



Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath (Hrsg.)

Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 15.2013

Berlin: Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2014
176 S. - ISBN: 978-3-86732-152-5

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30788](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-30788)

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



PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 15 · 2013

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

www.census.de

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Barbara Lück, Birte Rubach, Maika Stobbe

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

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

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

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

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Ciriacos Nereide. Antikenrezeption und Antikentransformation bei Ciriaco d'Ancona am Beispiel der Kymodoke-Zeichnung im Codex Barberini <i>Michail Chatzidakis</i>	7
Ein Engelskopf Botticellis und sein antikes Vorbild <i>Klaus Fittschen</i>	43
Le Codex Chlumczansky. Addenda et corrigenda <i>Vladimir Juřen</i>	53
Antikenreproduktionen in Papiermaché um 1800 Die Kartonfabrik Ludwigslust und ihre Produktpalette <i>Sylva van der Heyden</i>	91
Vielschichtige Anleihen. Die Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in München und ihre Beziehungen zur Antike <i>Arne Reinhardt</i>	135
Zu einer punktuellen Rezeption kykladischer Idole in der populärkulturellen Science-Fiction-Serie Star Trek <i>Georg Schifko</i>	171

»Outer space now belongs to 007« war der Slogan auf dem Plakat des 11. James-Bond-Films aus dem Jahre 1979, »Moonraker«. Auch der *Pegasus* schwingt sich in diesem 15. Heft mit einem Beitrag zu einer Folge der Fernsehserie »Star Trek« von 1995 in kosmische Sphären. Auf der anderen Seite beginnt das Spektrum der Artikel mit den frühen Griechenlandstudien des Ciriaco d'Ancona, um die Kunstgattungen von der Architektur des Münchener Palais Dürckheim-Montmartin, über Antikenreproduktionen in Papiermaché, die Malerei Botticellis und die Zeichnungen in dem erst vor rund dreißig Jahren bekannt gewordenen *Codex Chlumczansky* zu durchmessen.

Die Hälfte der sechs Beiträge trägt eine Widmung. Die Herausgeber möchten ihrerseits zweier bedeutender, im Jahre 2013 verstorbener Gelehrter gedenken, die das Weiterwirken der Antike aus der Perspektive der Archäologie bzw. der Kunstgeschichte maßgeblich erforscht haben: Nikolaus Himmelmann-Wildschütz (* 1929) und Tilmann Buddensieg (* 1928). Es war eine zufällige Konstellation, einzigartig für die Studierenden, dass beide über viele Jahre gemeinsam an der Bonner Universität gelehrt haben. Durchaus unterschiedlich auftretend, waren sie in ihrer beispielgebenden, aus der eigenen, fachlich wegweisenden Forschung erwachsenden Vermittlung verbunden; indem sie die Studenten am Erkenntnisprozess teilhaben ließen, nahmen sie diese gleichsam mit. Beide haben ihre Fächer im Kontext gesehen und Disziplin und Kontext aktiv gestaltet. Zu Anfang seiner »Utopischen Vergangenheit« von 1976 hat Himmelmann als dritte Voraussetzung für die Arbeit des Historikers den »Horizont der jeweiligen Gegenwart, in deren Kultur die Disziplin vielfältig verflochten ist«, definiert und damit gleichzeitig die Komplexität, die Aktualität, die Mission und die moralische Verpflichtung aller historischen Wissenschaften betont.¹ Dies galt nicht minder für Buddensieg. Es war die Frucht dieser gemeinsamen Überzeugung, die beide dazu führte, die Beschäftigung mit dem Weiterleben der Antike in Deutschland wieder neu zu begründen, wo sie nach der Übersiedelung des Warburg Institute nach London 1933 und dem Tod von Christian Hülsen 1935 fast völlig zum Erliegen gekommen war, von wenigen Ausnahmen wie Richard Hamann-MacLean² und den Versuchen von Arnold von Salis³ und Heinz Ladendorf⁴ sowie den gleichermaßen grundlegenden Impulsen von Matthias Winner abgesehen.⁵ Dass ein Heft wie der vorliegende *Pegasus* heute erscheinen kann, ist der Forschung, der Inspira-

tion und dem Charisma der beiden Persönlichkeiten Nikolaus Himmelmann und Tilmann Buddensieg entscheidend zu verdanken.

Wie intensiv das Thema von der jungen Generation aufgenommen wird, schlägt sich in mehreren Beiträgen in diesem Heft nieder und zeigte sich auch auf der erfolgreichen *Census*-Tagung zu »Zeichnungen nach antiker Architektur im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi«. Der freundschaftliche Austausch zu methodisch unterschiedlichen Themen brachte junge und renommierte Wissenschaftler aus Großbritannien, Griechenland, Italien, Ungarn, USA und Deutschland von Universitäten, Museen oder Studienzentren zusammen und hat einen anregenden und angeregten Dialog befruchtet. Die Beiträge des Studientags werden im nächsten Heft des *Pegasus* veröffentlicht.

Im Dezember ist der *Census* zur Feier der achtzigjährigen Übersiedelung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg von Hamburg nach London an diesen Ort seiner eigenen Gründung zurückgekehrt. Er hat dort den Rückblick auf die Forschungsgeschichte des Warburg Institute, das dieses gemeinsam mit dem Hamburger Warburg-Haus veranstaltet hat, eröffnet. Wie die Londoner Bibliothek das dortige Institut ausmacht und das Institut ohne die Bibliothek nicht mehr existieren würde, so empfängt der *Census* seine Impulse aus der wissenschaftlichen Arbeit an der Datenbank, sowohl der inhaltlichen wie der konzeptionellen an der Datenstruktur für Eingabe und Abfrage.

Auf der Londoner Tagung wurde eingehend diskutiert, dass eine Ansammlung von Büchern noch keine Bibliothek und ein Haufen Daten noch keine Datenbank darstellen. Langzeitspeicherung gewährt weder der einen noch der anderen ein »Nachleben«. Die Intelligenz der Anordnung lässt sich dauerhaft nur konservieren, wenn sie dynamisch aus dem »Horizont der jeweiligen Gegenwart« entwickelt wird.

ANMERKUNGEN

- 1 Nikolaus Himmelmann: Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 9.
- 2 Richard Hamann-MacLean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15 (1949/50), S. 157–250.
- 3 Arnold von Salis: Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst, Erlenbach/Zürich 1947.
- 4 Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit, Berlin 1953.
- 5 Matthias Winner: Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen, 1450–1800, Ausst.-Kat., Berlin 1967.

CIRIACOS NEREIDE. ANTIKENREZEPTION UND ANTIKEN-
TRANSFORMATION BEI CIRIACO D'ANCONA AM BEISPIEL DER
KYMODOKE-ZEICHNUNG IM CODEX BARBERINI

MICHAIL CHATZIDAKIS

Nikolaos Chatzidakis (1921–2013) in memoriam

Der Codex Barberini in der Vatikanischen Bibliothek (Vat. Lat. 4424) gilt mit seiner repräsentativen Aufmachung als ein Glanzstück des in der Hochrenaissance zur eigenständigen Kunstgattung aufgestiegenen Mediums der Architekturzeichnung.¹ Die Folioblätter 28r–29v des prachtvollen, sorgfältig angelegten Pergamentbandes geben griechische Altertümer wieder, die auf verlorengegangene Zeichnungsvorlagen des italienischen Kaufmanns und Antikensammlers Ciriaco de' Pizzecoli, genannt Ciriaco d'Ancona (1391–1452), zurückgehen.²

Auf eine dieser Zeichnungen, die der sog. »Kymodoke« auf Folio 28r (Abb. 1), wird in der vorliegenden Studie näher eingegangen. Dabei wird der Versuch unternommen, die ungewöhnliche Ikonographie der Nereiden-Darstellung neu zu erschließen und die Bedeutung dieser einfallsreichen Bildinvention für die antiquarische Praxis Ciriacos aufzuzeigen.³ Daneben kann die Kymodoke-Zeichnung auf indirektem Wege wichtige Indizien liefern für die sonst nur spärlich überlieferten Wanderungsaktivitäten des italienischen Reisenden während seines Besuchs der Insel Kreta im Sommer/Herbst des Jahres 1445.

Auf der Zeichnung im Codex Barberini (Abb. 2) steht die phantasiereiche Bilderfindung der Nereide Kymodoke auf der unteren linken Blattseite den rationalen Bauaufnahmen der Hagia Sophia diametral entgegen, die das architekturgeschichtliche Bild der Konstantinopolitaner Hauptkirche mit erstaunlich detaillierter Sorgfalt umreißen und somit ein tiefsinniges antiquarisches Verständnis von Seiten ihres Autors offenbaren. Zum einen wird der Betrachter mit einer sachlichen Demonstration mit Hilfe der »multiplen Perspektive« – ein von Wolfgang Lotz geprägter und näher definierter Begriff – konfrontiert.⁴ Es handelt sich dabei um einen Typus der Architekturzeichnung, der bei der Wiedergabe des Gebäudeinneren die Orthogonal-Projektion mit perspektivischen Blicken in die Durchgänge kombiniert. Dieses Verfahren, das man eher einem erfahrenen Architekten bzw. Architekturtheoretiker als

1 *Die Nereide Kymodoke, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 28r*
(Ausschnitt aus Abb. 2)

dem dilettantischen und autodidaktischen Archäologen Ciriaco d'Ancona zuzutrauen geneigt ist, hatte Giuliano da Sangallo in der Tat praktiziert und in seiner Spätzeit in der berühmten Zeichnung eines »tempio greco« (UA 131) weiterentwickelt.⁵ Zum anderen wird die Lücke am unteren linken Rand des Blattes im Sinne eines im ganzen Codex zum Tragen kommenden »horror vacui«-Prinzips durch die Darstellung des weiblichen Fabelwesens ausgefüllt, die in ihrer vermittelnden Gesamtwirkung zunächst den konkreten Gegenpol zu den wissenschaftlich fundierten kirchlichen Bauaufnahmen zu bilden scheint.

Die Zeichnung (Abb. 1) ist als Widmungsbild an die Nereide Kymodoke zu verstehen, worüber die in geschnörkelten griechischen Buchstaben im Dativ verfasste begleitende Umschrift Auskunft gibt: »ΚΥΜΟΔΟΚΗ ΝΗΡΗΙΔΩΝ ΝΥΜΦΑΙΩΝ ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΘΕΑ«, d. h. übersetzt »Kymodoke, der höchsten Göttin unter den Nereiden und den (Meer)nymphen [gewidmet]«. ⁶ Ciriacos hohe Verehrung der Nereiden-Gruppe geht aus ihrem häufigen Auftreten in seinen Schriften als heiterer und hilfreicher Chor hervor, unter dessen Schutz Ciriaco sich stellte. Ihr Wohlwollen sowie der Beistand ihres Vaters Neptun, des Göttervaters Zeus und nicht zuletzt des Schutzpatrons Ciriacos, d. h. des Gottes Merkur, sind in Ciriacos Verständnis unabdingbare Voraussetzungen, welche die von den Naturphänomenen ungehinderten Hafeneinfahrten von Ciriacos »navis« während seiner Rundreisen in den gefährlichen Gewässern der Ägäis gewährleisten.⁷

Dass sich unter allen anderen Meernymphen ganz speziell Kymodoke (griechisch Κυμοδόκη, d. h. die »Wellenempfängerin«) bei Ciriaco höchster Wertschätzung erfreute, manifestiert sich am Schluss seines Briefes, den er am 29. September 1444 an Georgios Scholarios schickte. Ciriaco hebt dort nicht nur Kymodoke als einzige aus dem großen Nereiden-Chor hervor, sondern nennt sie sogar die »berühmteste« aller Nereiden und lässt gleichzeitig erahnen, dass sie ihm auch persönlich am nächsten stand.⁸ Den Höhepunkt der poetischen Beschreibung seiner besonderen Beziehung zu Kymodoke erreicht Ciriaco jedoch in seiner Nereiden-Elegie in einem Brief vom Januar des darauffolgenden Jahres (1445) an den Erzieher des Herrschers von Thasos Francesco Gattulio, Johannes Pedemontano. Dort nimmt Ciriacos Verhältnis zu Kymodoke nahezu die Züge einer Liebesbeziehung an, als der Anconitaner davon erzählt, wie Kymodoke, die glorreichste aller Nereiden, bei hohem Seegang als einzige Meernymphe in sein Schiff emporrante, ihn mit ihrem nassen Körper berührte und gelegentlich mit süßen Küssen benetzte.⁹

Die Zeichnung (Abb. 1) zeigt Kymodoke im Profil und als Mischwesen. Sie besitzt einen menschlichen Oberkörper, der ab der Hüfte zu einem in spiralförmigen Windungen um sich selbst herumschlingenden doppelten Fisch- bzw. Delphinschwanz herauswächst. Auffällig ist dabei die in den Proportionen unharmonische Abstimmung zwischen dem Unterleib mit seinen plumpen, rundlichen Analogien und dem Oberkörper, wo schlankere Formen, etwa die winzigen nackten Brüste und die ungelenkten, puppenhaften Arme beherrschend sind.

Als unverkennbares Attribut der Gestalt der Kymodoke tritt der Delphin auf. Er ist viermal in der Darstellung vertreten. Ein kleines Delphinpaar im unteren Bereich ist auf eine Art und Weise wiedergegeben, die offenkundig die scheinbar schwerelos aus dem Wasser steil emporsteigenden und gleich wieder zurück in das kristallklare Nass lässig zurückfallenden Bewegungen dieser Meereskreaturen imitieren will. Seine Präsenz deutet das Element Wasser an und charakterisiert Kymodoke als eine über der imaginären Meeresoberfläche schwebende Nereide. Ein weiterer auf den Haaren Kymodokes niedergelassener Delphin, gleichzeitig mit seinem Schwanz in die Umschrift ragend, fungiert als krönendes Element der Gesamtdarstellung. Den letzten Delphin hält die Seenymphe behutsam unter ihrem eng an den Körper herangeführten rechten Arm fest. Der nur leicht angewinkelte linke Arm weist nach vorne und hält in der nach oben geöffneten Hand ein Segelschiff.

Die Frage drängt sich auf: Ist Ciriacos einfallsreiche Schöpfung reines Produkt seiner kreativen Imagination? Welches konkrete Vorbild könnte Ciriaco andernfalls vor Augen gestanden haben? Wie ist er vorgegangen bei seinem Anliegen, einem ihm lediglich aus den antiken Schriften bekannten weiblichen Fabelwesen Bildgestalt zu verleihen? An dieser Stelle soll die Analyse der Darstellung anhand der drei markantesten ihr zugeordneten ikonographischen Merkmale durchgeführt werden: dem Fischeschwanz, den Delphinen und dem Motiv des Schiffhaltens.

DER FISCHSCHWANZ

Freilich ist ein spezifisches und als solches erkennbares Kymodoke-Bild aus der antiken Kunst nicht bekannt. Darstellungen von Nereiden bzw. Meernymphen sind hingegen aus antiken Mosaikfußböden und allen voran aus kaiserzeitlichen Meerthiasos-Sarkophagen zahlreich überliefert.¹⁰ Dass solche

2 Bauaufnahmen der Hagia Sophia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 28r

Monumente bereits im 15. Jahrhundert von den Künstlern eingehend studiert wurden, belegt die Nachzeichnung der Frontseite eines damals in der Kirche SS. Apostoli in Rom befindlichen Meerwesen-Sarkophags auf Folio 15v des Codex Escorialensis (Abb. 3).¹¹ Mantegnas berühmter Stich mit der »Schlacht der Seekentauren« und Andrea Riccios »Armonia-Relief« auf der Basis seines Osterleuchters im Santo zu Padua beruhen mit Sicherheit auf ganz konkreten,

3 *Nachzeichnung der Frontseite eines Meerwesen-Sarkophags damals in SS. Apostoli in Rom, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Codex Escorialensis, inv. 28-II-12, fol. 15v*

4 *Meerwesen-Sarkophag, Paris, Louvre*

wenn auch frei adaptierten Vorstellungen von antiken Denkmälern dieses Typus.¹²

Ähnliches kann allerdings für Ciriacos »Kymodoke« nicht behauptet werden. Das von den antiken Mosaiken bzw. Meerthiasos-Darstellungen auf antiken Sarkophagen geprägte, kanonische Bild einer Nereide zeigt die Seegöttin nackt in Menschengestalt, mit über dem Kopf gebauschtem Schleier auf Seekentauren bzw. Hippokampen reitend (Abb. 4)¹³ oder auf einer von Seepferden gezogenen Wasserquadriga stehend (Abb. 5).¹⁴ Diesem Darstellungsmodus folgen leicht modifiziert die Meernymphen sowohl in Mantegnas Stich als auch in der berühmtesten Malerei maritimer Thematik der Hochrenaissance, in Raphaels Galatea-Fresko in der Villa Farnesina in Rom.¹⁵ Dabei ist zu beachten, dass in beiden Fällen, wie in den antiken Vorlagen auch, die Nereiden menschliche untere Gliedmaßen haben. Bei Ciriaco hingegen ist Kymodokes Mobilität im Wasser nicht durch Ichthyokentauren bzw. Seepferde, sondern durch den hinzugefügten Fischschwanz gewährleistet (Abb. 1). Ciriacos Kymodoke ist auf das Seereiten nicht angewiesen, weil sie – von ihrem Schöpfer zu einem Mischwesen transformiert – selbständig agieren kann.

*6 Gigant der Stoa im
Odeon des Agrippa in
Athen*

Doch warum hatte Ciriaco seine Nereide mit dem auf den ersten Blick aus antiquarischer Sicht inkonsequenten Zusatz des Delphinschwanzes versehen? Bereits im Jahre 1889 hatte Emil Reisch bei der ersten erprobten Auslegung der Zeichnungen Ciriacos im Codex Barberini die scharfsinnige Beobachtung gemacht, dass auf Folio 27r des gleichen Codex, der eine Ansicht der Porta Tiburtina in Rom zeigt, unter der Bogenarkade eine Nachzeichnung eines der Giganten der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen eingestellt ist (Abb. 6, 8).¹⁶ Die Autorschaft Ciriacos der Vorlage für diese Zeichnung konnte dadurch abgesichert werden, dass sich das gleiche Objekt auf Folio 88v des Berliner Codex Hamilton 254 wiederfindet, der Ciriacos Athener Exzerpte für den Bischof von Padua Pietro Donato enthält (Abb. 7).¹⁷ Wie Christian Hülsen und anschließend Bernard Ashmole geltend machen konnten, hat dieser Atlant, dessen Geschlecht Ciriaco verwechselte und wegen des markanten schuppigen Schwanzes für eine Seekreatur gehalten hatte, Pate für den Torso samt Unterleib seiner Kymodoke gestanden.¹⁸

7 Gigant der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen, Staatsbibliothek zu Berlin, Codex Hamilton 254, fol. 88v (Ausschnitt)

8 Gigant der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini, Vat. Lat. 4424, fol. 27r (Ausschnitt)

Damit war aber noch nicht das letzte Wort gesprochen. Carlo Roberto Chiarlo äußerte Jahre später vorsichtig die plausible Vermutung, dass sich in Kymodokes Unterkörper die Erinnerung an ein weiteres antikes Werk, diesmal ein Objekt der Kleinkunst im Besitz Ciriacos, niedergeschlagen haben könnte.¹⁹ Aus Ciriacos Briefwechsel weiß man, dass der Anconitaner einen berühmten Stein mit der Darstellung des Meerungeheuers Skylla besaß, auf den er besonders stolz gewesen sein muss. Repliken dieser Kamee schenkte Ciriaco hochangesehenen Personen, wie etwa Jacopo Zeno, Bischof von Padua, Angelo Grassi, Bischof von Ariano, und dem griechischen Humanisten Theodor Gaza aus Thessaloniki. Die Rezipienten bedankten sich dafür in ihren an Ciriaco gerichteten Lobbrieffen herzlich.²⁰ Wichtig ist in unserem Zusammenhang, dass Angelo Grassi in einem solchen Dankesbrief eine ausführliche Beschreibung des heute verschollenen Sardonyx liefert. Er beschreibt darin

die in ihrer hellweißen Farbigkeit vor dem dunklen Hintergrund abgehobene Skylla-Figur als eine nackte Jungfrau, die einen aus Wolfischen zusammengesetzten Rock trug und deren Unterleib zu einem spiralförmigen Delphinschwanz, ähnlich demjenigen Kymodokes, auslief.²¹ Diese »Ekphrasis« Grassis, welche die entsprechende Skylla-Textstelle in Vergils Aeneis (III, 426–428) in Erinnerung ruft,²² korrespondiert allerdings mit keinem bekannten, noch heute erhaltenen Objekt der antiken Kleinkunst.²³

DIE DELPHINE

Mit dem überdurchschnittlichen, ja nahezu fetischistisch anmutenden Vorkommen von Delphinen im Kymodoke-Bild wird bezeichnenderweise einem sowohl bei Ciriaco als auch bei Giuliano da Sangallo beliebten Motiv Tribut gezollt.

