zwanzig Jahren bei uns im Norden an der Elbe ein merkwürdiges Beispiel, das zugleich nach rückwärts die Verbindungsstraße zeigen wird, auf der die heidnische Schlange wandert.

Bei einem Ausflug in die Vierlande fand ich in einer protestantischen Kirche in Lüdingworth Bibelillustrationen auf dem sogenannten Lettner, die sich

offenbar aus einer italienischen illustrierten Bibel unter den Händen eines Wandermalers dahin verirrt hatten.

Und hier sah ich plötzlich den Laokoon mit seinen beiden Söhnen in höchster Schlangennot. Wie kam der in die Kirche? Hier wurde der Laokoon erlöst. Wodurch? Weil vor ihm der Asklepiosstab mit einer Heilsschlange auftrug, dem entsprechend, was wir im 4. Buch Moses lesen, dass Moses den Israeliten in der Wüste befohlen hatte, zur Heilung vom Schlangengift eine ehernen Schlange zur Verehrung zu errichten.

Hier stehen wir vor einem überlebenden Stück Götzendienst im Alten Testament. Allerdings wissen wir, dass dies nur eine eingeschobene Stelle sein kann, die die Existenz eines solchen Idols in Jerusalem rückwärts bildend erklären wollte.«⁵

In der Warburg eigenen Weise werden hier Motive aus unterschiedlichsten kulturellen Kontexten auf ihre innersten Gemeinsamkeiten hin durchleuchtet und in Beziehung gesetzt: das Schlangenritual der Hopi-Indianer, eine Begebenheit des Alten Testaments sowie die griechisch-römische Mythologie, wobei letztere mit Laokoon und Asklepiosstab in zweifacher Gestalt aufgerufen wird. Im Nachleben des Laokoon war die Adaption der antiken Statuengruppe in einer Szene der Ehernen Schlange auf dem »sogenannten Lettner« einer protestantischen Kirche in Norddeutschland nicht bloß ein Kuriosum und für die vatikanische Ausstellung ein weiteres Beispiel, die grenzenlose Wirkung des antiken Kunstwerks zu veranschaulichen. Es erschien also aufschlussreich, zu analysieren, wie weit der Laokoon sich hierhin wirklich nur »verirrt« hatte, wie indirekt – oder vielleicht doch gar direkt – der Maler sich auf das antike Bildwerk bezogen hatte, ob in dem Rückgriff auf die Vorlage eine Absicht lag und ob bewusst eine Bedeutung intendiert war.

Zunächst musste dieser Laokoon in biblischer Gestalt jenseits der Alpen ausfindig gemacht werden. Dass der Versuch nicht einfach werden würde, zeigte sich schon bei den ersten Nachforschungen; denn die beiden Ortsangaben, die Warburg nennt – Vierlande und Lüdingworth – passen nicht zusammen. »Vierlande« ist der Name einer eng begrenzten Landschaft südöstlich von Hamburg, am rechten Ufer der Elbe bei Bergedorf, welche die Ortschaften Curslack, Altengamme, Neuengamme und Kirchwerder umfasst. Lüdingworth hingegen ist ein kleiner, auf einer Wurt gelegener Ort links der Elbmündung an der Nordsee bei Cuxhaven. Warburg hatte selbst auf die zwanzig Jahre hingewiesen, die seit jenem Ausflug vergangen waren. Sein Irr-

tum war jedoch weder ihm noch Saxl während der Formulierung des Vortrags aufgefallen, auch ist bislang keiner der zahlreichen späteren Kommentatoren darüber gestolpert.

Von Rom aus bedurfte es für eine Klärung der »Amtshilfe« vor Ort. Dabei stand aufgrund persönlicher Kontakte zunächst Lüdingworth im Vordergrund, das nur unweit von Otterndorf liegt, wo die 1993 gegründete Johann-Heinrich-Voss-Gesellschaft an den Dichter und klassischen Übersetzer (1751–1826) von *Odyssee* (1781) und *Ilias* (1793) ins Deutsche erinnert und enthusiastisch die antike Tradition pflegt. Ansprechpartner war dort Hans-Volker Feldmann, der sich sofort auf die Suche begab.