Die obere Hälfte des Folio 54v des Codex Monacensis Latinus 716 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Abb. 9), der lange Exzerpte aus Ciriacos kykladischem Reisetagebuch enthält, wird von der Figur eines auf einem

Delphin reitenden nackten Jünglings eingenommen.²⁴ Die erläuternde lateinische Überschrift »Pisce super curvo vectus cantabat Arion« (Arion sang beim Reiten auf dem gekrümmten Fisch), weist auf die mythische Rettung des Dichters Arion hin, die bei Herodot und Vergil nachzulesen ist.²⁵ Als Arion einst von Tarent nach Korinth fuhr, um seinen Freund, den weisen Periander, zu besuchen, wollten ihn die Seeleute bei Tainaron ins Meer werfen, gierig nach seinem Hab und Gut. Er bat sie, vor seinem Tod noch einmal singen zu dürfen. Die Räuber wollten den berühmten Sänger hören und machten ihm Platz. Er legte seinen vollen Sängerschmuck an, ergriff die Kithara, sang und stürzte sich im vollen Schmuck ins

9 München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Monacensis Latinus 716, fol. 54v

Meer. Ein Delphin aber rettete ihn ans Ufer. Auf Tainaron, dem südlichsten Kap des griechischen Festlands, vor dem das Ereignis stattgefunden haben soll, kennt Herodot eine Marmorgruppe, die dort zur andauernden Konservierung der Memoria an das vollzogene Wunder errichtet wurde.²⁶

Auch Ciriaco besuchte den Tainaron bei seiner späteren Peloponnes-Rundreise im Jahr 1448, die sich an die kykladische Expedition unmittelbar anschloss. Keines der von ihm eigenhändig dokumentierten Denkmäler der Region im Mailänder Codex Trotti 373 lässt sich jedoch mit einer Delphingruppe identifizieren.²⁷ Ich halte in jedem Fall die geäußerten Vermutungen von Otto Jahn und Otto Rubensohn für verfehlt. Sie wollten im delphinreitenden Jüngling eine Rezeption des Frieses des Lysikrates-Denkmal in Athen²⁸ bzw. eine Übertragung auf die Bildsprache der kaum bekannten Sage des bei einem Schiffbruch von einem Delphin geretteten Koiranos aus Paros erkennen.²⁹ Wie die über der Gruppe hinzugefügten Worte verraten, ist hier ganz eindeutig Arion gemeint. Wenngleich die seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Römerzeit häufig anzutreffenden Bilder eines nackten auf einem Delphin

reitenden Jünglings es erheblich erschweren, ein konkretes Vorbild für Ciriacos Zeichnung nachzuweisen – eine Suche, die wenig erfolgversprechend scheint, da Schedels Zeichnung keine sehr getreue Wiedergabe der Vorlage von Ciriaco ist –, so möchte ich doch als alternative potentielle Inspirationsquellen für Ciriacos Komposition zwei Darstellungen in unterschiedlichen Kunstmedien zum Thema vorschlagen, die aus Orten stammen, die Ciriaco nachweislich besucht hatte: ein Mosaikfußboden aus dem sogenannten

11 *Arion-Münze, Insel Lesbos, 2.–1. Jh. v. Chr., Athen, Numismatisches Museum, Empedokles-Sammlung Nr. 5527*

Haus der Delphine (!) auf Delos³⁰ (Abb. 10) und eine Arion-Münze von der Insel Lesbos (2.–1. Jahrhundert v. Chr.) (Abb. 11).³¹ Muss die Suche nach der konkreten antiken Vorlage von Ciriacos Zeichnung mit dem delphinreitenden Knaben zunächst erfolglos bleiben, so könnte der Nachzeichnung Ciriacos eine potentielle Vermittlerrolle für das Zwickelmarmorrelief Agostino di Duccios mit dem delphinreitenden Putto in der Giebelzone der Eingangstür der Grabkammer Sigismonodo Malatestas zugewiesen werden (Abb. 12), zumal die Aufnahme von Zitaten aus Ciriacos Antikenstudien in das Dekorationsprogramm des Tempio Malatestiano in Rimini mehrfach bezeugt ist.³²

Man fragt sich, ob es nur ein Zufall ist, dass die Delphine auch bei der Kapitellausschmückung der elaborierten, reich dekorierten Säule, welche Felice Feliciano der Ausgabe der Ciriaco-Vita vorangestellt hatte, in Erscheinung treten.³³ Feliciano hätte sicherlich keine symbolträchtigere Chiffre auswählen können, um den Anconitaner zutreffend zu charakterisieren. Durch die Säulenmetapher wird Ciriaco posthum die ehrenvolle Anerkennung seiner leitenden, »tragenden« Funktion für alle Nachkommenden im Bereich der Erschließung der Zeugnisse des antiken Altertums erwiesen. Nicht nur sein Name ist am Säulenschaft an prominenter Stelle angebracht, sondern das Delphinpaar, das in achsensymmetrischer Anordnung die Kapitellform prägt, zollt einem der Lieblingsmotive Ciriacos Tribut.

Ein letzter Aspekt sei hinsichtlich der übermäßigen Vertretung des Delphinmotivs in der Zeichnung der Kymodoke hinzugefügt. In seinem mittler-

weile zum Klassiker gewordenen Ciriaco-Vortrag hatte Bernard Ashmole vorgeschlagen, die Delphin-Präsenz auch im Sinne eines von Ciriaco intendierten kryptischen Wortspiels zu interpretieren. Seiner These zufolge würde dann der angeblich älter aussehende, unter dem Schutz der Nereide stehende Delphin für Giovanni Delphino stehen, einen venezianischen Kommandeur, an Bord dessen Schiffes Ciriaco sich im Sommer des Jahres 1445 vor Kreta befunden hatte.³⁴ Die Hypothese mag in Teilen zutreffend sein, zumal in Ciriacos Erzählung mehrere Schiffskapitäne namens Delphinus vorkommen. Außer dem besagten Giovanni berichtet Ciriaco von einem eigenen Epigrammentwurf in Candia zu Ehren Bertutio Delphinos, des venezianischen Oberkommandeurs der alexandrinischen Flotte.³⁵ Ciriaco beherrschte solche humanistischen Wortspielereien sehr gut, wie er in zahlreichen anderen Fällen bewiesen hat. So ist z. B. Ciriacos Bezeichnung »cavata ex nicolo« für eine in der Sammlung Niccolo Niccolis gesehene Gemme als humanistische Anspielung auf den Namen des Besitzers zu verstehen,³⁶ während im Falle des »navarchos« Hilarion, die Namenssemiotik (»hilaris« = »ausgelassen«) in Ciriacos »narratio« als hervorstechendes Charaktermerkmal des Kapitäns proklamiert wird.³⁷ Die Begriffe »Cetea oneraria« für die großen walähnlichen Cargo-Schiffe und »Delphina« für die kleineren Galeeren verwendet Ciriaco außerdem des Öfteren in seinen Notizen, um durch die Tiermetaphorik die ihm bei seinen Rundreisen im Transportdienste gestandenen »naves« als beseelte Wesen zu charakterisieren.³⁸ Eine solche »Delphina«, eine venezianische Galeere mit acht doppelten Ruderreihen, präsentiert seine gezeichnete Kymodoke in ihrer linken Hand.

13 *Vittore Carpaccio: Rückkehr der Gesandten, 1497–98, Venedig, Galleria dell'Accademia (Ausschnitt)*

DAS SCHIFFHALTEN

Die dargestellte Zone im Hintergrund links in der »Rückkehr der Gesandten« (Abb. 13) des Vittore Carpaccio (um 1455–1526) aus dem Ursula-Zyklus, geschaffen für die gleichnamige Bruderschaft in Venedig, zeigt die zwei hauptsächlichen Schiffskategorien, die damals im Levante-Handel eingesetzt wurden und derer sich Ciriaco seinem Reisebericht zufolge für Transportzwecke mehrfach bediente. Im Hintergrund ist ein Rundschiff zu sehen, das ausschließlich gesegelt wurde und das den Venezianern, aber vor allem den Genuesern zum Transport voluminöser Massenfracht (z. B. Alaun aus Phokäa) diente. Vorne ist die beweglichere langgestreckte Galeere wiedergegeben, die sowohl gerudert als auch gesegelt werden konnte und die von den Venezianern vor allem für den raschen Transport teurer Ware von geringem Volumen sowie als Kriegsschiff eingesetzt wurde.³⁹ Eindeutig zur zweiten Kategorie gehört das Schiff, das Kymodoke demonstrativ in ihrer weit ausgestreckten Hand präsentiert und das von Ashmole sogar konkret als das vermeintliche Kommandoschiff des in den Delphin-Zitaten angesprochenen Giovanni Delphino identifiziert wurde.

14 *Apokalypse, Par. Gr. 74, sog. Tetraevangelion aus Stoudion, London, British Library, zweite Hälfte
11. Jahrhundert*

*15 Das Jüngste Gericht, Mosaik,
Torcello, Santa Maria Assunta,
11. Jahrhundert*

Über die ikonographischen Ursprünge des Motivs des Schiffhaltens an sich, das eine hervorstechende Komponente von Ciriacos Bildinvention darstellt, haben hingegen meines Wissens weder Ashmole noch Hülsen, noch ein anderer Forscher reflektiert. Es sieht so aus, als sei Ciriacos unternommene Säkularisierung eines dem eschatologisch-apokalyptischen Themenbereich der byzantinischen Ikonographie entstammenden Motivs der Forschung bisher entgangen. Denn das Motiv eines von einem weiblichen Meerwesen gehaltenen Schiffes lässt sich mit ziemlicher Sicherheit auf Darstellungen des personifizierten, die Toten herausgebenden Meeres in Bildern des Jüngsten Gerichts zurückführen. Gefragt war von den Künstlern die Erfindung eines Kompositionsschemas für die Illustration des entsprechenden Passus im 20. Kapitel der Apokalypse des Johannes, in dem von der Auferstehung der Toten vor ihrem anschließenden Auftritt vor dem Weltenrichter die Rede ist:

16 *Die Personifizierung
des Meeres, Ausschnitt aus
Abb. 15*

»Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet, jeder nach seinen Werken.«⁴⁰

Interessanterweise scheint diese Textstelle in den abendländischen bildlichen Wiedergaben des Jüngsten Gerichts unberücksichtigt geblieben zu sein, während in Darstellungen des gleichen Themas in der östlichen, d.h. byzantinischen Kunsttradition vom 11. Jahrhundert an zur vollen Ausprägung gelangte. Im sog. Tetraevangelion aus Stoudion (Par. Gr. 74, British Library), datiert in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, wird die Textstelle im vorletzten Register auf summarische Weise in der Gestalt von Raubfischen, von deren Schlünden Menschenglieder ausgespien werden, visualisiert (Abb. 14).⁴¹ Elaborierter zeigt sich die Personifizierung des Meeres in den Mosaiken der Kathedrale von Torcello (11. Jahrhundert) (Abb. 15–16).⁴² Hier sind viele der in der Folgezeit kanonisch gewordenen ikonographischen Merkmale zum ersten Mal anzutreffen. Die Personifizierung des Meeres nimmt eine eigene Kreissegmentzone rechts im mittleren Bildregister der Gesamtdarstellung ein. Das

*17 Das Jüngste Gericht,
Ikone aus Sinai, Mitte
12. Jahrhundert*

Meer ist als halbnackte junge Frau dargestellt. Sie reitet auf einem nicht näher zu bestimmenden Seemonster, aus dessen Maul ein Toter ausgespien wird. Mit der rechten Hand hält sie einen Fisch, aus dessen Maul ein Auferstandener in Demutsgestus heraustritt. Ihre königliche Würde ist durch die Hinzufügung eines füllhornähnlichen Zepters angedeutet.

Innerhalb dieses schrittweise ausgestalteten ikonographischen Grundschemas scheint sich anschließend folgende in unserem Zusammenhang nicht unbeträchtliche Modifizierung vollzogen zu haben. Auskunft darüber gibt eine Ikone aus Sinai aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 17–18).⁴³ Die Wiedergabe des personifizierten Meeres weist etliche Gemeinsamkeiten mit dem Mosaik aus Torcello auf (halbnackte Jungfrau, Reitmotiv, einen Toten herausspuckendes Seeungeheuer), doch weicht sie in einem entscheidenden

18 *Die Personifizierung des Meeres,*
Ausschnitt aus
Abb. 17

Detail von jenem Vorläufer ab. Anstelle des Fisches in der Hand des Meeres ist nun ein Schiff zu erkennen. Diese kleine Änderung brachte eine weitere mit sich: Durch den vorgenommenen Ersatz konnte auch der langgestreckte Gegenstand in der anderen Hand der Figur von einem Zepter zu einem mit der Schiffspräsenz kohärenteren Steuerruder umgewandelt werden.⁴⁴ Dieser ikonographische Typus für die Wiedergabe der Personifikation des Meeres in Darstellungen des Jüngsten Gerichts, der seinen Siegeszug in der byzantinischen Kunst ab dem 13. Jahrhundert angetreten zu haben scheint, muss Ciriaco vor Augen gestanden haben. Dass sein Interesse an der byzantinischen Kunst ein lebhaftes war, lässt sich nicht zuletzt aus einer Reihe von Inschriften byzantinischer Fresken aus einer Klosterkirche schließen, die, bestehend aus den Namen und Sprüchen von Heiligen samt topographischen Vermerken, aus Ciriacos Hand auf den Folios 19v–20v im Berliner Codex Gr. qu. 89 überliefert sind.⁴⁵

Es drängt sich anschließend die Frage nach dem konkreten byzantinischen Vorbild für das Motiv der schiffhaltenden Kymodoke Ciriacos auf. Bekanntlich sind hauptstädtische Bildzeugnisse – von der Buchmalerei ausgenommen – in verhältnismäßig geringer Anzahl erhalten geblieben und wenn, dann sehr oft in fragmentarischem Zustand, so dass wir auf Kunstwerke in der Peripherie

19 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kreta, Kirche der Panagia bei Anisaraki, um 1380*

20 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kreta, Kirche Johannes des Täufers bei Deliana, Anfang 14. Jahrhundert*

des byzantinischen Territoriums angewiesen sind. Ohne völlig ausschließen zu können, dass Ciriacos Konzeption des Motivs des Schiffhaltens für seine Kymodoke aus einem Konstantinopolitaner Beispiel dieser Art übernommen wurde, möchte ich trotzdem eine alternative These aufstellen und das gesuchte Vorbild in einer kretischen Kirche verorten.

Die Darstellung der Personifikation des Meeres, die die Toten herausgibt, begegnet uns in zahlreichen byzantinischen Freskenzyklen auf der Insel Kreta. Zwei solche Beispiele seien hier für die weite Verbreitung, der sich das Thema auf kretischem Boden erfreute, exemplarisch aufgegriffen. Sie stammen beide aus Westkreta, das erste (Abb. 19) aus der Kirche der Panagia bei Anisaraki,

21 *Kapelle des Erzengels Michael bei Archanes, Kreta, Bezirk Temenos*

die um 1380 mit einem Freskenzyklus reich ausgeschmückt wurde und das zweite (Abb. 20) aus der Kirche Johannes des Täufers bei Deliana, deren Dekorationsprogramm auf Anfang des 14. Jahrhunderts datiert wird.⁴⁶

Ebenfalls im frühen 14. Jahrhundert entstanden und durch die Weihinschrift konkret in die Jahre 1315–16 wird eine weitere Darstellung des besagten Bildtypus datiert, diesmal aus einer ostkretischen Kirche. Es handelt sich um die einfache Einraumkapelle des Erzengels Michael, gelegen im Bezirk Temenos, unweit des Dorfes Archanes nahe Herakleion gelegen (Abb. 21).⁴⁷ Die Kirche wurde von Michail Patsidiotes und seiner Gemahlin gestiftet. Das Stifterpaar ist an der linken Westwand unterhalb der Darstellung der personifizierten Erde abgebildet, wie es kniend in Demutsgestus dem Kirchenpatron das Baumodell darreicht. An der rechten Westwand, auf gleiche Höhe dem Bild der Erde gegenübergestellt, ist das personifizierte Meer im beschriebenen Modus dargestellt, als Frauengestalt, umgeben von springenden Fischen, auf einer schuppigen Seekreatur reitend und die Attribute – ein Steuerruder und ein Schiff – in den Händen haltend (Abb. 22).

22 *Die Personifizierung des Meeres, Fresko, Kapelle des Erzengels Michael bei Archanes, Kreta, Bezirk Temenos*

Es ist diese Darstellung, die ich als konkrete Inspirationsquelle für die obere Hälfte von Ciriacos Kymodoke-Konzeption anführen möchte. Stilkritische Argumente könnten die hier formulierte Hypothese bekräftigen. Die in klaren Linien eingezeichneten Körperkonturen und die etwas lockere und nachlässige Zusammensetzung des Ganzen aus einzelnen Teilen bei der Gestaltung der menschlichen Figur auf dem kretischen Fresko sind als Wesensmerkmale dieses Stils noch der einheimischen, sog. »archaisierenden« kretischen Kunsttradition des späten 13. Jahrhunderts verhaftet. Diese Kunstrichtung muss den italienischen Reisenden besonders angesprochen haben, kommt sie dem linearen, in den Gesamtproportionen unharmonischen, dilettantischen zeichnerischen Stil des Anconitaners, wie er in seinen eigenhändigen Peloponnes-Skizzen überliefert ist, doch sehr nahe.

Freilich muss jede Diskussion über Ciriacos Qualitäten als Zeichner die Tatsache berücksichtigen, dass die einzigen gesicherten Skizzen aus Ciriacos Hand heute lediglich aus dem berühmten Codex Trotti 373 in der Ambrosiana in Mailand überliefert sind.⁴⁸ Diese stammen von seiner späteren Pelo-

23 Zeichnungen nach antiken Spolien, darunter ein Totenmahlrelief aus der Panagia-Kirche zu Merbaka in Argolis (oben), Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 115r

ponnes-Reise aus den Jahren 1447–48 (30.7.1447–17.4.1448). Zur Zeit ihrer Entstehung war Ciriaco in den mittleren Fünfzigern. Aus diesen Skizzen sei stellvertretend die Zeichnung eines Totenmahlreliefs aus der Panagia-Kirche zu Merbaka in Argolis aufgegriffen (Abb. 23–24).⁴⁹ Allgemein lässt sich feststellen, dass Ciriaco sich in diesen Zeichnungen im Großen und Ganzen als trainierter, zuverlässiger Zeichner bewährt. Sämtliche einzelne Bestandteile der Gesamtkomposition sind in seiner Skizze wiederzufinden. Man beachte im Vergleich zum Original neben der überzeugenden Schaffung einer räumlichen Staffelung die getreue Charakterisierung der Adorantenschar in ihrer

24 *Totemabrelief, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1594*

Reihung von einem Bärtigen ›capite aperto‹, gefolgt von einer Gruppe weiblicher Gestalten ›capite velato‹ und einer weiteren Frau ›capite aperto‹. Der Zug bewegt sich von links nach rechts in rhythmischer Gruppierung. Gewisse Motive, wie etwa der kleine Junge mit dem Hund, die Verknotung der sich zu den Speisen emporwindenden, in sich selbst verschlingenden Schlange am Fuß des Bettes oder der über den Fensterrahmen hinausragende, an Lebendigkeit kaum zu überbietende Pferdekopf weisen eine große Plastizität auf, in der sich die besondere Faszination ausdrückt, die das Relief auf den Anconitaner ausgeübt haben muss.

Andererseits lässt sich nicht bestreiten, dass Ciriaco sich in seiner Wiedergabe der antiken Spolie einen gewissen Modifizierungsspielraum erlaubt – wobei hierfür entfernungsbedingte Gründe nicht auszuschließen sind. Davon zeugen beispielsweise die Hinzufügung einer Figur in der linken Adorantengruppe und das disproportionale Größenverhältnis der Protagonisten auf der Kline zur Figurengruppe links. Ciriaco ändert die Haltung des rechten Arms der weiblichen Sitzfigur, der nun auf dem Schoß ruht, statt wie im Original in einer der Körperhaltung entgegengesetzten Drehung nach innen geführt zu

25 *Cristoforo Buondelmonti: Ansicht des Berges Juctas bei Archanes, Descriptio Insulae Cretae, um 1418, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms Plut. XXIX. 42, fol. 18r*

sein. Die antiken Formen wirken in Ciriacos Skizzen verlebendiger. In den Händen des Autodidakten im Medium der antiquarischen Zeichnung wird der antiken Form ihre Strenge und Steifheit entzogen, aber auch ihrer Anmut und verhaltenen Sinnlichkeit zugunsten einer »psychologisierenden« Interpretation der Antike beraubt.⁵⁰

Der in den Peloponnes-Zeichnungen konstatierte volkstümliche, naive, lineare Stil Ciriacos lässt sich trotz Sangallos Intervention auch im Falle der Kymodoke feststellen.⁵¹ Wie bereits erwähnt, ist dieser Stil in seinen Hauptzügen auch in der kretischen Freskenmalerei anzutreffen, die meiner Ansicht nach Pate für die obere Hälfte des Kymodoke-Bildes gestanden hat (vgl. Abb. 1, 2). Vor allem im Bereich der beiden Arme sind die formalen Ähnlichkeiten zwischen dem Nereiden-Bild im Codex Barberini und der Meeresdarstellung in der kretischen Kirche unübersehbar. In beiden Fällen wirken die Arme

der Figuren ungelenkt und puppenhaft, ihre Haltung ist nahezu die gleiche. Die Unterschiede bestehen nur darin, dass die Linke der Kymodoke minimal stärker angewinkelt ist und die Rechte, bedingt durch den vollzogenen Austausch des Ruders mit dem Delphin, näher an den Körper herangeführt wurde.

Freilich setzt mein Vorschlag voraus, dass Ciriaco die Erzengel-Michael-Kirche bei Archanes tatsächlich besichtigt hat. Leider sind seine Reisetagebücher von der Kreta-Expedition im Sommer/Herbst des Jahres 1445 zum großen Teil verlorengegangen. Aus den wenigen erhaltenen, auf diese Reise bezogenen Notizfragmenten und Briefen, die vereinzelt von Ciriaco abgeschriebene antike Inschriften aus Orten in allen vier großen Präfekturen Kretas überliefern, geht aber deutlich hervor, dass er bei seinem mehrmonatigen Aufenthalt die Insel in alle Richtungen durchkämmt haben muss.⁵²

Auf Ciriacos Präsenz speziell in der Umgebung von Archanes deutet ein weiteres Indiz hin. Das Dorf Archanes liegt am Abhang des Berges Juctas. Dem anthropomorphen Zeus-Berg hatte der Florentiner Priester Cristoforo Buondelmonti in seinem um 1418 verfassten Traktat »Descriptio Insulae Cretae« eine Zeichnung gewidmet (Abb. 25).⁵³ Am Fuße des Berges lag das vermeintliche »Sepulchrum Jovis«, das als eine der Hauptattraktionen der Insel galt und auf der ausführlich beschrifteten Inselkarte in Buondelmontis anderem Traktat, dem »Liber Insularum Archipelagi«, angezeigt ist. Ciriaco besaß nachweislich Abschriften beider Traktate Buondelmontis und trug sie höchstwahrscheinlich bei seinen Rundreisen in der Ägäis mit sich.⁵⁴ In Buondelmontis Kreta-Traktat muss eine noch größere, gefaltete Kreta-Karte enthalten gewesen sein, und Ciriaco muss sie eingehend studiert haben. In einer langen Passage in seinem Tagebuch berichtet er von seiner sehnsüchtigen Suche – mit Hilfe skythischer Stiefel und eines lokalen Führers – nach den legendären immergrünen Zypressen auf den sog. Weißen Bergen, eine von Buondelmontis Beschriftung dieser Ortschaft auf seiner Kreta-Karte »verbatim« übernommene Information zur kretischen Flora und Fauna.⁵⁵ Sicherlich hat es Ciriaco bei seinem langen Kreta-Aufenthalt nicht versäumt, auch nach Archanes zum »Sepulchrum Jovis« am Abhang des Berges Juctas einen Ausflug zu unternehmen und die nahegelegene Erzengel-Kirche des Patsidiotes zu besuchen.

SCHLUSSWORT

Ciriacos Kymodoke-Bilderfindung (Abb. 1) erweist sich nach eingehender Untersuchung nicht als willkürliches Phantasieprodukt einer zügellosen Einbildungskraft, sondern als eine bewusste, höchst gelehrte Zusammensetzung aus heterogenen antiken Zitaten und Einzelmotiven (der Gigant des Odeon aus Athen, die Skylla-Kamee, dazu vielleicht die Reminiszenz an Delphindarstellungen in antiken Mosaiken und Münzen), gemischt mit einer kleinen Portion »zeitgenössischer«, d. h. byzantinischer Kunst durch die Übernahme des Motivs des Schiffhaltens aus byzantinischen Darstellungen des personifizierten Meeres. Hinzu kommt, dass die gefühlsbetonte und mit schöpferischer Phantasie versehene Komposition in der Gestalt des Delphins eine sorgfältig verhüllte, humanistisch-spielerische Allusion auf Ciriacos Freunde gleichen Namens mit einschloss.

Die ausführlich behandelte Zeichnung der Kymodoke erlaubt einen ersten Zugang zu einer bisher in der Forschung unbeachteten Facette der Persönlichkeit Ciriacos d'Ancona: sein dichterisch-schöpferischer Umgang mit antiken Formen. Ergibt sich aus einer Gesamtuntersuchung von Ciriacos Herangehensweise an die kulturellen Zeugnisse des Altertums weitgehend das Bild einer als hermeneutisch-exegetisch zu bezeichnenden protoarchäologischen Arbeitsmethode – die Peloponnes-Zeichnungen legen ein deutliches Zeugnis davon ab –, so erinnert das hier analysierte Beispiel daran, dass im Feld der Antikenrezeption – nicht nur im Quattrocento – akribisches Antikenstudium und einfallsreiche Abwandlungen der Antike mit Überschneidungen des eigenen Zeitgeistes, um sie aus dem mechanischen Kopienverhältnis heraus zu neuem Eigenleben zu erheben, sich nicht zwangsläufig gegenseitig ausschließen. Vergleicht man Ciriacos dilettantischen Zeichenstil mit dem des eine Generation jüngeren Felice Feliciano – übrigens ein glühender Verehrer Ciriacos –, wie er in den Illustrationen antiker Monumente in der zweiten Redaktion von Giovanni Marcanovas »Collectio Antiquitatum« überliefert ist, trifft man auf eine ähnlich geringe Qualität.⁵⁶ Doch über die Praxis des mechanischen Kopierens hinaus, die Feliciano konsequent praktizierte, zeigt sich Ciriacos Umgang mit den antiken Formen in seinen Skizzen komplexer und facettenreicher. Ciriaco beschränkt sich nicht nur auf das bloße Dokumentieren, sondern bemächtigt sich der antiken Form gelegentlich rezeptiv und scheut nicht davor zurück, antike Formen in neuen Synthesen schöpferisch auszuwerten, um zu innovativen und genialen antikisierenden Stimmungs-

bildern zu gelangen, die die Antike gar nicht kannte. So erfand Ciriaco im Fall der Kymodoke-Zeichnung mit Hilfe eines synthetischen Verfahrens das Bild seiner Lieblingsnymphe, wofür er sich an kein eigenständiges Vorbild aus der antiken Welt anlehnen konnte, neu.

Es gibt keine andere zeitgenössische Künstlerpersönlichkeit, die sich in dieser Hinsicht besser mit Ciriaco vergleichen ließe als Jacopo Bellini – in Degenharts und Schmitts Worten »der erste Frührenaissance Meister, der der Antike die Bildvorstellungen des eigenen Zeitgeistes überlagerte«. ⁵⁷ Selbst wenn die verlockende Hypothese, es sei ein Lysimachus-Stater Ciriacos gewesen, der als Vorlage für die Darstellung der sitzenden Athena Nikephoros als dekoratives Element der Estrademauer vor dem Kirchengebäude im »Tempelgang Mariens« (fol. 28r) aus dem Pariser Skizzenalbum Jacopo Bellinis gedient habe, angesichts der dünnen Beweislage dahingestellt bleiben muss, ⁵⁸ so ist es zumindest höchst wahrscheinlich, dass die beiden nahezu gleichaltrigen Antikenverehrer sich in Venedig persönlich gekannt und über antiquarische Fragen ausgetauscht haben. ⁵⁹

ANMERKUNGEN

- 1 Zum Codex generell siehe die Faksimile-Ausgabe von Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 Bde., Leipzig 1910 (Nachdruck 1984); Stefano Borsi: *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, S. 39–248, bes. S. 149–157; *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, *CensusID* 60193. Vgl. Arnold Nesselrath: Rezension von: Christian Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*, 2 Bde., Leipzig 1910, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), S. 281–292.
- 2 Zu diesen Blättern siehe Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 35–45; Emil Reisch: *Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberinus des Giuliano da Sangallo*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 14 (1889), S. 217–228.
- 3 Von Emil Reisch als Produkt einer »antikisierend dichterischen Stimmung« aufgefasst, war die Kymodoke-Darstellung für Ashmole hingegen das Paradebeispiel für »Cyriacus' deliberate fantasy«. Siehe Reisch 1889 (Anm. 2), S. 220; Bernard Ashmole: *Cyriac of Ancona*, in: *Proceedings of the British Academy* 45 (1959), S. 25–41, hier S. 40.
- 4 Siehe Wolfgang Lotz: *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, 3–4 (1956), S. 193–226.
- 5 Die Zeichnung ist auf der Rückseite »tempio grecho« bezeichnet: Cornelius von Fabriczy: *Die Handzeichnungen Giuliano da Sangallos*, Stuttgart 1902, S. 96, Alfonso Bartoli: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 Bde., Florenz 1914–22, Bd. 6, Abb. 96 und Giuseppe Marchini: *Giuliano da Sangallo*, Florenz 1942, S. 102 deuten sie als eine ideale Rekonstruktion der Diokletiansthermen, während Lotz 1956 (Anm. 4), S. 210–211 und Anm. 45 sie mit der Planung von St. Peter in Zusammenhang bringen will. Vgl. auch Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 129 und Abb. 24.
- 6 Reisch 1889 (Anm. 2), S. 220 gibt das vierte Wort falsch als »ΥΨΙΣΤΑΘΙ« wieder. Vgl. hingegen die richtige Lesung »ΥΠΙΕΡΤΑΘΙ« bei Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 39; vgl. auch Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 40, Anm. 2.
- 7 Zu entsprechenden Belegstellen siehe Edward W. Bodnar, Charles Mitchell: *Cyriacus of Ancona's journeys in the Propontis and the Northern Aegean (1444–1445)*, Philadelphia 1976 (*Memoirs of the American Philosophical Society* 112), S. 37, 59; Edward W. Bodnar, Clive Foss: *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Cambridge, Mass. 2003, S. 22–23, 96–97, 142–143, 216–217, 250–251. Zu einem weiteren von Ciriaco verfassten Bittgebet an die Nereiden siehe Degli Abati Olivieri Giordani, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*. Pisaurii 1763, S. 68. Zu einer ausgiebigen philologischen Analyse des Nereiden-Auftritts in Ciriacos kunstvollem und poetisch überhöhten lateinischen Prosabrief im Januar 1445 an den Erzieher des Herrschers von Thasos Francesco Gattilusio, Johannes Pedemontano (Bodnar, Mitchell 1976, S. 59; Bodnar, Foss 2003, S. 142–143) siehe Karl August Neuhausen: *Cyriacus und die Nereiden. Ein Auftritt des Chors der antiken Meer-nymphen in der Renaissance*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 127 (1984), S. 174–192.
- 8 »Nereidum clarissima favitante placidissima Cymodocea«. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 96–97; vgl. Neuhausen 1984 (Anm. 7), S. 185.
- 9 »Natante ac alto ab aequore modulante meque interdum osculis dulciter perrorante nym-pharum omnium praeclarissima Cymodocea«. Siehe Bodnar, Mitchell 1976 (Anm. 7), S. 59; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 142–143; Neuhausen 1984 (Anm. 7), S. 188–189.

- 10 Verwiesen sei auf die zahlreichen Beispiele bei den wichtigsten Sarkophag-Corpora, allen voran bei: Andreas Rumpf: Die antiken Sarkophagreliefs: Mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz d. Ä. und Carl Robert, hg. von Gerhart Rodenwaldt, Bd. 5.1: Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1939.
- 11 Siehe: Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, hg. von Hermann Egger, unter Mitwirkung von Christian Hülsen, Adolf Michaelis, 2 Bde., Wien 1905–06 (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 4), Bd. 1 (Tafeln), fol. 15v, Bd. 2 (Text), S. 75–76. Vgl. Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 16, Nr. 43, Abb. 24; *CensusID* 48392. Vgl. auf Folio 5v im gleichen Codex die Nachzeichnung eines weiteren Meerwesen-Sarkophags, heute im Louvre, der sich der ortsangehenden Beischrift zufolge im 15. Jahrhundert in »san fra(n)cescho i(n) testeveri« (d.h. im Kloster S. Francesco a Ripa in Trastevere) befand. Siehe Egger, Hülsen 1905–1906, Bd. 1 (Tafeln), fol. 5v, Bd. 2 (Text), S. 60–61; Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 56–8, Nr. 132, Abb. 87, 88, Taf. 39–40; *CensusID* 48358.
- 12 Ein konkretes Vorbild lässt sich in beiden Fällen nicht festlegen. Zu den möglichen antiken Quellen bei Mantegna siehe Fritz Eichler: Mantegnas Seekentauren und die Antike: ein römischer Fries mit Meerthiasos, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, hg. von Otto Benesch, Wien 1959, S. 91–95; Michael A. Jacobsen: The meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters, in: *The Art Bulletin* 64 (1982), S. 623–629, hier S. 623–624 und Anm. 2 mit weiterführender Literatur. Zu Riccio siehe Leo Planiscig: Andrea Riccio, Wien 1927, S. 265–266, Abb. 301.
- 13 Stellvertretend sei hier ein Meerwesen-Sarkophag aus der Villa Borghese, heute im Louvre, angeführt. Siehe Rumpf 1939 (Anm. 10), S. 28, Nr. 72, Abb. 42, Taf. 25. Zum Motiv des sich im Bogen bauschenden Gewands bei reitenden Nereiden siehe ebd. S. 121–122.
- 14 Für das letztere Motiv sei z.B. das berühmte kaiserzeitliche Mosaik mit Poseidon und Amphitrite aus dem Nationalmuseum von Bardo in Tunis angeführt.
- 15 Siehe Christof Thoenes: Zu Raffaels Galatea, in: Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, hg. von Lucius Grisebach, Frankfurt am Main 1977, S. 220–272, hier S. 231 und Anm. 67, 232–233.
- 16 Siehe Reisch 1889 (Anm. 2), S. 219.
- 17 Siehe dazu Theodor Mommsen: Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen* 4 (1883), S. 73–89; Helmut Boese: Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin, Wiesbaden 1966, S. 127.
- 18 Hülsen 1910 (Anm. 1), S. 35–36 und Abb. 35; Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 40.
- 19 Carlo R. Chiarlo: Gli frammenti della sancta antiquitate: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 1 (*L'uso dei classici*), 1984, S. 271–297, hier S. 295.
- 20 Ludwig Bertalot, Augusto Campana: Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona, in: *La Bibliofilia* 41 (1939), S. 356–376, hier S. 373; *Degli Abati Olivieri* 1763 (Anm. 7), S. 37, 54; Denis A. Zakythinos: Poèmes inédits de Ciriaco d'Ancona (avec une épigramme de Théodore Gaza), in: *Byzantinische Zeitschrift* 28 (1928), S. 270–272; Jean Colin: Cyriaque d'Ancone: le voyageur, le marchand, l'humaniste, Paris 1981, S. 556–559. Vgl. Mary Bergstein: Donatello's Gattamelata and its Humanist Audience, in: *Renaissance Quarterly* 55, 3 (2002), S. 833–868, hier S. 854–856 und Anm. 68. Der *Panegyricus* Grassi ist enthalten auf Folios 48v–54r des Codex Lat. 557 der Berliner Staatsbibliothek.