Eine erste Recherche in St. Jacobi in Lüdingworth war erfolglos, und auch eine Spezifizierung unserer Anfrage im September 2006⁶ anhand von Warburgs Text verhalf zu keinem befriedigenden Ergebnis. Nachfragen am Warburg-Haus in Hamburg und bei den Kirchen in den Vierlanden konnten nicht helfen, das Rätsel um den warburgschen Moses-Laokoon zu entschlüsseln, so dass die vatikanische Ausstellung auf den Laokoon von der Niederelbe verzichten musste. Die Neugier bei allen Beteiligten blieb jedoch wach.

Weitere Nachforschungen richteten sich in der Folge zunächst auf die Vierlande. Im Vergleich zu Lüdingworth ist die Gegend bei Bergedorf aufgrund der geringeren Entfernung für einen warburgschen Tagesausflug von Hamburg aus das näher gelegene Ziel. In jedem der vier genannten Dörfer steht eine Kirche, jedoch findet sich laut Denkmalinventar⁷ in keiner von ihnen etwas, was zu Warburgs Erinnerung an einen »sogenannten Lettner« passen könnte. Für zwei der Kirchen, nämlich für St. Johannis in Curslack und für St. Severini in Kirchwerder, sind allerdings zahlreiche Emporenbilder aufgelistet, unter denen sich je einmal die Szene mit der Aufrichtung der Ehernen Schlange nach 4. Mose 21,1–9 befindet. Beide Darstellungen sind unpubliziert, und daher wurden die Malereien im August 2009 auf einer Spazierfahrt von der Arbeitsstelle des *Census* in Berlin aus, fast wie zu Warburgs Zeiten, persönlich vor Ort in Augenschein genommen und dokumentiert.

Bei der Kirche St. Johannis in Curslack handelt es sich um einen ursprünglich einschiffigen Backsteinbau mit Ständerwerk von 1599–1603, der sein heutiges Aussehen mit kreuzförmigem Grundriss durch einen größeren Umbau 1801/02 erhalten hat.⁸ Rechts vom Hochaltar erhebt sich die alte Orgelempore, deren Brüstung an der langen und einer kurzen Seite insgesamt neun hochrechteckige Bilder mit Szenen aus dem Alten Testament aufweist, unter denen sich Inschriften mit den Namen der Stifterehepaare sowie deren Wappen befinden

3 *Blick auf die Orgelepore, Curslack, St. Johannis*

(Abb. 3). Vom Altar aus gezählt, stellt die vierte Szene die Aufrichtung der Ehernen Schlange dar (Abb. 4). Vor dem Hintergrund der Zeltstadt der Israeliten ist im Zentrum des Bildes das große T-förmige Kreuz aufgerichtet, um das sich die Eherne Schlange windet. Links davon weist Moses auf das Zeichen, dass er auf Geheiß Gottes hatte errichten lassen, damit die Opfer der Schlangenplage, die sich im Bildvordergrund im Todeskampf winden, durch dessen Anrufung Erlösung erlangten.

4 *Die Eherne Schlange, Orgelepore, Curslack, St. Johannis*

Die Kirche St. Severini in Kircherwerder weist noch Reste des ursprünglichen mittelalterlichen Baues auf, wesentliche Teile wurden jedoch vom 17. bis ins 19. Jahrhundert er-