- 21 »Phorcigenae, Kyriace, tuae simulacra recepi / Grata fatis, quorum primum pulcherrima virgo / Clunibus usque tenus, minibus temone locato / Anteferens, uterum properat geminata luporum / Ora, sed a tergo sinuato corpore delphin [...] Angelus Arejanensium Pontifex«. Siehe Degli Abati Olivieri Giordani 1763 (Anm. 7), S. 54. Vgl. Bertalot, Campana 1939 (Anm. 20), S. 368.
- 22 »Prima hominis facieset pulchro pectore uirgopube tenus, postrema immani corpore pistrix delphinum caudas utero commissa luporum« (Ihr oberer Teil hat menschliches Aussehen, und bis zum Schoß ist sie eine junge Frau mit einer schönen Brust, ihr unterer Teil ist ein Meerungeheuer, das die Schwänze von Delphinen mit dem Leib von Wölfen zusammenfügt). Siehe Vergil, Aeneis, III, 426–428. Vgl. Bergstein 2002 (Anm. 20), S. 856.
- 23 Vgl. eine Skylla-Gemme, abgebildet bei Marie-Louise Vollenweider: Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966, Taf. 77.3.
- 24 Zum Codex siehe Giovanni Battista de Rossi: Dell'opus de antiquitatibus di Hartmanno Schedel Noremberghese, in: Istituto di Corrispondenza Archeologica, Nuove Memorie (1865), S. 501–514, hier S. 506–507; Joseph Dernjac: Die Handzeichnungen im Codex Latinus Monacensis 716, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 2 (1879), S. 301–308; Die Graphiksammlung des Hartmann Schedel, Ausstellungskatalog München, Bayerische Staatsbibliothek, hg. von Béatrice Hearnard, München 1990, S. 103–104; Edward W. Bodnar: Ciriaco's Cycladic diary, in: Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio Ancona 1992, hg. von Gianfranco Paci, Sergio Sconocchia, Reggio Emilia 1998, S. 49–70, hier S. 53–54.
- 25 Herodot, Historie, 1.23; Vergil, Eclogae, 8.56. Vgl. Aelians De Natura Animalium, 12.45.
- 26 Herodot, Historie, 1.23.
- 27 Zum Codex Trotti 373, siehe Remigio Sabbadini: Ciriaco d'Ancona e la sua decorazione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta, in: Miscellanea Ceriani, Mailand 1910, S. 183–247; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 298–343.
- 28 Otto Jahn: Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer, in: Aus der Altertumswissenschaft, Bonn 1868, S. 333–352, hier S. 351.
- 29 Otto Rubensohn: Geschichte der wissenschaftlichen Erforschung von Paros, in: Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 25 (1900), S. 341–372, hier S. 360.
- 30 Νικόλαος Κοντολέων, Οδηγός της Δήλου, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία. Αρχαίοι τόποι και μουσεία της Ελλάδος 3 [Nikolaos Kontoleon: Führer durch Delos. Antike Stätten und Museen Griechenlands 3], Athen 1950, S. 111–113 und Abb. 60; Philippe Bruneau, Jean Ducat: Guide de Délos, Paris 1965, S. 240–243 und Abb. 89. Es sei angemerkt, dass das »Haus der Delphine« in der Topographie der Insel zur Theaterregion gehört. Ciriacos Nachzeichnungen von antiken Monumenten in der Umgebung des antiken Theaters auf Delos finden sich in den Codices Vat. Lat. 5252 und Monac. Lat. 716. Siehe Edward W. Bodnar: A Visit to Delos in April 1445, in: Archeology 25 (1972), S. 210–215; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 156–157, 389–390.
- 31 Mein Dank gilt Dr. Evaggelia Apostolou vom Numismatischen Museum in Athen für die Bereitstellung der Abbildungsvorlage dieses Münzexemplars. Siehe auch Karl Schefold: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1997, S. 157, Abb. 70. Vgl. auch auf S. 73 bei Schefold eine Silbermünze aus Tarent, die das Bild des Phalantos – Sohn des Poseidon und heroischer Gründer von Taras –, auf einem Delphin nach links reitend, wiedergibt. Zu Ciriacos bezeugten numismatischen Interessen siehe kürzlich Michail

- Chatzidakis: Ciriacos Numismata und Gemmae. Die Bedeutung der Münz- und Gemmenkunde für die archäologische Methode Ciriacos d'Ancona, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 1 (2010–12), S. 31–58.
- 32 Matteo de Pasti, der Oberbaumeister des Tempio Malatestiano, hatte mit ziemlicher Sicherheit in den 1460er Jahren autographe Ciriaco-Manuskripte sorgfältig studiert bzw. konsultiert. Siehe Fritz Saxl: *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940–41), S. 19–46, hier S. 35; Bodnar 1998 (Anm. 24), S. 50, 57–59. Zur Rezeption von Ciriacos berühmter Zeichnung des vermeintlichen »Aristoteles« aus Samothrake im Hauptrelief der Cappella degli Antenati siehe Saxl 1940–41 (siehe oben), S. 37 und Taf. 6 d, f.
- 33 Siehe *In the Light of Apollo, Italian Renaissance and Greece*, Ausstellungskatalog, hg. von Mina Gregori, 2 Bde., Athen 2003, Bd. 1, S. 146, Kat. Nr. L18, Bd. 2, Abb. S. 36.
- 34 Siehe Ashmole 1959 (Anm. 3), S. 41.
- 35 Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 206–207.
- 36 Francesco Scalamonti, Charles Mitchell, Edward W. Bodnar: *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, Philadelphia 1996 (*Transactions of the American Philosophical Society* 86,4), Abs. 102, S. 70, 132 und Anm. 161, S. 158.
- 37 Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 286–287.
- 38 Siehe z. B. ebd., S. 20, 274.
- 39 Siehe Arnold Esch: *Landschaften der Frührenaissance: auf Ausflug mit Pius II.*, München 2008, S. 98 und Abb. 22. Vgl. Colin 1981 (Anm. 20), S. 136.
- 40 Johannes, *Apokalypse*, 20.13.
- 41 Valentino Pace (Hg.): *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, Castel Bolognese 2006, S. 54–55 und Abb. S. 52; Martin Zlatohlavek, Christian Rättsch, Claudia Müller-Ebeling: *Das Jüngste Gericht: Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf 2001, S. 106–107; Yves Christe: *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban 1999, S. 27, 37 und Abb. 8.
- 42 Pace 2006 (Anm. 41), S. 58: »Il mare [...] è personificato da una donna incoronata che regge uno scettro e siede su di un mostro marino che sputa un corpo resuscitato«. Vgl. Christe 1999 (Anm. 41), S. 46 und Abb. 11.
- 43 Pace 2006 (Anm. 41), S. 58–60, Abb. S. 59; Georges und Maria Sotirion: *Îcônes du Mont Sinai*, 2 Bde., Athen 1956–58 (*Collection de l'Institut Français d'Athènes*), Bd. 1, 1956, Taf. 151.
- 44 Das Ruderwerkzeug ist als begleitendes Attribut des personifizierten, auf einem Seeungeheuer sitzenden Meeres bereits im frühen 6. Jahrhundert anzutreffen und zwar in einer der bedeutendsten wissenschaftlichen Prachthandschriften der Spätantike bzw. der frühbyzantinischen Periode. Freilich fehlt dabei das Motiv des Schiffhaltens, weil dort die Präsenz des Meerwesens einem ganz unterschiedlichen inhaltlichen Zusammenhang zugeordnet wird. Die Rede ist hier von der eigenwilligen Darstellung des vielverästelten Korallenbaumes mit der halbnackten Seefrau als Illustration zu einem Gedicht über das heilkräftige Potenzial etlicher Pflanzen, welches (fol. 388–392) dem pharmakologisch-botanologischen Traktat des im Konstantinopolitaner Umfeld entstandenen sog. »Wiener Dioscurides« (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Codex Med. Gr. 1*, um 512 n. Chr. datiert) angehängt ist. Die Handschrift erfreute sich in der Folgezeit großer Verbreitung, wovon die zahlreichen nach ihr angefertigten Kopien zeugen – darunter auch Exemplare aus der Paläologen-Zeit, wie z. B. der zu Beginn des 15. Jahrhunderts datierte *Codex Chis. F. VII 159* im Vatikan. Wengleich sich die Wasserfrau im »Wiener Dioscurides« von der oben

beschriebenen kanonischen Ikonographie des personifizierten Meeres in byzantinischen Darstellungen des Jüngsten Gerichts in wesentlichen Aspekten unterscheidet (hörnerförmige Krebscheren als Kopfaufsatz, auffälliger Goldschmuck, wie Ohrgehänge und Armbänder, das Fehlen des Motivs des Schiffhaltens), bedient sie sich dennoch wie diese in ihrem Kernbestand – d. h. in der Gestalt der reitenden halbnackten Seefrau – aus dem gleichen klassischen Formvokabular, welches sich bis in die Kunst der hellenistischen Periode zurückverfolgen lässt. Als bindendes Glied zwischen Antike und Mittelalter sei das Bild des personifizierten Meeres im »Wiener Dioscurides« als ein beredtes Beispiel genannt für die große Experimentierfreude und die unerschöpflichen Variationsmöglichkeiten, welche bei der Adaption und Transformation antiker Vorbilder durch ihre Aufnahme in späteren Perioden zum Tragen kommen konnten. Zur Darstellung der Koralle mit der Frauengestalt im »Wiener Dioscurides« siehe Antonius de Premierstein, Carolus Wessely, Iosephus Mantuani: *De Codicis Dioscuridei Aniciae Iulianae, nunc Vindobonensis Med. Gr. 1, Lugduni batavorum 1906*, hier S. 470–471 und die vorzügliche Faksimile-Ausgabe: *Der Wiener Dioscurides. Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, hg. von Otto Mazal, Graz 1998–1999 (Glanzlichter der Buchkunst 8/1), 2 Bde., Bd. 1 (Text), fol. 391v; Bd. 2 (Kommentar), S. 47. Vgl. auch dazu Kurt Weitzmann: *The Classical Heritage in the Art of Constantinople*, in: *Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination*, hg. von Herbert L. Kessler, Chicago/London 1971, S. 126–150, hier S. 146 und Abb. 146–147.

- 45 Möglicherweise stammen die Inschriften aus der berühmten byzantinischen Klosteranlage von Hosios Lukas in Phokis in Mittelgriechenland. Siehe dazu Paul Maas: *Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436*, in: *Beiträge zur Forschung. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal 1 (1915)*, S. 5–15, hier S. 8. Vgl. Carlo Moroni: *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, Rom 1660, Nr. 211.
- 46 Gerola listet insgesamt 48 Beispiele auf. Siehe Giuseppe Gerola: *Monumenti veneti nell' isola di Creta*, 4 Bde., R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig 1905–32. Zur Kirche Johannes des Täufers in Deliana, siehe Μιχάλης Ανδριανάκης: *Ο ναός του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στα Δελιανά Κισσάμου* [Michail Andrianakis: *Die Kirche Johannes des Täufers bei Deliana in Kissamos*], in: *Πρακτικά της Γ' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου* [Aktenband der dritten Begegnung der griechischen und zypriotischen Byzantinologen], Rethymnon 2000. Zur Panagia-Kirche in Anisaraki bei Kandanos, siehe Manolis Borboudakis, Klaus Gallas, Klaus Wessel: *Byzantinisches Kreta*, München 1983, S. 222; *Διοικητικό Συμβούλιο Πολιτιστικού Συλλόγου Καντάνου 1997–99: Οι Βυζαντινές Εκκλησίες της Καντάνου* [Direktion des Kulturvereins von Kandanos 1997–99: *Die Byzantinischen Kirchen von Kandanos*], S. 40–41, wo jedoch die dargestellte Szene als eine Illustration der Textstelle zur Hure von Babylon falsch ausgelegt wird.
- 47 Borboudakis, Gallas, Wessel 1983 (Anm. 46), S. 106–107, 383–386.
- 48 Siehe Sabbadini 1910 (Anm. 27), *passim*.
- 49 Das Relief wurde 1897 in Athen erworben und ist identifizierbar mit demjenigen, das Ph. Le Bas im späten 19. Jahrhundert in Merbaka gesehen und in seinem Werk »Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure«, Paris 1888, Tav. 101.2 dokumentiert hat. Es ist von seitlichen Pfeilerkanten, einem durch Stirnziegel bekrönten Architrav und einer Standleiste eingefasst (sog. *Ναῖσκος*) und gehört zu einer von weit über 100 Reliefs und Relieffragmente überlieferten attischen Reliefsriehe im Totenmahlschema aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Siehe dazu Rhea Thönges-Stringaris: *Das griechische Totenmahl*, in:

- Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 80 (1965), S. 1–99, hier Nr. 127; Jean-Marie Dentzer: *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J. C.*, in: *Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Rome* 246 (1982), Nr. 268. Summarischer Forschungsstand und neuere Literatur bei Johanna Fabricius: *Die hellenistischen Totenmahlreliefs, Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, München 1999, S. 13–15. Das hier diskutierte Totenmahlrelief darf mit ziemlicher Sicherheit mit der Variante in der Kopenhagener Glyptothek (Nr. 1594) identifiziert werden (Abb. 24). Vgl. Loretta Vandi: *Ciriaco d'Ancona: lo stile all'antica nella scrittura e nell'immagine*, in: *Prospettiva* 95–96 (1999), S. 122–130, hier S. 128. Die eigenhändige Zeichnung Ciriacos (Abb. 23) findet sich auf Folio 115r im Codex Trotti 373 in der Ambrosiana in Mailand. Siehe Sabbadini 1910 (Anm. 27), S. 228–229, Abb. 11; Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 336–339 und Tafel X.
- 50 Zu einer zutreffenden Charakterisierung von Ciriacos zeichnerischem Stil vgl. Saxl 1940–41 (Anm. 32), S. 34–35.
- 51 In meiner Arbeitshypothese wird davon ausgegangen, dass die Kymodoke-Zeichnung Sangallos eine möglichst getreue Wiedergabe des verlorenen Originals von Ciriaco darstellt. Dies ist naheliegend angesichts der augenfälligen Übereinstimmung von Sangallos oben bereits erwähnter Nachzeichnung eines der Giganten der Stoa im Odeon des Agrippa in Athen auf Folio 27r im gleichen Codex Barberini mit der Darstellungsweise des gleichen Objekts auf Folio 88v des Berliner Codex Hamilton 254 (vgl. Abb. 6–8), für dessen Anfertigung eine enge Zusammenarbeit zwischen Ciriaco und einem anonymen Kopisten vermutet wird. Siehe dazu Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt: *Jacopo Bellini und die Antike*, in: *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300–1450*, Teil II. Venedig, Jacopo Bellini, Berlin 1990, Bd. 5, S. 192–233, hier S. 194, Anm. 3.
- 52 Von Ciriaco abgeschriebene antike Inschriften werden für die Orte Kydonia (Präfektur Chania), Berg Ida, Lappa (Präfektur Rethymnon), Candia, Lyttos (Präfektur Herakleion), Hierapytna (Präfektur Lassithi) nachgewiesen. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 178–209. Zu Ciriacos kretischer Reise im Sommer/Herbst 1445 erscheint demnächst mein Aufsatz in griechischer Sprache (»Auf den Spuren Cristoforos Buondelmonti. Ciriaco d'Ancona auf Kreta im Sommer 1445«, in: *Akten des 11. Symposiums zu den kretischen Studien, Rethymnon 21–27.10.2011* [im Druck]). Vgl. Anna Pontani: *I Graeca di Ciriaco d'Ancona (Con due disegni autografi inediti e una notizia su Cristoforo da Rieti)*, in: *Theaurismata* 24 (1994), S. 37–148, hier S. 136–144.
- 53 Siehe Claudia Barsanti: *Constantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo: la testimonianza di Cristoforo Buondelmonti*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 56 (2001), S. 89–253, hier S. 120–127. Vgl. Flaminio Cornelius: *Creta Sacra: Sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in insula Cretae*, Venedig 1755, S. 97.
- 54 Charles Mitchell: *Ex libris Kiriaci Anconitani*, in: *Italia Medioevale e Umanistica* 5 (1962), S. 283–299; Scalomonti, Mitchell, Bodnar 1996 (Anm. 36), S. 12 und Anm. 72.
- 55 »Ubi demum experitas plerasque vidimus altas coniferas redolentes coelumque comis minantes perpetuosque virentes, insigne decus nemorum cupressus«. Siehe Bodnar, Foss 2003 (Anm. 7), S. 186–187. Auf Buondelmontis Kreta-Karte liest man: »mons leucus [...] cipressi infiniti«.
- 56 Ms. a. L. 5.15 (Lat. 992), um 1465, Bibl. Estense, Modena, datiert um 1465. Siehe Charles Mitchell: *Felice Feliciano Antiquarius*, in: *Proceedings of the British Academy* 47 (1961), S. 197–223, hier S. 208; Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 199.

- 57 Ebd., S. 207; Patricia Fortini Brown: *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in: *Artibus et Historiae* 26 (1992), S. 65–85, hier S. 71. Zwar bleibt auf der rein künstlerischen Ebene die Überlegenheit Jacopo Bellinis gegenüber Ciriaco unbestritten, aber in ihrem schöpferischen Umgang mit den antiken Formen stehen die beiden nah zueinander. Vor dem Hintergrund der Analyse der Kymodoke-Zeichnung scheint mir, dass Degenhart und Schmitts Beurteilung von Ciriacos Leistungen verglichen mit denen Jacopo Bellinis als diejenige eines bloßen mechanischen Kopisten korrigiert werden muss: »Aber im Gegensatz zu Ciriaco fasste er [Jacopo Bellini] diese Aufgabe nicht als ein mechanisches Kopieren, ein reproduzierendes Abbilden von Erscheinungen des Altertums auf, sondern er verband sie als erster mit den Erfindungen seines eigenen schöpferischen Künstlertums, so daß antikische Visionen und antikisierende Stimmungsbilder neu entstanden«. Siehe Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 201.
- 58 Siehe ebd., S. 225, Abb. 267, 269. Der General des Kamaldulneser Ordens Ambrogio Traversari, selbst ein leidenschaftlicher Münzsammler, berichtet in einem Brief an Niccolò Niccoli, dass ihm Ciriaco 1435 in Venedig die in Smyrna erworbenen Münzen der mazedonischen Könige, darunter diejenige mit dem Bild des Königs Lysimachus, zusammen mit einer Gemme »in lapide onychino« mit dem Porträt des Jüngeren Scipio präsentiert habe: »Offendi Cyriacum antiquitatis studiosum. Ostendit aureos et argenteos nummos eos scilicet, quos ipse vidisti. Lysimachi, Philippi et Alexandri ostendebat imagines. Sed ad Macedonum sint, scrupulus est. Scipionis Junioris in lapide onychino, ut ipse aiebat, effigiem (nostrae literae auro tegebantur) vidi summae elegantiae; adeo ut nunquam viderim pulchriorem [...]«. Siehe Ambrosii Traversarii Generalis Camaldulensium [...] Latinae Epistolae a Domino Petro Canneto Abbate Camaldulensi in libros XXV tributate [...] et [...] Illustratae, hg. von Laurentius Mehus, Florenz 1759 (Nachdruck: Bologna 1968), Sp. 411–413, Brief Nr. 314. Vgl. hierzu Chatzidakis 2010–2012 (Anm. 31), S. 41–42, Abb. 10, 12.
- 59 Siehe dazu Patricia Fortini Brown: *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven/London 1996, S. 69–70; Degenhart, Schmitt 1990 (Anm. 51), S. 201.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–2, 8: Hülsen 1910 (Anm. 1), fol. 28r, fol. 27r. – Abb. 3: Margarita Fernández Gómez: *Codex Escorialensis 28-II-12 – Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia 2000, fol. 15v. – Abb. 4: Rumpf 1939 (Anm. 10), Taf. 25, Nr. 72. – Abb. 5: *Crédit du Musée National du Bardo*, Tunis. – Abb. 6, 10, 12, 19–22: *Archiv des Autors*. – Abb. 7: Staatsbibliothek zu Berlin - PK. – Abb. 9: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 716, fol. 54v. – Abb. 11: Numismatisches Museum, Athen, Empedokles-Sammlung Nr. 5527. – Abb. 13: Vittorio Sgarbi: *Carpaccio*, München 1999, S. 89. – Abb. 14–16: *Christe* 2001 (Anm. 41), S. 8, S. 11. – Abb. 17: *Sotiriou* 1956 (Anm. 43), Bd. 1, Taf. 151. – Abb. 18: *Pace* 2006 (Anm. 41), S. 59, Abb. 23: Mailand, Biblioteca Ambrosiana. – Abb. 24: Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen / Photo: Ole Haupt. – Abb. 25: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana.

KLAUS FITTSCHEN

Luigi Beschi zugeeignet

Auf der Frankfurter Botticelli-Ausstellung im Winter 2008/09 wurde eine in Rennes verwahrte Zeichnung mit dem Kopf eines Knaben gezeigt, die einhellig Botticelli zugeschrieben, wenn auch unterschiedlich datiert wird (Abb. 1);¹ von den Fachleuten werden die Jahre zwischen 1475 und 1490 genannt. Die Zuschreibung wird gestützt durch die Beobachtung, dass der Kopf als Vorlage für die Darstellung eines Engels auf dem Raczynski-Tondo in Berlin gedient hat (Abb. 2, 5), dessen Entstehung in den Jahren zwischen 1481 und 1483 angenommen wird.² Die Verfasserin des Katalogtextes zu dieser Zeichnung, Lorenza Melli, hat aus der räumlichen und plastischen Wirkung der Zeichnung »auf ein skulpturales, womöglich antikes Vorbild« geschlossen.

Dieses Vorbild lässt sich genau benennen. Es handelt sich um das Bildnis eines Knaben, das sich in den Uffizien befindet (Abb. 3–4).³ Die Übereinstimmungen sind an den Locken über der Stirn und am Gesicht leicht zu erkennen. Botticelli hat diese Locken sogar mit einer Genauigkeit wiedergegeben, wie sie auf Zeichnungen nach antiken Vorbildern nicht immer anzutreffen ist. Auch den lebensvollen Mund mit der schön geschwungenen Oberlippe und der kräftigen Unterlippe hat er treffend nachgebildet. Nur die Wiedergabe der Pupille weicht ab: Während an dem Bildnis in den Uffizien die Pupille nur durch einen in hadrianischer und frühantoninischer Zeit üblichen schräg von oben nach unten geführten Haken angedeutet ist,⁴ hat Botticelli eine kreisförmige »Augenbohrung« dargestellt, die in der Antike besonders an Bildnissen aus griechischen Werkstätten zu beobachten ist⁵ und jeden Kenner sofort ein antikes Vorbild vermuten lässt. Botticelli hat diese ihm vielleicht ebenfalls schon bekannte Form vermutlich deshalb gewählt, weil die Wirkung der Augen in der Zeichnung dadurch erheblich verstärkt wird. Die Annahme, dem Maler hätte eine antike, aber inzwischen verlorene Replik des Florentiner Bildnisses, das genau diese Form der Augenbohrung besessen hätte, als Vorlage gedient, kann zwar nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden,⁶ scheint mir aber wenig wahrscheinlich.

Das Florentiner Bildnis ist von der archäologischen Forschung nicht gut behandelt worden. Während es über lange Zeit unangefochten als Bildnis des jungen Marc Aurel angesehen wurde, hat zuerst Johann Jacob Bernoulli

1 Sandro Botticelli zugeschrieben: Kopf eines Engels, Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.2504

dekretiert: »schlecht und modern«. Diesem Urteil hat sich Max Wegner angeschlossen, weil das Bildnis den gesicherten Bildnissen Marc Aurels⁷ nicht genau entspricht. So ist es schließlich von Guido Mansuelli ganz in die Abstellkammer der neuzeitlichen Bildwerke verbannt worden – zu Unrecht, wie ich vor fünfzehn Jahren zu zeigen versucht habe: Es gehört in die recht große Gruppe von Knabenbildnissen, denen die Bildnisse der kaiserlichen Prinzen Marc Aurel und Lucius Verus als Vorbilder gedient haben.⁸ Wie stark das alte Vorurteil gleichwohl noch nachwirkt, belegt die jüngste Behandlung des Bildnisses durch Barbara Arbeit, die eine starke neuzeitliche Überarbeitung glaubt beobachten zu können, die sowohl das Haar als auch vor allem das Gesicht betroffen habe, was das frühere Urteil verständlich erscheinen lasse. An den mir vorliegenden Fotografien⁹ kann ich ein solches Ausmaß der Überarbeitung nicht nachvollziehen, doch spielt diese Frage im hier behandelten Zusammenhang keine Rolle.

Aus der Zeichnung Botticellis (Abb. 1) lassen sich drei Schlussfolgerungen ziehen:

2 *Detail aus Abb. 5,
Kopf eines Engels*

3–4 *Bildnis eines unbekanntes Knaben, Florenz, Galleria degli Uffizi, inv. 1914.25*

2 *Sandro Botticelli zugeschrieben: Raczyński-Tondo, 1481–83, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 102 a*

1. Das Knabenbildnis in den Uffizien (Abb. 3–4) muss schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts bekannt gewesen sein. Dieses frühe Datum liefert eine willkommene Bestätigung für die bisher allein auf dem stilistischen Befund beruhende Annahme, dass das Bildnis eine antike Arbeit ist. Denn welcher Bildhauer des Quattrocento hätte ein Bildnis im Stil der Antoninenzeit erfinden können?

2. Das Bildnis muss sich damals in einer Sammlung befunden haben, die Botticelli zugänglich war. Leider ist es vorerst nicht möglich, diese Sammlung mit Sicherheit zu lokalisieren. Das liegt auch an der ungesicherten Datierung

der Zeichnung Botticellis. Wenn sie vor 1481 entstanden ist, muss Botticelli den Kopf in Florenz kennengelernt haben. Wenn sie dagegen erst aus den Jahren nach 1481 stammt, könnte Botticelli den Kopf auch in Rom gesehen haben, wo sich der Maler von 1481 bis 1482 wegen der Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle aufgehalten hat. Zu welcher Sammlung das Bildnis dort gehört haben könnte, ist unbekannt; es wäre in diesem Fall erst zu einem späteren Zeitpunkt in die mediceischen Sammlungen in Florenz gelangt; das Inventar von 1914 enthält keine Angaben darüber, wann das gewesen sein könnte.¹⁰

Im ersteren Fall böte sich die Vermutung an, dass der Knabekopf zur Sammlung Lorenzos des Prächtigen gehört habe, die damals im Palazzo an der Via Larga aufgestellt war. Im Gegensatz zu älteren Ansichten, wonach die antiken Skulpturen dieser Sammlung insgesamt als verschollen zu gelten hätten,¹¹ konnte Luigi Beschi mehrere Bildwerke nachweisen, die sicher zur Sammlung Lorenzos gehört haben, die auch nach der Vertreibung der Medici aus Florenz 1494 weiterhin in der Stadt verblieben sind und schließlich Eingang in die herzogliche Sammlung gefunden haben.¹² Unter den näher bezeichneten antiken Porträts der Sammlung Lorenzos lässt sich das Knabenbildnis in den Uffizien allerdings nicht nachweisen¹³, doch enthielt die Sammlung weitere Bildnisse unbekanntes Aussehens, zu denen das Vorbild für die Zeichnung Botticellis gehört haben könnte.¹⁴

Dass Botticelli zu den von Lorenzo il Magnifico bevorzugten Künstlern gehörte und auch Zugang zu dessen Sammlungen hatte, ist gut bezeugt.¹⁵

Freilich gab es in Florenz auch noch andere Sammlungen, die kleiner waren und über deren Inhalt noch weniger bekannt ist.¹⁶ Die Möglichkeit, dass der Knabekopf sich in einer dieser Sammlungen befunden haben könnte, kann deshalb nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

3. Die Zeichnung (Abb. 1) liefert den Beweis, dass Botticelli ein antikes Bildwerk studiert und gezeichnet hat, das ihm für die Darstellung eines Engels geeignet schien. Offenbar hatte er auch schon eine klare Vorstellung darüber, wie der Kopf in einem geplanten Gemälde erscheinen sollte, denn er hat nicht die Vorderansicht, sondern eine Ansicht schräg von unten gewählt.

Dass Botticelli einzelne antike Denkmäler in seinen Gemälden dargestellt hat, war immer schon bekannt.¹⁷ Die Wiedergabe einer bestimmten antiken Skulptur konnte jedoch, soweit ich sehe, in seinen Werken bisher nicht nachgewiesen werden. Das gilt gerade auch für seine Gemälde mit Gestalten aus der antiken Mythologie. Zwar dürfte die Figur der Venus auf dem berühmten Gemälde »Geburt der Venus« von – bisher freilich unbekanntem – anti-

ken Vorbildern angeregt worden sein, der oft wiederholte Vergleich mit der »Venus Medici«¹⁸ zeigt aber, wie sehr sich Botticellis Venus von dieser Figur unterscheidet. Als Vorbild kommt sie ohnehin nicht in Betracht, da sie erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts gefunden worden ist.¹⁹ Auch die Gestalt der Flora auf dem Gemälde »Primavera« kann nicht als Antikenkopie angesehen werden. Die zuerst von Aby Warburg²⁰ als Vorbild erachtete »Pomona« in Florenz²¹ sieht ihr keineswegs so ähnlich, als dass die Annahme einer Abhängigkeit zwingend erscheint. Das gilt erst recht für die Gruppe der drei Grazien auf demselben Gemälde,²² die mit antiken Drei-Grazien-Gruppen nur die Dreizahl gemein hat und vom Maler aus den antiken Texten allein imaginiert werden konnte. Ähnlich steht es mit anderen in der jüngsten Forschung vermuteten antiken Vorbildern.²³ Dagegen gibt es unter den sakralen Bildern weitere Engelsköpfe²⁴ und sogar Köpfe des Christkindes,²⁵ die von antiken Vorlagen abhängen könnten. Bestimmte Skulpturen lassen sich allerdings nicht angeben, was nicht überraschen kann: Auch das antike Vorbild des Engelskopfes auf dem Raczyński-Tondo hätte sich ohne die Zeichnung kaum identifizieren lassen. Wir bleiben für die Frage der Verwendung antiker Vorbilder also auf Zeichnungen Botticellis angewiesen, die leider in zu kleiner Zahl erhalten geblieben sind.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Lorenza Melli, in: Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, hg. von Andreas Schumacher, Ostfildern 2009, S. 298–299, Kat. 56 mit Abb. und der älteren Literatur; die Zeichnung ist auch abgebildet in Frank Zöllner: Sandro Botticelli, München 2005, S. 296, Abb. Z. 21. Auf dem Blatt hat der Kopf eine Höhe von ca. 16,5 cm; da aber der obere Teil der Kalotte fehlt, lässt sich die tatsächliche Höhe auf ca. 18 cm ergänzen; dazu vgl. unten Anm. 3.
- 2 Vgl. Lorenza Melli: Botticelli als Zeichner. Seine Kopfstudien, in: Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht 2009 (Anm. 1), S. 99–109, hier S. 103, Abb. 66; zum ganzen Tondo vgl. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 224–225, Nr. 48 mit Abb. – Wenn die Zeichnung als Vorbild für den Engel dieses Tondos gedient hat, kann sie natürlich nicht später als dieser entstanden sein.
- 3 Florenz, Uffizien, inv. 1914.25: Johann Jacob Bernoulli: Römische Ikonographie, Bd. 2.2 Von Galba bis Commodus, Stuttgart 1891 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 175, Nr. 114 (modern); Max Wegner: Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939 (Das römische Herrscherbild 2.4), S. 173 (modern); Guido Mansuelli: Galleria degli Uffizi. Le sculture, 2 Bde., Rom 1958–1961, Bd. 2, 1961, S. 140, Nr. 186 mit Abb. (modern; irrtümlich inv. 1914.191); Max Wegner: Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, in: Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie 2 (1979), S. 87–181, hier S. 145 (nicht antik); Klaus Fittschen: Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Mainz 1999, S. 87, Nr. 46, Taf. 154 a–c (antik, frühantoninisch); Barbara Arheid, in: Volti svelati, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Valentina Conticelli, Fabrizio Paolucci, Città di Castello 2011, S. 124–125, Nr. II 36 mit Abb. (antik, aber tiefgreifend überarbeitet). – Der Kopf ist durch ein Zwischenstück mit einer neuzeitlichen Panzer-Paludament-Büste verbunden, die wohl aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammt. Der Kopf hat eine Höhe von ca. 24 cm, ist also lebensgroß. Die Zeichnung Botticellis gibt ihn nur wenig verkleinert wieder (s. Anm. 1).
- 4 Zu dieser Form der Augenmarkierung vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 18.
- 5 Dazu vgl. Klaus Fittschen, Paul Zanker, Petra Cain: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II, Berlin 2010, S. 112, Nr. 110, Taf. 137–138 mit weiteren Belegen.
- 6 Denn auch von nicht-kaiserlichen Knaben haben sich Bildnisse erhalten, die von einer gemeinsamen Vorlage abhängen, also untereinander Repliken sind, vgl. z. B. zwei Bildnisse in New York, Metropolitan Museum und in Rom, Museo Nazionale Romano: Gisela M. A. Richter: Roman Portraits, Metropolitan Museum of Art, New York 1948, Nr. 82 mit Abb.; Anna Laura Cesarano, in: Museo Nazionale Romano. Le sculture, hg. von Antonio Giuliano, Bd. 1.9, Rom 1988, S. 262–264, Nr. R 194 mit Abb.
- 7 Zu den Bildnissen Marc Aurels als Knabe vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 13–21, Taf. 1–21.
- 8 Zum Phänomen der »Bildnisangleichung« ausführlich Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 78–107, bes. 86–87.
- 9 Die Fotografien verdanke ich der Hilfsbereitschaft von Vincenzo Saladino. Ich selbst habe das Bildnis bisher nie gesehen.
- 10 Zu inv. 1914.25 findet sich bei Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3) überhaupt kein Eintrag; aber auch zu der von Mansuelli fälschlich angegebenen inv. 1914.191 (Anm. 3) fehlen nähere Angaben. Nach Arheid: Volti svelati (Anm. 3), S. 124 sei das Stück erstmals im Inventar von 1881 verzeichnet.

- 11 Vgl. z. B. Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 1, 1958, S. 8; danach Henning Wrede: *Der Antikengarten der del Bufalo bei der Fontana Trevi*, Mainz 1982 (4. Trierer Winckelmannsprogramm), S. 18.
- 12 Vgl. Luigi Beschi: *Le antichità di Lorenzo il Magnifico. Carattere e vicende*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi*, Florenz 1982, hg. von Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, Florenz 1983, S. 161–176; ders.: *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo. Convegno internazionale di studi*, Florenz 9.–13.6.1992, hg. von Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1994, S. 291–317; danach, auf die antiken Bildnisse beschränkt: Klaus Fittschen: *Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo*, in: *La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Convegno di Studi Firenze, Pisa und Siena 1992*, 3 Bde., Pisa 1996, Bd. 1, S. 7–21; zuletzt Lamie Fusco, Gino Corti: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006, S. 29–65.
- 13 Mit einem 1488 erworbenen Knabenbildnis, vielleicht aus Ostia, kann unser Bildnis nicht identisch sein, da von jenem ausdrücklich überliefert ist, Nase und Ohren seien vollständig erhalten (Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 14, Anm. 73–75; Fusco, Corti 2006 (Anm. 12), S. 221 mit Anm. 6–7 sowie Doc. 97), wo hingegen an unserem Bildnis die Nasenspitze ergänzt und das linke Ohr beschädigt sind.
- 14 Vgl. Beschi 1983 (Anm. 12), S. 175; Beschi 1994 (Anm. 12), S. 302; Fittschen 1999 (Anm. 3), S. 17. – Diese Skulpturen sind in dem nach dem Tode Lorenzos angelegten Inventarbuch ohne nähere Charakterisierung aufgeführt, vgl. Marco Spallanzani, Giovanna Gaeta Bertela: *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florenz 1992, S. 15 [c 8], 17 [c 9], 19 [10], 27 [c 14], 129 [62 v].
- 15 Vgl. z. B. unten Anm. 17 zur Gemme mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Marsyas und Apollon.
- 16 Zu den Sammlungen antiker Skulpturen in Florenz im 15. Jahrhundert vgl. Roberto Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1973, S. 180–185 mit weiterer Literatur. – Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (1463–1503), der wegen seiner engen Beziehungen zu Botticelli besonderes Interesse verdient, hat offenbar keine antiken Skulpturen besessen, wie sich aus dem nach seinem Tod angelegten Inventarverzeichnis ergibt, vgl. John Shearman: *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), S. 12–27. Auf dieses Mitglied der Medici-Familie, dessen Bedeutung erst durch die Forschungen der letzten Jahre deutlich geworden ist, hat mich Arnold Nesselrath aufmerksam gemacht.
- 17 Es sei hier erinnert an die Darstellung des Konstantinsbogens auf dem Fresko »Die Rotte Korah« in der Sixtinischen Kapelle in Rom, vgl. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 95 (Abb. des Gesamten) und S. 99 (Detail des Bogens) sowie die Wiedergabe einer antiken Gemme (im Aussehen eines Cameos) mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Marsyas und Apollon auf dem Bildnis der Simonetta Vespucci in Frankfurt, vgl. Botticelli – Bildnis. *Mythos. Andacht* 2009 (Anm. 1), S. 152–159, Nr. 1–3 mit Abb.; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 54–57 mit Abb.; S. 214, Nr. 39 mit Abb. Die Gemme aus Karneol, die sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet, war 1487 von Lorenzo il Magnifico erworben worden. Botticelli hatte offensichtlich einen Abdruck der Gemme aus Wachs oder Gips als Vorlage zur Verfügung, dem er im Gemälde das Aussehen eines Cameos gegeben hat. Die in der kunstgeschichtlichen Forschung diskutierte Frage, ob Botticelli das Original selbst gesehen habe, ist unergiebig: auch den Abdruck kann er nur mit Zustimmung des Besitzers erhalten haben. Der Vorgang beleuchtet jedenfalls die engen Beziehungen zwischen Maler und Sammler.

- 18 Vgl. z.B. Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 136 mit Abb.; Botticelli – Bildnis. Mythos. Andacht 2009 (Anm. 1), S. 87–88 mit Abb.
- 19 Vgl. Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauung des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583), Köln 2000, S. 255–258, 477, Nr. 533; Anna Cecchi, Carlo Gasparri: La Villa Médicis, 4. Le collezioni del Cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture, Rom 2009, S. 74, Nr. 64 mit Abb.
- 20 Vgl. Aby Warburg: Sandro Botticelli's »Geburt der Venus« und »Frühling«, Hamburg 1893, S. 38; in seiner Nachfolge zuletzt Horst Bredekamp: Sandro Botticelli Primavera. Florenz als Garten der Venus, Berlin 2009, S. 4, Anm. 3, S. 27–29.
- 21 Florenz, Uffizien, inv. 1914.136: Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 1, 1958, S. 153–154, Nr. 124 mit Abb. 120; Wrede 1982 (Anm. 11), S. 5, Anm. 38, S. 17–18, Taf. 12, 2; Bredekamp 2009 (Anm. 20), S. 27, Abb. 10. Nach Vasari befand sich die Statue schon vor 1568 in Florenz (Leo Bloch: Eine Athletenstatue in der Uffiziengalerie, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 7 (1892), S. 81–105, hier S. 81–82, Anm. 1; Wrede 1982 (Anm. 11), S. 18), es ist aber nicht bekannt, seit wann. Wrede nimmt an, diese Statue sei (trotz auffallender Abweichungen) identisch mit einer Statue in der Sammlung Garimberti in Rom, die nur in einem Stich bekannt ist (ebd., Taf. 13, 2); diese wiederum könnte dieselbe sein, die Ulisse Aldroandi: Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono, Venedig 1562 (Nachdruck Hildesheim 1975), S. 288 um 1550 in der Sammlung Del Bufalo gesehen hat. Nach Bredekamp 2009 (Anm. 20) habe Botticelli sie dort während seines Aufenthalts in Rom 1481–1482 »offensichtlich studiert«. Allerdings ist nicht bekannt, ob die Sammlung Del Bufalo damals in der von Aldroandi beschriebenen Form schon bestanden hat (vgl. Roberto Lanciani: Storia degli Scavi di Roma III, Rom 1908, S. 206; Sara Magister: Censimento della collezioni di antichità (1471–1503), in: Xenia Antiqua 8 (1999), S. 129–204, hier S. 162, und dies.: addenda, in: Xenia Antiqua 10 (2001), S. 113–154, hier S. 112). Die Behauptung von Wrede 1982 (Anm. 11), S. 18, die Pomona der Uffizien habe »zu Zeiten Botticellis in Rom gestanden«, ist, wie sich auch aus seinem eigenen Nachsatz »sofern sie damals überhaupt schon gefunden war« ergibt, ohne Grundlage. Mit dem Nachweis, dass die »Pomona Garimberti« nicht die aus der Sammlung Del Bufalo ist, sondern eine andere, die Aldroandi 1556/1975 (Anm. 21), S. 174, in der Sammlung des Francesco Lista gesehen hatte, vgl. Clifford Brown: Major and Minor Collections of Antiquities in Documents of the Later Sixteenth Century, in: Art Bulletin 66 (1984), S. 498–501, sind die Hypothesen Wredes, auf denen die Ausführungen Bredekamps 2009 (Anm. 20), S. 7 aufbauen, hinfällig; die »Pomona Garimberti« muss als verschollen gelten, und was aus der »Pomona Del Bufalo« geworden ist und wie sie aussah, wissen wir ebenfalls nicht.
- 22 Vgl. Bredekamp 2009 (Anm. 20), S. 28 mit Abb. 8; das als Vorbild angesehene antike Drei-Grazien-Relief befand sich ebenfalls in der Sammlung Del Bufalo, vgl. Wrede 1982 (Anm. 11), S. 7, Taf. 12, 1. – Die Figur einer als halbnackte Venus dargestellten Römerin auf einem weiteren Relief dieser Sammlung (ebd., Taf. 12, 3) sei nach Bredekamp S. 28, Abb. 9 das Vorbild für die Figur der Venus auf dem Gemälde »Primavera« gewesen. – Wrede nimmt an, dass eine weitere antike Statue aus der Sammlung Del Bufalo, die sich heute in Florenz befindet (S. 7, Taf. 7, 1), das Vorbild für die Gestalt der Hore auf Botticellis Gemälde »Geburt der Venus« gewesen sei (S. 18), während Bredekamp S. 28, Abb. 11 dieselbe Statue als Vorbild für die Gestalt der Chloris auf dem Gemälde »Primavera« in Anspruch nimmt.
- 23 Vgl. z.B. den Vorschlag von Cristina Acidini (in: Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 89–90, Abb. 56–57), in einem antiken Sarkophag im Louvre mit der schlafenden Ariadne, der erst 1805 in Südfrankreich gefunden worden ist, das Vorbild für das Gemälde mit Venus

und dem schlafenden Mars in den Uffizien zu erkennen; die Schlafhaltung des Mars weicht erheblich von der der Ariadne ab (für Bilder mit dem schlafenden Endymion gilt dasselbe). Als Vorbild für den Kopf des Mars könnte man an den sog. Sterbenden Alexander in den Uffizien denken (Mansuelli 1958–1961 (Anm. 3), Bd. 2, 1961, S. 94–96, Nr. 62 mit Abb. 64), der vielleicht mit einem Kopf in der Sammlung des Kardinals Pio da Carpi identisch ist (vgl. Aldroandi 1556/1975 (Anm. 21), S. 205) und vielleicht schon länger bekannt war und von Botticelli gesehen worden sein könnte; doch wird man von einer »Antikenkopie« sicher nicht sprechen können.