neuert.⁹ Entlang der Nordwand des Saalbaues erstreckt sich eine tief in den Raum ragende Empore, die sich an der Westwand fortsetzt, der 1672 errichtete »sog. ›Lange Chor« (Abb. 6).¹⁰ Die Emporenbrüstung ist durch gedrehte Säulchen in 38 Felder unterteilt, in welche Leinwandbilder mit Szenen des Alten und Neuen Testaments eingelassen sind, die bei Umbauten 1754 wiederverwendet worden sind, aber aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen. Unter diesen Bildern findet sich als dritte Szene von Osten über dem Altar aus dem späten 18. Jahrhundert die Verehrung der Ehernen Schlange (Abb. 7). Die Szene spielt sich wieder vor dem Hintergrund der Zeltstadt der Israeliten ab, im Mittelpunkt befindet sich auch hier ein hoch aufragendes Kreuz, um das die Schlange gewunden ist. Moses steht diesmal rechts im Vordergrund und weist mit einem Stab auf das erlösende Zeichen, während auf der linken Seite zwei Figuren in Anbetung versunken sind. Weniger deutlich werden die Opfer der Schlangenplage gezeigt, nur ein Mann liegt bereits leblos am Boden, ein zweiter neben ihm ist noch halb aufgerichtet. Das Ringen mit den Schlangen ist nur anhand einiger heftig gestikulierender Figuren im Bildhintergrund zu erahnen.

Warburg hatte eine italienische illustrierte Bibel als Vorlage für die Malereien an der Niederelbe vermutet. Den Kompositionen der Emporenbilder in Curslack liegen jedoch die »Neuwen Biblischen Figuren« zugrunde,¹¹ die 1564 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt am Main erschienen waren.¹² Dabei handelt es sich um eine auf die Illustrationen reduzierte Fassung der im selben Jahr und im selben Haus erschienenen Bibelausgabe. Die Entwürfe zu den Holzschnitten lieferte Jost Amman (etwa 1539–91), einer der erfolgreichsten Buchillustratoren des 16. Jahrhunderts. Bereits im Untertitel der »Neuwen Biblischen Figuren« legte Feyerabend ausdrücklich die Verwendung der Illustrationen als Vorlagen für Maler, Goldschmiede, Bildhauer usw. nahe. Die Holzschnitte fanden in den folgenden Jahren in zahlreichen weiteren Auflagen Verwendung, so dass nicht eindeutig zu klären ist, welche Ausgabe dem Maler der Curslacker Emporenbilder vorgelegen hat.¹³

Ammans Illustration der Ehernen Schlange enthält die wesentlichen Elemente für die Komposition in Curslack (Abb. 5):¹⁴ die Windung der Schlange am Kreuz; Standmotiv und Kleidung des Moses; seine Begleiter, einschließlich des Priesters mit Mitra-ähnlicher Kopfbedeckung am linken

7 *Die Eberne Schlange, Emporenbrüstung, Kirchwerder, St. Severini*

8 *Jost Amman: Die Eberne Schlange, Holzschnitt, Buchillustration zu »Sacra Biblia«*

Bildrand; im Bildzentrum die beiden in die Knie gegangenen Israeliten, die in entgegengesetzte Richtungen strebend mit Schlangen kämpfen; die Rückansicht des am Boden liegenden Mannes rechts; der Fliehende mit erhobenem Arm im Mittelgrund; die Form der beiden Hauptzelte. Durch Reduktion und Komprimierung der Motive gelingt es dem Maler, das Querformat seiner Vorlage in das Hochformat der Bildtafel zu übersetzen. Auf ähnliche Weise nutzt er auch weitere Bilderfindungen Ammans für andere seiner Emporenbilder.¹⁵

Auch die Darstellung der Ehernen Schlange in Kirchwerder (Abb. 7) folgt einer Vorlage von Jost Amman für Sigmund Feyerabend, welche erstmals in einer Bibelausgabe von 1571 erschien und ebenfalls in zahlreichen weiteren Auflagen Verwendung fand (Abb. 8).¹⁶ Die zentrale Figur der Bildtafel, die auf Knien das erlösende Zeichen anbetet, geht mit ihrer charakteristischen Kopfbedeckung mit dem weit aufgebauchten und flatternden Tuch eindeutig auf diesen Holzschnitt zurück. Auch in einer Reihe weiterer Motive – Moses mit dem Stab in Begleitung zweier Männer vor einem runden Zelt; der auf dem Rücken liegende Tote in extremer Verkürzung; der halb aufgerichtete Mann neben ihm; die Form des Erlösungszeichens – zeigt sich die Verwandtschaft zwischen Buchillustration und Gemälde. Die Spiegelung der gesamten Komposition vom Holzschnitt zur gemalten Fassung ist dabei bemerkenswert. Möglicherweise handelt es sich um eine indirekte Abhängigkeit, bei der eine Version im Gegensinn als Zwischenstufe anzunehmen wäre.

Der Vergleich zwischen den beiden Darstellungen aus Curslack und Kirchwerder legt nahe, dass es die Curslacker Szene war, die Aby Warburg an den Laokoon denken ließ. Der Kampf des Menschen mit der Schlange ist hier wesentlich eindringlicher geschildert. Eine direkte motivische Parallele zur Laokoongruppe im Vatikan gibt es indes nicht; Warburg rekurrierte aber auch nicht ausdrücklich auf die Skulpturengruppe in seiner Beschreibung des »Laokoon mit seinen beiden Söhnen in höchster Schlangennot«. Die beiden Figuren im Bildvordergrund – der Mann mit dem vor dem Körper geführten Arm und die Frau mit dem angewinkelt erhobenen Arm, beide von Schlangen umwunden – weisen durchaus motivische Merkmale auf, die sich, wenngleich in anderer spezifischer Ausformung, auch beim berühmtesten Bildwerk zum Thema Schlangenkampf wiederfinden lassen (Abb. 1).

An dieser Stelle endet unsere Geschichte noch lange nicht, denn die Erwähnung von Lüdingworth war offenbar doch nicht bloß auf eine ungenaue Erinnerung Warburgs oder eine Flüchtigkeit in seinen Notizen zurückzuführen. Davon waren mittlerweile vor allem die Antikenfreunde im Lande

Hadeln überzeugt. Der neue Anstoß, sich nochmals mit den dortigen Denkmälern auseinanderzusetzen, ist vor allem dem nicht ermüdenden Einsatz von Hans-Volker Feldmann und einigen Mitgliedern der Johann-Heinrich-Voss-Gesellschaft in Otterndorf zu verdanken, die mit ihren Monumenten zutiefst verbunden sind und weiterhin über Warburgs Bemerkung kontempliert haben. Am 22. Januar 2009 schrieb uns Hans-Volker Feldmann, dass sie »nun doch noch fündig geworden« seien, »nicht einmal der langjährige Pastor der Kirche wusste davon [...] aber er erinnerte sich eines Cuxh. Ehepaares, das nun den entscheidenden Tipp gab«.

Die eindrucksvolle Kirche St. Jacobi in Lüdingworth, ein Saalbau, dessen Kern auf die Zeit um 1200 zurückgeht, weist im Osten einen Anfang des 16. Jahrhunderts angefügten dreischiffigen und drei Joche tiefen Hallenchor auf.¹⁷ Zwei Joche des Mittelschiffs werden durch eine umlaufende hölzerne Schranke mit schlanken gedrehten Säulchen, die vermutlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstand, vom umgebenden Kirchenraum geschieden (Abb. 9).¹⁸ Auf dem Gesprenge der Schranke, ausgerichtet auf den Kirchensaal, tanzt zu beiden Seiten des großen Kreuzes jeweils ein nackter Putto vor einer Hecke aus Akanthusranken und balanciert auf einem züngelnden Drachen- oder Schlangenkopf, der das Ende einer der Ranken bildet (Abb. 10–11). Die geschnitzte Dekoration über dem Zugang zum Altarraum wurde 1755 von Peter Oest und Salome Meiers, deren Wappen und Widmungsinschriften sich zwischen den beiden Putten befinden, gestiftet.