- 24 Der Engelskopf auf dem Bild der Madonna mit Kind in Neapel (Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 260, Abb. 136; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 192, Nr. 15 mit Abb.) erinnert an die Bildnisse eines antoninischen Prinzen, vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), Taf. 80–81.
- 25 Dem Kopf des Christkinds auf dem Gemälde der Madonna della Melagrana in den Uffizien in Florenz (Botticelli – Bildnis. Mythos 2009 (Anm. 1), S. 44, Abb. 28; Zöllner 2005 (Anm. 1), S. 229, Nr. 53 mit Abb.) könnte eines der Knabenbildnisse des Marc Aurel als Vorlage gedient haben, vgl. Fittschen 1999 (Anm. 3), Taf. 1–21.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. – Abb. 2, 5: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. – Abb. 3–4: Vincenzo Saladino.

VLADIMIR JUŘEN

A la mémoire de Jacques Heurgon

AVANT-PROPOS

En 1986, j'ai fait paraître sous le titre »Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVI^e siècle« une édition du manuscrit italien conservé au Musée national de Bohême à Prague sous la cote XVII A 6.¹ Pour des raisons indépendantes de ma volonté, j'ai dû la préparer presque exclusivement à l'aide du microfilm, de sorte qu'elle laisse à désirer. Heureusement, après l'an de grâce 1989, j'ai pu réexaminer l'original et enquêter sur sa fortune afin d'y remédier. Avec le sentiment de m'acquitter d'une dette, j'en livre ici les résultats au public en complétant et en actualisant le catalogue et la bibliographie par la même occasion.

HISTORIQUE

Pour reconstituer la fortune du manuscrit après la mort de Giulio Romano, survenue à Mantoue le 1^{er} novembre 1546, je ne disposais que de deux indices: l'estampille de Venceslas Léopold Chlumčanský (1749–1830), archevêque de Prague (1814), avec la date de 1824 (fol. 11); et la présence d'un encart en 1927, celui des »comptes latins et italiens d'un nouveau cardinal, datant de 1632«.²

L'estampille permet d'y reconnaître l'un des livres qui, selon la thèse pour ainsi dire officielle,³ sont un don fait par Chlumčanský au Musée en 1824, témoin le rapport, pourtant sibyllin, de son administrateur Maximilien Mil-lauer en date du 23 mars 1825, publié la même année en deux versions, une allemande⁴ et une tchèque⁵:

»En outre, Sa Grâce princière, notre très cher pasteur suprême Venceslas Léopold Chlumčanský de Přestavlky et Chlumčany P(leno) T(itulo) a daigné gracieusement consentir à ce que nous soient confiés pour garde et usage dans le Musée 117 manuscrits, 81 incunables et 183 rares imprimés patriotiques trouvés en dehors de la bibliothèque appartenant à l'Arche-

vêché de Prague. Pour la plupart d'une valeur exceptionnelle, ils ont été inventoriés, marqués d'estampilles, aussi bien de Sa Grâce princière que du Musée, et rangés dans celui-ci⁶ par son bibliothécaire, obligeamment assisté par le maître de cérémonie princier et archiépiscopal, monsieur Emmanuel Widimský.«

De là, par parenthèse, l'appellation du manuscrit, devenue usuelle. L'encart, quant à lui, est depuis longtemps absent⁷ et jusqu'à preuve du contraire introuvable, hélas! Le cardinal concerné par celui-ci est, toutefois, un personnage identifiable, du moins à titre d'hypothèse. Il s'agit, sauf meilleur avis, d'Ernest Adalbert Harrach (1598–1667) qui occupait depuis 1623 le siège archiépiscopal de Prague. N'est-ce pas en effet le seul cardinal investi en 1632?⁸ Les deux indices sont par conséquent susceptibles d'avoir un dénominateur commun, l'archiépiscopat de Prague.

J'en ai conclu que le manuscrit a pu appartenir à Harrach qui a d'ailleurs eu plus d'une fois la possibilité de l'acquérir en Italie, se trouver eo ipso à sa mort à l'Archevêché et y rester jusqu'au moment d'être donné au Musée par l'archevêque éponyme.

Les addenda sont en l'occurrence l'inventaire implicitement évoqué par Millauer, un ancien catalogue de la bibliothèque archiépiscopale et trois livres qui ont appartenu à Harrach.

L'inventaire se trouve aux archives de l'Archevêché,⁹ se présente sous la forme de cahier in-folio de 14 feuillets sans numérotage et se compose d'un intitulé [fol. 1r], de 411 notices [fol. 2r–12v] et d'un reçu [fol. 13r], calligraphiés par Widimský (?), mis à part deux ajouts de Venceslas Hanka, le bibliothécaire du Musée [fol. 12r–v]. Explicitant, complétant et, dans le cas des imprimés, contredisant le rapport, l'intitulé annonce en allemand l'inventaire des livres extraits de la bibliothèque archiépiscopale et remis par Chlumčanský au Musée sous réserve qui sonne le glas pour la thèse du don, de demeurer la propriété de l'Archevêché, récupérable en partie comme en totalité par l'archevêque, présent ou futur:

»Verzeichnisz jener handschriftlichen und gedruckten Werke, welche Sr. fürstlichen Gnaden der P.T. Herr Herr Wenzl Leopold Fürst und Erzbischof zu Prag etc. etc. aus der prager Fürst-Erbischoflichen Bibliothek dem vaterländischen Musaeum mit Vorbehalt des Rechtes für Sich und Hochdessen Nachfolger im Erzbisthum, selbe theilweise oder sämmt-

lich zurückzufordern, zu dem Ende übergeben haben, damit selbe in der zugänglichern Bibliothek des vaterländischen Musaeums jedoch mit Vorbehalt des Eigenthums für das prager Erzbisthum aufgestellt, und nach den Statuten des Musaeums daselbst von Freunden der Wissenschaften benützt werden können.«

Les notices, généralement classées par ordre alphabétique et relativement détaillées, font état, toujours en contradiction avec le rapport, de 120 »Manuscripta«, de 84 »Incunabulae« et de 207 »Libri impressi ex omni scientiarum genere«, compte tenu de quelques interversions et de 31 livres inventoriés »ultérieurement«. Enfin, le reçu est une déclaration faite en allemand le 26 février 1827 à Prague par trois représentants du Musée, le comte Gaspard Sternberg, son président, Millauer et Hanka, non seulement pour confirmer la remise des livres, mais aussi pour approuver les termes de l'intitulé.¹⁰ Le Codex Chlumczansky est le sixième des »Manuscripta«, décrit comme suit [fol. 2r]: »Architecturae delineationes aliquot, mns. sec.XVII in folio 1 vol.«

Egalement conservé aux archives de l'Archevêché¹¹ et, sauf erreur, passé jusqu'ici inaperçu, le catalogue est un in-folio de 39 feuillets, écrit d'une seule main au XVIII^e siècle et titré »Catalogus bibliothecae archiepiscopalis confectus a P.Bohuslao Balbino S.J. duorum mensium, iunii et iulii, continuato labore anno a Virginis partu MDCLXIX«, autrement dit la copie d'un manuscrit attribué à Bohuslav Balbín (1621–88), le plus grand historien tchèque de son temps,¹² et daté de juin-juillet 1669. En font l'objet près de 1580 ouvrages en quelque 1750 volumes, répartis en 23 classes de A (»S.Scriptura et SS.Patres«) à Z (»Haeretici«) sous l'influence d'une autorité jésuite,¹³ sommairement décrits en latin et pourvus de numéros, 1744 au total. Or le treizième de la classe Q, encore qu'elle s'intitule »Philologi«, est un volume d'»Architecturae delineationes« (fol. 27r), manifestement identique aux »Architecturae delineationes aliquot« de l'inventaire et partant au Codex Chlumczansky.

Les trois livres qui ont appartenu à Harrach, sont deux manuscrits et un imprimé. Le premier des manuscrits, autographe du possesseur lui-même avec sa devise »Fac me Domine de virtute crescere in virtutem. Ernestus Archiepiscopus Pragensis 14 maii 1625« au feuillet de garde, est un traité de Bellarmin¹⁴ en traduction allemande, conservé à la bibliothèque du Musée,¹⁵ estampillé »Wenceslaus Leopoldus Princeps Archiepiscopus Pragensis 1824« (fol. 6r) et – bien qu'absent du catalogue – consigné dans l'inventaire sous le titre »Belarmini (Roberti) Betrachtungen, mns. sec.XVII in 12^{mo} 1 vol.« [fol. 2r]. Le second,

son journal du voyage à Rome en 1632, griffonné en italien dans un calendrier autrichien, se trouve aux archives de l'Archevêché.¹⁶ L'imprimé, un exemplaire de Hubertus Goltzius, »Vivae omnium fere imperatorum imagines«, Anvers, 1557, avec l'ex-libris autographe »Ernestus Archiepiscopus Pragensis 15 maii 1625« au feuillet de garde, fait partie, contrairement aux manuscrits, d'une collection étrangère à l'Archevêché, la bibliothèque des Prémontrés à Strahov.¹⁷ Il peut cependant s'agir des »Huberti Goltz effigies Imperatorum«, inscrites sous le n° 54 de la classe P (»Historici profani«) dans le catalogue (fol. 26r) et absentes de l'inventaire.

Ainsi, pour rassembler les conclusions à tirer des addenda au terme de l'analyse, le Codex Chlumczansky est la propriété de l'Archevêché, détenue par le Musée à titre de dépôt; il lui appartient dès avant juin-juillet 1669; et il peut bien être un livre de Harrach, resté là après sa mort en 1667. Ai-j'éte loin du compte?

ADDENDUM CODICOLOGICUM

Le manuscrit, relié de luxe pour Frédéric Gonzague (1500–40), successivement marquis (1519) et duc (1530) de Mantoue, est un in-folio (ca. 44 × 29 cm) en papier de 97 feuillets, composé de neuf cahiers. La reliure est très probablement d'origine, parce que la première pliure de bifeuillets qui vont être pliés par le relieur une nouvelle fois, n'est pas perforée. Le livre, soit dit en passant, serait alors le présent fait par Gonzague à Giulio Romano, son artiste favori. Le papier a pour filigrane, à une exception près¹⁸ et sans compter une contre-marque, deux types voisins de 1505–10 et de 1520, l'un dans le corps initial (cahiers I–VIII) et l'autre dans le supplément mantouan (cahier IX et dessin collé au verso du fol. 4). Les feuillets sont, depuis la restauration en 1982, numérotés au crayon en haut à droite, chacun de 1 à 10 et chaque cinquième de 10 à la fin, après avoir été tour à tour foliotés 1–96 en bas à commencer par l'actuel fol. 2¹⁹ et paginés 1–190 en haut à commencer par le recto de l'actuel fol. 4, à l'époque le troisième.²⁰ Les cahiers I–VII, soit la majeure partie du corps initial, portent en outre des signatures (fig. 1, pl. I) et, sauf deux absences tout accidentelles (III et V), des numéros d'ordre au recto du dernier feuillet (pl. II), ce qui, bien entendu, trahit une copie professionnelle. Le volume est composé selon le schéma que voici:²¹

1 *La signature »f 3« à gauche au-dessus du centre, Musée national de Bohême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 7r*

Cabiers IV et V

Filigr.:		1	1	1		1	1	1	1						
N° d'ordre au recto:		4													
Sign.:		1	2	3		4†	5	6	7						
		d	d	d		d	d	d	d						
Fol. :		37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

Cabier VI

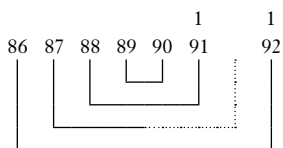
Filigr.:		1	1			1	1	1	1	1		1					
N° d'ordre au recto:												5					
Sign.:	<1>	2	3*	4*	5*	6†	7	8*									
	<e>	e	e	e	e	e	e	e									
Fol.:		51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66

Cabier VII

Filigr.:		1	1	1			1	1	1	1	1		1							
N° d'ordre au recto:													8							
Sign. :	<1>	2*	3*	4*	5*	6*	7*	8*	9*											
	<h>	h	h	h	h	h	h	h	h											
Fol. :		67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85

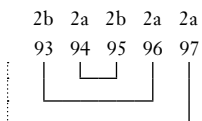
Cabier VIII

Filigr.:
Fol.:



Cabier IX

Filigr.:
Fol.:



ETAT AVANT 1982.

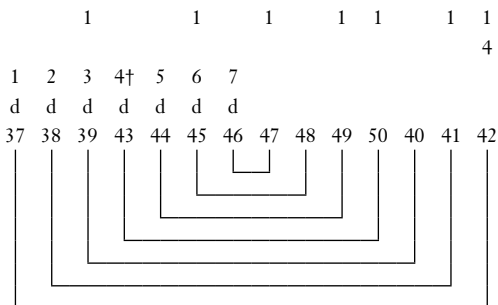
Cabier I

Filigr.:
N° d'ordre au recto:
Sign.:
Fol. :



Cabier IV

Filigr.:
N° d'ordre au recto:
Sign.:
Fol.:



2 *Anonyme italien: Entablements et inscription antiques, Florence, Offices, inv. 1689 Av*

Le schéma révèle donc que le premier cahier et le suivant qui manquent (sign. a et b),²² sont remplacés par deux autres, chiffrés 7 et 6, d'où la séparation des bases au recto des fol. 3–4 et 74–84; que celui qui porte le n° 7, est, de surcroît, un fragment deux fois remanié, par le relieur et par le restaurateur; que le troisième n'est pas non plus régulier, faute de bifeuillet cr; que le quatrième et le cinquième sont en fait un septénion divisé par inadvertance en un ternion et un quaternion lors de la restauration; que le septième a un appendice collé, le fol. 85; que chacun des deux derniers est mutilé par le larcin d'un feuillet, antérieur au numérotage; et que le pénultième est, en plus, lacunaire dès avant la reliure; bref, que la composition du volume comporte nombre d'anomalies non moins instructives que les signatures et les numéros d'ordre.

En somme, loin d'être une collection de modèles progressivement formée par un artiste pour son usage,²³ le corps initial est, à en juger par sa majeure partie, une copie incomplète et mal ordonnée d'un manuscrit qui contenait en

3 *Anonyme A:*
Entablement du
Temple des Dioscures
à Rome, Florence,
Offices, inv. 1700 Ar

gros des textes d'inscriptions anciennes et des dessins d'architecture, mêlés les uns aux autres.²⁴ Le manuscrit lui-même est, à ma connaissance, perdu. Un dessin italien des Offices, la superbe feuille 1689 A qui montre de chaque côté deux éléments d'architecture, dont un occupé par une inscription romaine sans rapport avec lui, mesure ca 41,8 sur 27,8 cm et date des années autour de 1500 au plus tard, pourrait toutefois venir d'un manuscrit semblable, tant il fait penser au corps initial (fig. 2).²⁵ C'était en tout cas un livre de genre autonome, probablement de luxe et, comme tel, destiné au cabinet de quelque amateur à culture humaniste. La copie, ipso facto postérieure aux environs de 1511, encore que de peu, vu le filigrane et les mains de la même époque, en est à plus forte raison un autre.

LEÇON DES MAINS

Après avoir réexaminé les mains sur l'original, je propose d'attribuer:

- 1 les dessins du corps initial, légendes comprises, à l'Anonyme A;
- 2 les textes et les localisations des inscriptions anciennes, exceptis excipendis, à l'Anonyme B qui a peut-être aussi signé et numéroté les cahiers;

- 3 le texte de l'inscription CIL XI, 125 (fol. 36v d) à l'Anonyme C (pl. III);
- 4 celui d'une autre, CIL XI, 3256 (fol. 41r c), à l'Anonyme D (pl. IV);
- 5 trois localisations (fol. 28r c, 75r d et h) et toutes les corrections postérieures des inscriptions anciennes (fol. 13v c–83r g), une vingtaine au minimum, à l'Anonyme E (pl. V);
- 6 les mots en bas de l'inscription CIL X, 6850 (fol. 48v a), illisibles sur le microfilm, à l'Anonyme F;
- 7 les autres textes, sauf mention spéciale, le projet de façade pour le Palazzo Te (fol. 2v), la tombe de Pétrarque (fol. 5r = pl. VI), la tête grotesque ébauchée dans une marge (fol. 48v h), la Porta Giulia de Bramante (fol. 68r = pl. VII), l'arc en cintre inachevé (fol. 69v), le tracé de la volute ionique (fol. 72r) et les plans à Giulio Romano lui-même, contrairement à mon opinion d'avant;²⁶
- 8 les retouches de l'épithaphe pour Giovanni Cattaneo de 1541 (fol. 65v b) à l'Anonyme G, réserve faite de deux compléments interlinéaires en majuscules;
- 9 le plafond à grotesques de la Domus aurea, la note le concernant (fol. 90r b = pl. VIII) et le groupe d'éléments décoratifs (fol. 94v–95r excepté b) à l'Anonyme H;
- 10 le reliquat graphique à l'atelier mantouan de Giulio sans m'aventurer à entrer dans le détail (pl. XII); et
- 11 le titre ainsi que l'ancienne cote (contre-plat supérieur) à l'Anonyme I.

Les Anonymes A–D, tels qu'ils se présentent à la lumière de la codicologie, sont à tour de rôle un dessinateur et trois calligraphes qui copiaient des manuscrits dans un atelier *ad hoc*, actif vers les années 1510 quelque part dans le Nord-Est de l'Italie. Le dessinateur, sans doute calligraphe de formation, a une main parfois mal assurée de dilettante, à reconnaître aussi dans un dessin manqué et abandonné qui se trouve aux Offices et représente l'entablement du Temple des Dioscures à Rome (fig. 3).²⁷ Les mains des calligraphes sont, tout au contraire, celles de professionnels, par ailleurs inconnues.

Les trois localisations attribuées à l'Anonyme E sont celles des inscriptions CIL II, 4092, »TARRHACONAE« (fol. 75r d), 4332, également »Tarrhaconiae« (ibid., h), et V, 2176, »Torcelli« (fol. 28r c). La deuxième peut provenir du manuscrit lui-même, attendu que l'inscription se retrouve au fol. 34r (d), pourvu de localisation globale »Tarrhaconi« en guise de titre. La première et la troisième en revanche supposent le recours à un autre recueil ou, pour employer le terme technique, la collation. La collation s'avère aussi requise par quelques-unes des corrections attribuées au même scripteur. Ce sont toutes celles qui

ne peuvent pas être qu'orthographiques sans cependant provenir du manuscrit lui-même, par exemple »M.VIII.D.XIII« de »M.D.XIII« (fol. 26r e = CIL V, 5894) ou »C.III INTER INEVNTES« de »C.III INEVNTES« (fol. 52r a = CIL VI, 10048). Il en résulte que l'Anonyme E est peu ou prou un épigraphiste qui, d'après l'écriture, semble avoir vécu dans la seconde partie du XVI^e siècle.

Les mots en bas de l'inscription CIL X, 6850, étant donné qu'elle célèbre l'assèchement des marais Pontins sous Théodoric et ses effets, sont une glose italienne sur celle-ci, écrite dans la première moitié du XVI^e siècle: »dove [espace plus grand que les autres] tante cose ano(n)tiatie«. L'Anonyme F, leur scripteur, est, autant dire, un lettré italien ayant eu accès au manuscrit avant ou pendant son passage par l'atelier de Giulio Romano.

Les deux suivants, un humaniste (G) et un artiste (H), sont des collaborateurs mantouans du maître.

Le titre qui déconcerte par son style barbare et par le flagrant désaccord avec le contenu, »di Sebastiano Serlio di Architectura liber manupictus et scriptus«, est, selon toute probabilité, un ajout postérieur à l'entrée du volume au Musée en 1824. Dans le cas contraire, les rédacteurs de l'inventaire analysé ci-dessus n'auraient pas, à mon avis, manqué d'y nommer l'auteur indiqué comme à leur habitude, un architecte italien du XVI^e siècle, bien connu par ses publications.²⁸ L'écriture, en apparence italienne du XVI^e siècle, elle aussi, serait dès lors contrefaite. Or, depuis 1821, le bibliothécaire du Musée était un as de la falsification paléographique et de la mystification, profitant de sa position pour exercer ses talents, sit venia verbo, le tristement célèbre et déjà mentionné Hanka (1791–1861).²⁹ Qu'en déduire, sinon que Hanka et l'Anonyme I sont, peut-être, une seule et même personne?

VARIA

Reliure (pl. IX)

A la reliure signalée dans la notice sont à ajouter deux autres qui portent les mêmes devises de Frédéric Gonzague³⁰ que celle du Codex Chumczansky, à savoir: de Boiardo, »Orlando innamorato«, Venise 1533, avec sa suite, *ibid.*, 1525 et 1529, in-4^o, à Paris, Bibl. nat., Rés. Yd. 227–230 (fig. 4);³¹ et de »Quinto Curcio delos hechos del magno Alexandre«, Séville 1534, in-fol., à Londres, Brit. Libr., C.66.h.8.³² L'imprimé de Londres et le manuscrit de Prague ont de plus en commun le fleuron au centre de chaque plat.

4 Boiardo: »Orlando innamorato« avec sa suite, Venise, 1525–33, plat supérieur de la reliure, Paris, Bibliothèque nationale, cote Rés. Yd. 227–230

Folios

iv d) Plan carré d'édifice à cour circulaire, autographe de Giulio Romano. Le dessin n'est pas le seul parmi ses projets à être influencé par Francesco di Giorgio Martini. Cf. Manfredo Tafuri: La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Edifici residenziali con cortili circolari, dans: Francesco di Giorgio architetto, catalogue d'exposition Sienne, éd. Manfredo Tafuri, Francesco Paolo Fiore, Milan 1993, p. 384–389, p. 385.

2r) Plan carré d'édifice avec solutions alternatives et essai de plume, autographe de Giulio Romano sur une feuille collée (19,2–5 × 19,3 cm) que le restaurateur du manuscrit a tournée de 180°. Le profil d'homme visible en transparence appartient au verso du dessin suivant.

2v) Projet alternatif de la façade ouest pour la cour du Palazzo Te, autographe de Giulio Romano sur une feuille collée. Voir maintenant la somme, désormais indispensable, d'Amadeo Belluzzi: Palazzo Te a Mantova, Modène 1998, vol. 1 (catalogue), p. 344, n° 71, et vol. 2 (planches), p. 67, fig. 71, qui note: »Il

segno di un pentimento nel profilo della nicchia è un indizio a favore dell'autografia della pagina conservata a Praga.«

3v) Fontaine anthropomorphe, atelier de Giulio Romano d'après son projet supposé. L'identification du modèle antique avec un candélabre en marbre de l'église Sainte-Agnès-hors-les-murs à Rome (Musées du Vatican) n'est plus une proposition à démonter grâce à Jacqueline Biscontin: *Antique candelabra in frescoes by Bernardino Gatti and a drawing by Giulio Romano*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), p. 264–269, en part. 268. Pour d'autres emprunts faits par Giulio à l'art antique, voir Francesca Vinti: *Giulio Romano pittore e l'antico*, Florence 1995.

5r) Tombe de Pétrarque à Arquà Petrarca près de Padoue, vue et inscriptions, autographes de Giulio Romano (pl. VI). Il n'en existe, bel et bien, aucune représentation plus ancienne. Cf. Joseph B. Trapp: *Studies of Petrarch and his influence*, Londres 2003, p. 287, et id.: *Petrarchan places. An essay in the iconography of commemoration*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69 (2006), p. 1–50, p. 28.

11v d et 12v b) Projets des épitaphes pour les époux Castiglione, autographe de Giulio Romano. Voir maintenant Howard Burns et Pier Nicola Pagliara: *La cappella Castiglioni*, dans: *Giulio Romano* 1989 (note 26), p. 532–534.

18r a) Entablement fragmentaire de remploi dans l'Arc de Constantin, plus précisément dans le mur externe du corridor nord à l'intérieur de son attique. Voir maintenant Patrizio Pensabene: *Parte superiore dell'arco: composizione strutturale e classificazione dei marmi*, dans: *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, éd. Patrizio Pensabene, Clementina Panella, Rome 1999, p. 139–156, en part. 140–142 et fig. 3.

24r a–b) »a spoglia cristo de nerva«, entablement du Temple de Minerve à Rome, démolie depuis. Les dessins sont, tout comme celui de l'Institut de France, recensé dans la notice (»Fragment Letarouilly«), à ajouter à la documentation rassemblée par Marita Horster: *Der Minervatempel auf dem Forum Transitorium in der Zeichnungen der Renaissance*, dans: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28 (1984), p. 133–172.

I Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 7r

II Le numéro du cahier V avant 1982 en bas à gauche, Musée national de Bohême à Prague, inv. XVII A 6, fol. 66r

III Anonymes B et C (en bas): Inscriptions antiques, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 36v

IV Anonymes A, B et D (en bas à g.): Fronton avec son entablement et inscriptions antiques, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 41r

V Anonymes A, B et E: Eléments d'architecture, inscriptions antiques et localisation »Torcelli«, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 28r

VI Giulio Romano: Tombe de Pétrarque, Musée national de Bohême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 5r

VII Giulio Romano: Porta Giulia de Bramante, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 68r

VIII Anonymes A (en haut) et H (en bas): »Aerarium« de la suite »Roma antica« et plafond de la Domus Aurea, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 9or

*IX Le Codex Chlumczansky, plat inférieur de la reliure, Musée national de Bohême à Prague, ms. XVII
A 6*

X Anonyme A: Le Panthéon idéalisé, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 70v

XI Anonyme A: Le Panthéon idéalisé, Musée national de Bobême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 71r

XII Atelier de Giulio Romano: Candélabre, colonnes et chapiteaux, Musée national de Bohême à Prague, ms. XVII A 6, fol. 94r

25v b) Inscription de Benedetto Lampridio pour la chapelle funéraire de saint Longin dans l'église Saint-André à Mantoue, autographe de Giulio Romano. L'artiste qui a décoré la chapelle, fait allusion à ses rapports professionnels avec l'humaniste dans une lettre adressée à l'employeur commun, Frédéric Gonzague, le 13 juin 1538. Ferrari 1992 (note 26), vol. 2, p. 777. Le Codex Chlumczansky qui contient aussi quatre épigrammes de Lampridio, une inédite (c) et trois peu connues (fol. 56v a–c), a échappé à l'attention de Stefano Benedetti: s. v. Lampridio, Giovanni Benedetto, in: Dizionario biografico degli Italiani, vol. 63, Rome 2004, p. 266–269.

— c) Epigramme latine du même sur une rondache (»rodella«) offerte par Frédéric Gonzague à Charles Quint en 1536 (?), autographe de Giulio Romano. Le modèle en est celle »Sur un casque« de l'Anthologie grecque (6, 241): »Casque, je jouis d'un double privilège: ma vue est un sujet de joie pour les amis et de crainte pour les ennemis. J'appartenais autrefois à Pylaiménès; maintenant je suis à Pison. Un tel casque ne pouvait convenir à d'autres cheveux ni une autre chevelure à ce casque.« Ed. et trad. Pierre Waltz, Paris 1931, p. 124.

26 a–b) »A therme diocliciano«, entablement. Notice: »Thermes d'Agrippa«, lire »Basilique de Neptune«. Cf. Giovanna Tedeschi Grisanti: Il fregio con delfini e conchiglie della Basilica Neptuni: uno spoglio romano al Camposanto di Pisa, dans: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, sér. 8, 35 (1980), p. 181–192, avec bibliographie.

31r a–b) Entablement d'un monument au Forum de Nerva, connu sous le nom de »Colonnacce«. Voir maintenant Gustina Scaglia: The »Colonnacce« of Forum Nervae as Cronaca's inspiration for the »cornicione« of Palazzo Strozzi, dans: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 35 (1991), p. 153–170.

35v a) CIL XII, 3861, Nîmes. Localisation: »[...] excisus«, lire »Nimiis«.

36r b et e) »Architrave de templum Pacis« (Basilique de Constantin) et »Spoglia dentro l'arco de trasi« (cf. fol. 18r a). Dessinés aussi d'après des modèles très proches et sur la même feuille par un Italien du Nord vers 1500, Windsor, Royal Library, inv. 10420. Cf. Ian Campbell: The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Series A – Antiquities and architecture, part

IX. Ancient Roman topography and architecture, 3 voll., Londres 2004, vol. 1, p. 94, n° 10, fig.

— c) CIL II, 4056, Tortosa. Localisation: »Brixiensis«, lire »Dertusis«.

36v a) CIL XI, 6435, Pesaro. Voir aussi et surtout Scevola Mariotti: *La leggenda di Petronio Antigenide (Sulla fortuna di un carme epigrafico pesarese)*, dans: *Archeologia classica* 25–26 (1973–74), p. 395–416.

42v b) Inscription pour la Salle des stucs au Palazzo Te, autographe de Giulio Romano. Voir maintenant Belluzzi 1998 (cf. fol. 2v), p. 424–434, n° 784–787.

45r a–b) Entablement inconnu. L'identification avec celui de l'Arc de Trajan à Ancône est réduite à néant par le témoignage graphique de Rossini, invoqué déjà à propos d'un autre dessin (note 25).

62v a) Edifice religieux en perspective à plan centré et coupole surmontée de lanternon, ébauche à attribuer à Giulio Romano, si le dessin au-dessous (b) est effectivement de sa main.

65r b) CIL VI, 1274 = 31584, Mausolée de Caecilia Metella, Via Appia près de Rome. Localisation: »[...] in ruri«, lire »in turri«.

— d) CIL VI, 3* add. p. 251*, Florence, Palais Médicis-Riccardi, le mur nord du cortile, à l'origine le socle d'un ancien Priape en marbre dans le jardin, années 1460. Pour le détail, voir Francesco Caglioti: *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Florence 2000, vol. 1, p. 381–394, et vol. 2, p. 397–399, fig. 347–348, qui, toutefois, ignore l'existence de la présente transcription, l'une des premières en date:

QVIDNAM QVID RAPIS O PVELA^a FVRAX^b
NE RAMOS TRAHRES TIBI HAEC¹ FEREBAM
SED POSTHAC CAVEAS FERAS QVID ORTO
ABDVXI^c LICET ARMA² SVM PRIAPVS

a. »puella« lapis. —b. ex »fuerax« corr. Anonymus E. —c. »obduxi« lapis.

1. Les pommes dans la corbeille que le Priape, disparu depuis, portait sur sa tête. —2. La »mentula«.

— e) CIL III, 169* = V, 22*, faux légendé »Ab Hieronimo Donato [...]« Pour cet humaniste vénitien mort à Rome le 20 octobre 1511, voir maintenant Claudio Franzoni: *Girolamo Donato: collezionismo e »instauratio« dell'antico*,

in: Venezia e l'archeologia. Congresso internazionale, Rome 1990 (Rivista d'archeologia, suppl. 7), p. 27-31, et surtout Paola Rigo: s.v. Donà (Donati, Donato), Girolamo, dans: Dizionario biografico degli Italiani, vol. 40, Rome 1991, p. 741-753, qui s'y sert du Codex Chlumczansky.

68r) »porta de bel veder(e) di brama(n)te«, moitié droite en perspective de la Porta Giulia au Vatican, autographe de Giulio Romano (pl. VII). Contrairement à l'indication 2 : 1 («.2. quadri«), conforme à un précepte d'Alberti (aedif. I, 12), le rapport entre la hauteur et la largeur de la baie réelle, 5,57 et 3,32 m, n'est que de 1,68 à 1. Je ne remercierai jamais assez le collègue Nesselrath de m'en avoir procuré les dimensions que j'avais cherchées en vain dans la littérature sur le Belvédère et sur Bramante, pourtant surabondante.³³

70v-71r) Le Panthéon idéalisé, deux vues frontales, la première de l'extérieur et la seconde de l'intérieur par une brèche imaginaire (pl. X-XI). Les modèles du dessinateur ne pouvaient être antérieurs au début du XVI^e siècle à cause d'un détail relevé par Arnold Nesselrath dans: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, éd. Francesco Paolo Fiore, Rome 2005, p. 200, cat. II.2.4, les soubassements fermés des tabernacles (fol. 71r).

72r) Tracé de la volute ionique avec une partie du chapiteau, autographe de Giulio Romano. Les plus anciennes des volutes construites selon le même procédé sont celles d'Antonio da Sangallo il Giovane, dessinées vers 1518-19, Florence, Offices, 718 Ar-v. Cf. Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, p. 223, fig. 35, et Maria Losito: La ricostruzione della voluta ionica vitruviana nei trattati del Rinascimento, dans: Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée 105 (1993), p. 133-175, p. 136, qui ajoute: »Le spirali sangallesche sono pressoché identiche a quelle poi disegnate a c. 72r e v, e a c. 73r del codice Chlumczansky [...]«.

72v) Tracé de la volute ionique, dessin abandonné, après avoir été à peine commencé.

85r a-b) Basilica Aemilia à Rome, démolie depuis, vue et plan partiels. Les dessins sont à verser au dossier constitué par Adriano Ghisetti Giavarina: La

Basilica Aemilia e la rivalutazione del Dorico nel Rinascimento, dans: Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura 29 (1983), p. 7–36.

— c) Chapiteau ionique en contre-plongée, atelier de Giulio Romano. Dessiné aussi d'après un modèle partiellement en projection orthogonale dans le »Trattato« II de Francesco di Giorgio Martini, Florence, Bibl. Nazionale, cod. Magliabechiano II.I.141, fol. 33r, chapiteau 2 à compter de haut en bas (fig. 5). Ed. Corrado Maltese, 2 voll., Milan 1967, vol. 2, pl. 219. Le manuscrit en est une copie qui date des années 1497–1500 selon Massimo Mussini, dans: La fortuna di Francesco di Giorgio 1993 (cf. fol. 1v d), p. 366–368, cat. XXI.6

86r) »Templum Diocalis [...]«, édifice de la suite »Roma antica«. Dessiné aussi d'après un autre modèle par un collaborateur de Du Cerceau, Parme, Bibl. Palatina, ms. 1208, n° 2. Cf. Bruno Adorni: Il problema dei disegni della bottega di Du Cerceau, dans: Disegno di architettura 8 (1993), p. 10–17, fig. Le dessin de Parme est légendé »Le temple diocalis« de la même main, me semble-t-il, que celui de l'Escorial, recensé dans la notice.

90r b) Partie d'un plafond à grotesques de la Domus Aurea (salle 46), Anonyme H d'après un dessin perdu (pl. VIII). Note dans le panneau central laissé vide pour le reste: »questo li è lo quadro dina(n)cio«, lire »[...] diruacio«. Serait-ce un synonyme inconnu ou – alternative plus plausible – une transcription fautive de »diruinato« ou »dirupato«? Toujours est-il que le mot n'existe pas pour les lexicographes et que le »quadro« fait défaut dès avant 1776.

91r addendum) Marché de Trajan à Rome, vue inachevée au stylet du premier étage d'après un modèle plus »réaliste« que celui du dessin au-dessus. Pour d'autres représentations du même édifice, datant des XV^e et XVI^e siècles, voir Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, Londres 1993, p. 95–98.

92r) »Templum Veneris«, édifice de la suite »Roma antica«. Dessiné aussi d'après un autre modèle dans un recueil postérieur à 1554, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. lat. fol. 61 s, fol. 56r. Cf. Adele A. Amadio, dans: Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, éd. Dirk Syndram, Mayence, 1988, p. 162–165, cat. 71, fig.

Une adaptation inconnue et par ailleurs très ancienne du Templum Veneris fait office de palais dans le »Judgement de Salomon« que représente une dalle

5 *Francesco di Giorgio Martini: Trattato II, Florence, Biblioteca Nazionale, cod. Magliabechiano II.I.141, fol. 33r*

de la cathédrale de Lucques, œuvre réalisée en 1475 par Antonio di Ghino d'après le projet de Matteo Civitali et de Baldassarre di Biagio. Cf. Maria Teresa Filieri: *Il rinnovamento delle chiese lucchesi alla fine del Quattrocento*, dans: *Matteo Civitali e il suo tempo*, catalogue d'exposition, éd. id., Milan 2004, p. 207–235, p. 211–212, fig. 8. Celle que je signale dans la notice, va être attribuée à un autre peintre par Nicole Dacos: *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, dans: *Oud Holland* 106 (1992), p. 103–116. Pour l'état de la question, voir Godelieve Denhaene: *Les*

panneaux peints de la prédelle: Lambert Lombard?, dans: Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/1506–1566. Essais interdisciplinaires et catalogue d'exposition, éd. id., Bruxelles 2006, p. 143–151, et Cécile Oger: Les panneaux peints de la prédelle: analyse technologique, dans: *ibid.*, p. 125–138.