Die feldmannsche, überzeugende Beobachtung, dass es sich hier um den von Warburg erwähnten Lettner handeln müsse, löste in der Region Begeisterung und kontroverse Diskussionen über die Verbindung nach Rom aus und ist ein klares Indiz dafür, welch fruchtbares Klima die Johann-Heinrich-Voss-Gesellschaft geschaffen hat und wie identitätsstiftend eine solche Einrichtung wirken kann. Es vollzog sich einer der Vorgänge, wie sie Warburg mit seiner »Kulturwissenschaftlichen Bibliothek« in Hamburg erforschen wollte. Die Fotokampagnen in der St. Jacobi-Kirche von ortsansässigen Fotografen¹⁹ waren nicht die einzigen Initiativen, die der Laokoon an der Niederelbe in den folgenden Wochen hervorbrachte. In den »Cuxhavener Nachrichten« berichtete der örtliche Journalist Ulrich Rohde in der Ausgabe vom 30./31. Mai 2009 über den Fund des »Laokoon in Lüdingworth« und erhielt prompt am 9. Juni eine lange Entgegnung mit einem gegenteiligen Standpunkt in einem Leserbrief.

Da Warburg eindeutig von einer szenischen Darstellung und einem Lettner spricht, die erstere in Curslack auf einer Empore und nicht auf einem Lettner

9 Blick auf den Lettner, Lüdingworth, St. Jacobi

10 Gesprenge über dem Lettner, Lüdingworth, St. Jacobi

11 *Detail von Abb. 10*

auftritt und der Lettner in Lüdingworth nur Figuren, aber keine Bibelillustration vorführt, scheint der Gelehrte aus Hamburg zwei Ausflüge in die nähere oder weitere Umgebung seiner Heimatstadt gemacht zu haben, die ihm zwei Jahrzehnte später miteinander verwoben wieder ins Gedächtnis kamen, als er am Bodensee einen Vortrag über die Schlangenrituale amerikanischer Indianer vorbereitete und die er in diesem Zusammenhang im Sinne einer Tafel seines Bilderatlas »Mnemosyne« assoziierte. Er lässt seine Zuhörer gleichsam an seiner aufsteigenden Idee, fast wie an einer Parousie teilhaben: »Und hier sah ich plötzlich den Laokoon mit seinen beiden Söhnen in höchster Schlangennot«. Indem er die Darstellung der Rettung der Israeliten durch die Eherne Schlange als Adaption des Todeskampfes von Laokoon und seinen Söhnen sieht, gibt er gleichzeitig ein lebendiges Beispiel davon, wie er die christliche Umdeutung der heidnischen Antike durch die Renaissance verstand:²⁰ »Hier wurde der Laokoon erlöst«. Der Gedanke einer Überlagerung von Symbolen erreicht einen Gipfel an Komplexität, wenn Warburg in der Identifikation der Ehernen Schlange mit dem Asklepiosstab »ein überlebendes Stück Götzendienst« anprangert.

Die Assoziation vor dem Arrangement über dem Lettner in Lüdingworth wird durch eine entsprechende Synchronisierung von Parametern stimuliert.

12 *Ölbergkapelle, Kreuzlingen, St. Ulrich und Afra*

An die Stelle des vergeblichen Opfers von Laokoon, der zwischen seinen beiden Söhnen auf dem Altar stirbt, weil er Troja vor dem Untergang durch die List der heimtückischen Griechen retten wollte, ist das erlösende Opfer von Jesus Christus am Kreuz, das in jedem Abendmahl gefeiert wird, zwischen den beiden Putten auf den Drachen- oder Schlangenköpfen gesetzt. In anderer Weise als in Lüdingworth und als Aby Warburgs Überlegung beim Anblick des dortigen Lettners hat neuerdings Georg Daltrop im Ethos des Laokoon und in seiner Heroisierung als Verlierer eine Präfiguration für das Christusbild gesehen.²¹

Im direkten Umfeld des Kreuzlinger Vortrags finden sich zwei unmittelbare Hinweise für Warburgs kontinuierliche Aufmerksamkeit für das Motiv des Schlangenkampfes und dessen Umdeutung in der biblischen und christlichen Bilderwelt. Zum einen ist wahrscheinlich die Ausstattung der sogenannten Ölbergskapelle von St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen eine wesentliche Anregung dafür gewesen, das Thema der Ehernen Schlange im Vortrag anzusprechen. Dort beeindruckte Warburg die unmittelbare Gegenüberstellung einer Darstellung der alttestamentarischen Szene mit der Anrufung eines mit einer Schlange umwundenen Kreuzes im Deckenfresko mit dem darunter aufgestellten monumentalen Kruzifix (Abb. 12).²² Zum anderen blieb er auch nach dem Vortrag an dem Gegenstand interessiert und erhielt am 15. Juni 1925 von Saxl die Mitteilung, er habe mit Bronzinos Fresko in der Cappella di Eleonora im Palazzo Vecchio in Florenz eine Darstellung der Ehernen Schlange gefunden, »die wirklich den jüngsten Sohn aus der Laokoongruppe enthält!«²³ Warburg besorgte sich eine Abbildung des Freskos (Abb. 13), skizzierte die ihn besonders interessierenden Motive (Abb. 14–15) und archivierte sie in seinem Zettelkasten in der Abteilung zur »Ehernen Schlange«, welche sich gleich hinter der Abteilung »Laokoon« befindet.²⁴

Ob der Maler von Curslack oder der Bildhauer von Lüdingworth den vatikanischen Laokoon mittelbar oder unmittelbar gekannt haben, wird vermutlich nie ergründet werden; es fehlt dafür jedenfalls bisher jeglicher Hinweis. Es geht aber hier gar nicht um das gängige, evolutionäre Prinzip des Einflusses oder der Übernahme. Vielmehr hat Aby Warburg durch seine wohl kalkulierte Gegenüberstellung mit dem Laokoon den niederelbischen Werken der beiden Künstler eine ungeahnte Dynamik verliehen und einen eigenen Gehalt in ihnen geweckt. Einmal mehr ist hier »nicht die gemeinsame Wurzel, sondern die eigene Produktivität und Leistung der ausschlaggebende konstituierende Teil«.²⁵ Warburg gelingt es, einen authentischen Blick sowohl auf die szenische Darstellung in Curslack als auch auf die emblematische in Lüdingworth zu formen, weil er den Laokoon als Korrelativ benutzt, ihn sozusagen im Hinterkopf behält, wenn er die beiden Schöpfungen anschaut. Das Nachleben des Laokoon ist hier nicht das Ergebnis eines Werkprozesses, sondern der Antrieb in der Durchdringung der Darstellung.

Die Jubiläumsausstellung der Vatikanischen Museen, die die Laokoongruppe ins Zentrum ihrer weitreichenden Rezeptionsgeschichte stellte, musste seinerzeit ohne einen Hinweis auf Aby Warburgs »Schlangenritual« auskommen. Hans-Volker Feldmann und die Mitglieder der Johann-Heinrich-

13 *Bronzino: Die Eberne Schlange, Fresko im Palazzo Vecchio, Florenz, nach der Reproduktion in Goldschmidt 1911 (Anm. 24) in der Bibliothek des Warburg Institute, London*

Voss-Gesellschaft haben dafür gesorgt, dass die Stelle in seinem Kreuzlinger Vortrag kein Kuriosum geblieben ist, sondern durch die Identifizierung des Lüdingworther Lettners und dessen Gegenüberstellung mit der szenischen Assoziationsvariante auf der Curslacker Empore zu einem »exemplum« seines kulturwissenschaftlichen Ansatzes werden konnte. Der ausverkaufte Vortrag am Abend des 26. November 2009, der auf Einladung der Stadt Otterndorf und der dortigen Kranichhaus-Gesellschaft stattfand,²⁶ die lebhafteste Beteiligung der Zuhörer an der anschließenden Diskussion und die Resonanz in der lokalen Presse²⁷ sichern dem klassischen deutschen Homerübersetzer nun einen Laokoon an seiner heimischen Niederelbe.

14 *Aby Warburg: Notizen und Skizzen zu Bronzinos Fresko, London, Warburg Institute Archive, Zettelkasten, Karte Nr. 66.039056*

15 *Aby Warburg: Notizen und Skizzen zu Bronzinos Fresko, London, Warburg Institute Archive, Zettelkasten, Karte Nr. 66.039062*

ANMERKUNGEN

Neben den im Text genannten Personen, deren Engagement zur Entstehung unserer Untersuchung beigetragen hat, gebührt unser besonderer Dank Elizabeth McGrath und Claudia Wedepohl vom Warburg Institute in London sowie Karl-Heinz Roghöfer aus Otterndorf für ihre freundliche Unterstützung.

- 1 Laocoonte. *Alle origini dei Musei Vaticani*, hg. von Francesco Buranelli, Paolo Liverani, Arnold Nesselrath, Rom 2006.
- 2 Aby Warburg: *Schlangenritual*. Ein Reisebericht, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.
- 3 Einen anschaulichen Einblick in die Vorbereitung des Vortrags liefert Dorothea McEwan: *Zur Entstehung des Vortrags über das Schlangenritual: Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung*, in: *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, hg. von Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz, Berlin 2007 (*Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel* 16), S. 267–282, insb. S. 273–278.
- 4 *Schlangenritual* 2007 (Anm. 3).
- 5 Warburg 1988 (Anm. 2), S. 48.
- 6 Fax vom 13. September 2006.
- 7 Günther Grundmann (Hg.): *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Hamburg*, 3 Bde., Hamburg 1953, hier Bd. 1: Bergedorf. Vierlande. Marschlande, bearb. von Renata Klée Gobert, Hamburg 1953.
- 8 Ebd., S. 84–86.
- 9 Ebd., S. 105–109.
- 10 Ebd., S. 109–110.
- 11 Hermann Roever: *Die Hamburgischen Maler Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn*, Diss. Hamburg 1926, S. 15. – Grundmann 1953 (Anm. 7), S. 88.
- 12 *Neuwe Biblische Figuren deß Alten vnd Neuwen Testaments geordnet vnd gestellt durch den fürtrefflichen vnd Kunstreichen Johan Bockspergern von Saltzburg den jüngern vnd nach gerissen mit sonderm fleiß durch den Kunstverständigen vnd wolerfahrenen Joß Amman von Zürych. Allen Künstlern als Malern Goltschmidern Bildhauwern Steinmetzen Schreibern &c. fast dienstlich vnd nützlich*. Frankfurt: Raben, Feyerabend und Han Erben, 1564; zitiert nach Gero Seelig: *Jost Amman. Book Illustrations*, 11 Bde., Rotterdam 2002–03 (*The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*), hier Bd. 1, S. 112.
- 13 *Das Corpus von Ammans Buchillustrationen* listet 17 Verwendungen der Szene der Ehernen Schlange zwischen 1564 und 1589 auf; Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 11 (*Guide to the Catalogue*), S. cvii, NHG-Nr. 434.
- 14 Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 1, S. 50, Nr. 6.28.
- 15 Auch die übrigen Szenen der Emporenfront gehen auf Ammans Holzschnitte zurück: die Opferung Isaaks auf NHG-Nr. 358, Jakobs Traum von der Himmelsleiter auf NHG-Nr. 364, der Verkauf Jakobs an die Ägypter auf NHG-Nr. 375 und Simson, der die Philister erschlägt auf NHG-Nr. 460; vgl. Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 1, S. 45, 55, 121, 122.
- 16 *Sacra Biblia, ad vetvstissima exemplaria castigata*. Frankfurt: Feyerabend, 1571; zitiert nach Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 3, S. 202. – Ammans zweite Version der »Ehernen Schlange« fand in insgesamt 13 Druckwerken zwischen 1571 und 1593 Verwendung; vgl. Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 11 (*Guide to the Catalogue*), S. cvii, NHG-Nr. 435. Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 3, S. 230, Nr. 72.62.

- 17 Christiane Segers-Glocke (Hg.): Baudenkmale in Niedersachsen, Bd. 19: Landkreis Cuxhaven, bearb. von Doris Böker, Hameln 1997, S. 182–185.
- 18 Ebd., S. 183.
- 19 Mitteilung von Hans-Volker Feldmann vom 27. Februar und vom 5. April 2009. Vgl. auch <http://www.otter-post.de> > Foto-Reportagen > Laokoon an der Niederelbe > Bildergalerie [14.09.2010].
- 20 Fritz Saxl: Rinascimento dell'Antichità, in: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 347–399.
- 21 Georg Daltrop: Das Ethos des Verlierers – Gedanken zur Laokoongruppe, in: Der neue Mensch in Christus – hellenistische Anthropologie und Ethik im Neuen Testament, hg. von Johannes Beutler, Feiburg/Basel/Wien 2001 (Quaestiones disputatae 190), S. 190–202.
- 22 Das ursprünglich aus dem 18. Jahrhundert stammende Fresko ist heute nach einem Brand 1963 vollständig erneuert; vgl. Anton Hopp: Kreuzlingen. Pfarr- und ehemalige Klosterkirche St. Ulrich und Afra, 4., neubearb. Aufl., Regensburg 1998 (Schnell Kunstführer 592), S. 6–8. Warburg zeigte Saxl das Fresko bei einem Spaziergang am 24. März 1923, wie er seiner Frau in einem Brief vom selben Tag berichtet. Außerdem ließ er von dem befreundeten Paul Ruben Nachforschungen anstellen, was vom Standpunkt der Orthodoxie aus von diesem »götzendienlichen durch Moses gebilligten Abfall« zu halten sei; McEwan 2007 (Anm. 3), S. 274.
- 23 Ebd., S. 279.
- 24 Die beiden Karteikarten 66.039056 und 66.039062 aus Warburgs Zettelkästen weisen neben seinen raschen Skizzen mit den Notizen »Goldschmidt T. IX« bzw. »Abb. F Goldschmidt IX« einen Hinweis auf, aus welcher Publikation er sich eine Reproduktion des Freskos besorgt hatte. Noch heute befindet sich im Exemplar von Fritz Goldschmidt: Pontormo, Rosso, Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung, Leipzig 1911, in der Bibliothek des Warburg Institute auf Tafel IX eine Bleistift-Markierung unter dem Foto von Bronzinos Fresko (Abb. 12). Für eine aktuelle Kontrolle danken wir Elizabeth McGrath. Vgl. Spyros Papapetros: »ohne Füße und Hände«. Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg, in: Schlangenritual 2007 (Anm. 3), S. 217–266, hier S. 261–262.
- 25 Richard Hamann-MacLean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15 (1949/50), S. 237–238.
- 26 Ulrich Rohde: Laokoon im Lande Hadeln, in: mitteilungen der Kranichhaus-Gesellschaft Otterndorf e.V. XI, 2010, S. 24–29.
- 27 Niederelbe Zeitung vom Freitag, den 27. November 2009, auf S. 16 und von Sonnabend/Sonntag, den 28./29. November 2009, auf S. 19.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Musei Vaticani. – Abb. 2, 14, 15: © Warburg Institute Archive, London. – Abb. 3, 4, 6, 7: Timo Strauch. – Abb. 5: Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 1, S. 50, Nr. 6.28. – Abb. 8: Seelig 2002–03 (Anm. 12), Bd. 3, S. 230, Nr. 72.62. – Abb. 9, 10, 11: Karl-Heinz Roghöfer. – Abb. 12: Hopp 1998 (Anm. 22), S. 15. – Abb. 13: © Warburg Institute, London.