94r b–e) Quatre colonnes de fantaisie à l'antique, atelier de Giulio Romano (pl. XII). Dessinées aussi d'après des modèles très proches et sur la même feuille (41,9×28,4 cm) par un architecte siennois, Pietro Cataneo, vers les années 1533–1550, Florence, Offices, 3287 Ar (fig. 6). Cf. Rita Binaghi: Un manoscritto di Pietro Cataneo conservato agli Uffizi, dans: *Disegno di architettura* 9 (1994), p. 60–66, pour ne citer qu'elle. Les »putti vendangeurs« (e) sont en réalité des putti pugilistes, également d'inspiration antique. Cf. Roger Stuveras: Le putto dans l'art romain, Bruxelles, 1969, p. 99–101.

— g) Chapiteau ionique en contre-plongée, détail de la moitié droite, atelier de Giulio Romano. Dessiné aussi d'après des modèles de la même famille dans le »Trattato« II de Francesco di Giorgio Martini, *Maltese* 1967 (cf. fol.85r c), chapiteau 4 à compter de haut en bas (fig. 5), et dans un album antérieur au milieu du XVI^e siècle, Cassel, Staatliche Kunstsammlungen, Cod. Fol. A 45, fol. 38v, en haut au centre. Cf. Günther 1988 (cf. fol. 72r), p. 359 et pl. 86 b.

96r) Plan circulaire d'édifice civil (?) avec échelle, autographe de Giulio Romano. Les colonnes du »portico« sont un pan de mur retouché. Le modèle du dessin, identifié par Günther 1988 (cf. fol. 72r), p. 344–345, pl. 61, est un projet copié et sauvé ainsi de l'oubli par l'architecte Riniero Neruccio da Pisa (vers 1480–1555), Vienne, Albertina, Egger n° 170v à gauche.

97v–[Z]) Deux plans. Les photographies reproduites, pl. XIV, 3–4, ont été par mégarde tirées à l'envers.

RECUEILS ET AUTRES ENSEMBLES DE DESSINS.

*Abréviations et bibliographie*³⁴

Album II de M. van Heemskerck

Pour l'auteur des dessins d'après Giulio Romano, resté anonyme jusqu'à 1985, voir Nicole Dacos: *L'Anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus*, dans: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten*

6 *Pietro Cataneo:*
Colonnes et bases,
Florence, Offices,
inv. 3287 Ar

des internationalen Symposions 8.–10. September 1986 in Coburg, éd. Richard Harprath, Henning Wrede, Mayence 1989, p. 61–80; id.: Herman Posthumus in Landshut, dans: Die Landshuter Stadtresidenz, éd. Iris Lauterbach, Klaus Endemann et Christoph L. Frommel, Munich 1998, p. 233–248; id.: Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines, Bruxelles/Paris 2004; Hubertus Günther: Herman Postma und die Antike, dans: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 4 (1988), p. 7–17, qui lui y attribue, pour une large part, le manuscrit de Cassel, cité ci-dessus (fol. 94r g).

Cod. Escur. A

L'attribution d' Egger (1905) à l'atelier de Ghirlandaio, devenue traditionnelle, est à remplacer par celle de Hülsen (1891) à l'entourage de Giuliano da Sangallo, tirée de l'oubli et consolidée par Arnold Nesselrath: *Il Codice Escorialense*, dans: Domenico Ghirlandaio 1449–1494. *Atti del Convegno internazionale*, éd. Wolfram Prinz, Max Seidel, Florence 1996, p. 175–198.

Cod. Marucel.

Antonio Giuliano: *La Roma di Battista Brunelleschi*, dans: *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti* (Naples), n.s., 46 (1971), p. 43–50.

Cod. Santarelli. Lire: Collection Santarelli.

Cod. Strahov

Ed. Beket Bukovinská, Eliška Fučíková et Lubomír Konečný: *Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag*, dans: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 80 (1984), p. 61–186. L'album est redevenu, après 1989, la propriété des Prémontrés.

Cod. Zichy

Massimo Mussini, entrée XXI.8 dans le catalogue Francesco di Giorgio (cf. fol. 1v d), p. 370–372, avec la bibliographie jusqu'à 1992; Marco Biffi: *Una proposta di riordinamento del testo di architettura del codice Zichy*, dans: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, sér. 4, 2 (1997), p. 531–600. Une partie du manuscrit est reproduite chez Massimo Mussini: *Francesco di Giorgio e Vitruvio*, Florence 2003, vol. 1, pl. 1–82.

Du Cerceau, Vol. E., Paris, Musée des Arts décoratifs, Album CD 2669. Cf. Scaglia 1995 (note 33), p. 288, n° 232.

»Mantegna«-Cod. Destailleur

Ed. Luca Leoncini: *Il codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Rome 1993, qui y exploite à bon escient le Codex Chlumczansky.

NOTES

- 1 Dans: *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 68 (1986), p. 105–205. Pour mémoire, le manuscrit se compose, suivant l'éditeur, d'un corps initial et d'un supplément mantouan, c'est-à-dire un recueil d'inscriptions antiques et de dessins d'architecture, constitué dans le Nord-Est de l'Italie vers 1511 au plus tard, et une série d'ajouts écrits et dessinés dans l'atelier de Giulio Romano pendant son séjour à Mantoue (1524–46).
- 2 František M. Bartoš: *Catalogus codicum manuscriptorum Musaei nationalis pragensis*, vol. 2, Prague 1927, p. 376, n° 3780: »Vloženy lat. a vlaské účty nového kardinála z 1632.«
- 3 Voir, entre autres, Klement Borový: *Dějiny diecéze pražské* [Histoire du diocèse de Prague], Prague 1874, p. 419; Josef Hanuš: *Národní Museum a naše obrození* [Le Musée national et notre régénération], vol. 2, Prague 1923, p. 170; Ladislav Vidman: *Epigrafický rukopis pražský II* [Le manuscrit épigraphique Prague II], dans: *Časopis Národního musea. Oddíl věd společenských* [Revue du Musée national. Département des sciences sociales] 126 (1957), p. 159–177, p. 159; Václav Černý: *Les manuscrits néolatins de la Bibliothèque du Musée national de Prague*, Prague 1964, p. 10; Jaroslav Vrchotka: *Dějiny knihovny Národního muzea v Praze* [Histoire de la bibliothèque du Musée national à Prague], Prague 1967, p. 54; Pavel Brodský: *Katalog iluminovaných rukopisů Národního muzea v Praze* [Catalogue des manuscrits enluminés du Musée national à Prague], Prague 2000, p. xiv. L'étude de Vidman, importante pour la partie épigraphique du manuscrit, m'était en 1986 inconnue, faute d'être citée par Černý, p. 35–36, n° 51.
- 4 Dans: *Verhandlungen des vaterländischen Museums in Böhmen* 3 (1825), p. 8–9: »Ueberdiess hatten auch Se. fürstliche Gnaden unser hochverehrter Oberhirt, Wenzel Leopold Chlumczansky von Przewalk und Chlumczan P.T., die Gewogenheit, zu erlauben, dass 117 Handschriften, 81 Inkunabeln, und 183 seltene, gedruckte, vaterländische, ausserhalb der zum prager Erzbisthume gehörigen Bibliothek vorgefundene Werke, dem Museo zur Verwahrung und zur Benützung in demselben, anvertraut werden. Grössentheils von besonderem Werthe, wurden sie unter gefälliger Mitwirkung des fürsterzbischöflichen Ceremoniärs, Hrn. Emanuel Widimsky, durch den Bibliothekar des Museums gehörig verzeichnet; mit den Signaturen sowohl Sr. fürstlichen Gnaden, als des Museums versehen; und in demselben aufgestellt.«
- 5 Dans: *Jednání Společnosti Wlasteneckého Muzeum* [Procès-verbaux de la Société du Musée patriotique] 3 (1825), p. 8.
- 6 Le Musée, cette locomotive intellectuelle du »Risorgimento« tchèque, était à l'époque installé au Palais Sternberg qui jouxte l'Archevêché, lui-même voisin du Château.
- 7 Vidman 1957 (note 3), p. 159.
- 8 Patrick Gauchat (éd.): *Hierarchia catholica*, vol. 4, Munster 1935, p. 19, n. 5. Pour la vie du cardinal, un gentilhomme autrichien de culture italienne, voir Kurt A. Huber: *Harrach zu Rohrau, Ernst Adalbert*, dans: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, éd. Erwin Gatz, Berlin 1990, p. 169–172, avec la bibliographie à compléter notamment par Anton Frind: *Die Geschichte der Bischöfe und Erzbischöfe von Prag*, Prague 1873, p. 207–222, la principale source de l'encyclopédie citée dans mon édition.
- 9 Prague, Archives nationales, APA [Archiv pražského Arcibiskupství], Ord., carton 61, pièce 14. Cf. Jaroslav Vrchotka: *Prvotisk vzácné provenience* [Un incunable d'une provenance peu ordinaire], dans: *Sborník Národního muzea v Praze. Acta Musei nationalis Pragae*, sér.

- C, 21, 1 (1976) p. 13–21, qui en cite la notice relative à un Canon latin d'Avicène, conservé à la bibliothèque du Musée et passé par celle d'Hartmann Schedel (1440–1514) à Nuremberg.
- 10 »Indem die Vorsteher des vaterländischen Musaeums die richtige Uebernahme instehend verzeichneter Handschriften und gedruckter Werke zu Händen des besagten Musaeums bestättigen, erklären Sie zugleich, dass das Eigenthum dieser Handschriften und gedruckter Werke dem prager Erzbisthum vorbehalten bleibe, und verbünden [sic] sich und ihre Nachfolger, diese sämtlichen Werke auf jedesmaliges Verlangen eines jeweiligen prager Fürsten-Erzbischofen wieder auszufolgen und zurückzustellen. Zur Bestättigung ist die Fertigung Sr. Excellenz des Tit. Herrn Praesidenten, des Geschäftsleiters, des Bibliothekars und des Ausschusses des vaterländischen Musaeums.« Suivent la date, les signatures et le cachet en cire du Musée.
- 11 Prague, Archives nationales, APA, B 62/11.
- 12 Antonín Rejzek: p. Bohuslav Balbín, Prague 1908; Jan p. Kučera, Jiří Rak: Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře [B. B. et sa place dans la culture tchèque], Prague 1983; Bohuslav Balbín und die Kultur seiner Zeit in Böhmen. Beiträge einer Konferenz des Památník národního písemnictví [Mémorial de la littérature nationale], éd. Zuzana Pokorná, Martin Svatoš, Cologne 1993. Pour la bibliothèque de l'Archevêché, voir, faute de mieux (?), Friedrich Karl Gottlob Hirsching: Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Deutschlands, vol. III/1, Erlangen 1788, p. 288–296, et Jaroslav Schaller: Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag, Prague 1794, vol. 1, p. 483–486, qui la disent fondée par Mgr Manderscheid, archevêque de 1733 à 1763. Elle existe toujours sans être ouverte au public pour autant. Probatum est.
- 13 Claude Clément: Musci, sive bibliothecae tam privatae quam publicae extractio, instructio, cura, usus, Lyon 1635. Cf. Julius Petzholdt: Bibliotheca bibliographica, Leipzig 1866, p. 25.
- 14 De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creaturarum, Rome 1615, et nombreuses rééditions, ainsi que multiples traductions. Cf. Augustin et Aloys de Backer: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, vol. 1, Bruxelles/Paris 1890, col. 1231–1236, n° 34.
- 15 Prague, Bibliothèque du Musée national, ms. XVI G 21. Bartoš 1927 (note 2), p. 371–372, n° 3753. La traduction, différente des autres, pourrait être un exercice de Harrach.
- 16 Prague, Archives nationales, APA, B 77/38. Cf. Antonín Podlaha: Povšechný katalog arcibiskupského archivu [Catalogue sommaire des archives de l'Archevêché], Prague 1925, p. 45.
- 17 Prague, Bibliothèque des Prémontrés, cote DR VI 8. Cf. Cyril Straka: Stradové z Rosbergu [Les Strada de Rosberg], dans: Památky archeologické 28 (1916), p. 18–24, p. 19, n. 1.
- 18 Dessin hors numérotage, collé depuis 1982 au recto du fol. 70 et jusqu'alors inséré à la suite du fol. 84. Le filigrane est un type indéterminable qui semble avoir échappé aux recensements.
- 19 Bartoš 1927 (note 2). Le chiffre 70 est, du reste, perceptible au fol. 711, alors la page 137, sur les microfilms d'avant 1982, dont le mien.
- 20 Černý 1964 (note 3), p. 35, n° 51. Pour la concordance avec le numérotage actuel, voir Juřen 1986 (note 1) p. 178.
- 21 Explication des signes et des filigranes:
 ----- restes du feuillet arraché («talon»)
 collage
 * signature passée au verso du contre-feuillet par suite du nouveau pliage pendant la confection de la reliure
 † signature passée à l'arête du pli et à peu près invisible
 < > signature invisible ou omise

- 1 Balance dans le cercle. Variété divergente des types recensés par Gerhard Piccard: Wasserzeichen Waage, Stuttgart 1978 (*Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart* 5), n° V / 74 (Bassano 1505), 75 (Gemona del Friuli 1505), 76 (Bolsano 1510) et 78 (Bassano et Vicence 1505).
- 2a Ancre dans le cercle. Variété similaire du type recensé par Charles Moïse Briquet: *Les filigranes*, vol. 1, Leipzig 1923, n° 475 (Mantoue 1520).
- 2b Lettre A. Contre-marque du filigrane 2a, recensée par Briquet sous le même numéro.
- 22 A moins que l'un d'entre eux ne soit le VIII^e sans numéro d'ordre ni signatures.
- 23 Juřen 1986 (note 1), p. 109–110. Pour Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, dans: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, éd. Salvatore Settis, Turin 1986, vol. 3, p. 87–147, p. 142–143, le manuscrit de Prague est un livre représentatif du «tipo misto».
- 24 La même observation semble s'appliquer à quelques pages du Codex Zichy, par exemple le fol. 150r, reproduit chez Juřen 1986 (note 1), fig. 16.
- 25 Heinrich de Geymüller: *Cento disegni di architettura di Fra Giovanni Giocondo*, Florence/Paris/Vienne 1882, p. 39–40; Pasquale N. Ferri: *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rome 1885, p. 6 et 168; CIL VI/4, ii, 30768 pour le verso et 31033 pour le recto; et Juřen 1986 (note 1), Index I et II, p. 194 et 197. Le support est un papier sans filigrane. Pas de préparation au stylet. Deux légendes au verso: »in imolla« au-dessus de l'entablement à gauche et »in ancona« au-dessus de celui à droite, lequel n'a rien avoir avec l'Arc de Trajan à Ancône, contrairement à l'assertion de Ferri 1885, p. 6. Cf. Luigi Rossini: *Gli archi trionfali, onorarii e funebri degli antichi Romani*, Rome 1836, planche intitulée »Ristauro e dettagli dell'arco di Traiano in Ancona«. Main inconnue. Geymüller est mutatis mutandis démenti par Raffaello Brenzoni: *Il disegno della trabeazione dorica della Basilica Emilia di Roma et le annotazioni relative che contrastano – per la grafia – con la scrittura autentica di Fra Giocondo*, dans: *Studi storici veronesi* 15 (1965), p. 265–268.
- 26 Elle m'a valu les reproches de Manfredo Tafuri: Giulio Romano e Jacopo Sansovino, dans: Giulio Romano. *Atti del convegno internazionale Mantoue 1989*, éd. Orianna Baracchi Giovanardi, Mantoue 1991, p. 75–108, p. 106, n. 17, et d'Amadeo Belluzzi: *Le parole di Giulio Romano*, dans: Giulio Romano. *Repertorio di fonti documentarie*, éd. par Daniela Ferrari, 2 voll., Rome 1992, vol. 1, p. X et p. XX, n. 5, qui ont examiné le manuscrit lors de son bref retour à Mantoue en 1989 pour l'exposition »Giulio Romano«. Cf. Dirk J. Jansen: »Il codice Chlumczansky« dans: Giulio Romano, catalogue d'exposition, Milan 1989, p. 332.
- 27 Florence, Offices, inv. 1700 Ar. Cf. Ferri 1885 (note 25), p. 32: »ignoto del sec. XVI.« Le dessin qui a pour support un papier sans filigrane (ca. 11,8×13,4 cm), est une copie à main libre d'un modèle apparenté à celui de Bernardo della Volpaia, Codex Coner, n° 85. Thomas Ashby: *Sixteenth century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner*, dans: *Papers of the British School at Rome* 2 (1904), p. 45, pl. 85. Le Codex Coner (Londres, Sir John Soane's Museum), restitué à son auteur par Tilmann Buddensieg: Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo, dans: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), p. 89–108, est à situer vers 1514. Cf. Arnold Nesselrath: Codex Coner – 85 years on, dans: Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, vol. 2, Milan 1992 (*Quaderni Puteani* 3), p. 145–167, en part. 154.
- 28 Magali Vène: *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, Paris 2007.

- 29 Hanuš Jelínek: Histoire de la littérature tchèque. Des origines à 1850, Paris 1930, p. 276: »il [...] opéra de nombreux changements dans les manuscrits confiés à sa garde, pour les rendre plus archaïques. Il exécutait ses inexcusables impostures avec beaucoup d'adresse, entassant ainsi sur le chemin de la science des obstacles qu'il fallut ensuite débayer.« Pour le détail et la bibliographie, voir Hanuš 1923 (note 3), p. 206–212, et Lubomír Sršeň: Příspěvky k poznání osobnosti Václava Hanky [Contributions à la connaissance de la personnalité de Václav Hanka], dans: Sborník Národního muzea v Praze. Acta Musei nationalis Pragae, sér. A, 63 (2009), n° 1–4, p. 1–168, résumé angl. et all.
- 30 Le mont Olympe avec »FIDES« pour mot et l'inscription »Olym/pos« en majuscules grecques sans figure. Cf. Rodolfo Signorini: Aenigmata, dans: Giancarlo Malacarne: Stemma imprese e motti gonzagheschi, Milan 1996 (Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca agricola di Mantova 2), p. 104–116, n° XXIV, avec bibliographie.
- 31 Adolfo Tura: Orlando innamorato de Boiardo, l'exemplaire du duc de Mantoue Frédéric Gonzague, dans: Nouvelles du livre ancien 94 (1998), p. 11, et Daniela Ferrari: Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540–1542, Milan 2003, p. 319, n° 6801. La devise grecque occupe le centre du plat inférieur.
- 32 Dennis E. Rhodes: Catalogue of books printed in Spain and of Spanish books printed elsewhere before 1601 now in the British Library, Londres 1989, p. 61, et Ferrari 2003 (note 31), p. 321, n° 6861. Je remercie bien vivement Mme Philippa Marks, conservateur à la British Library, de m'avoir fourni la photocopie de la reliure et les calques de ses détails. Pour le bilan des recherches sur la bibliothèque du duc, voir Andrea Canova: Per l'inventario dei libri di Federico Gonzaga, dans: Quaderni di Palazzo Te 6 (1999), p. 81–84, qui, cependant, omet deux manuscrits, le Codex Chlumczansky et »Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia« (1530), Pavie, Bibliothèque universitaire, fonds Aldini, n° 198. Ed. Giacinto Romano, Milan, 1892. Cf. Luigi De Marchi, Giovanni Bertolani: Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca universitaria di Pavia, vol. 1, Milan 1894, p. 109–110. La provenance du second est, à l'instar du premier, révélée par les devises sur la reliure que je ne connais, à mon grand regret, que par la description de Romano, p. 42 et 285–286.
- 33 En corrigeant les épreuves, j'ai eu une illumination au sujet de la Porta Giulia (cf. fol. 68r): la hauteur de sa baie par rapport à la largeur de celle-ci correspond à peu près au nombre d'or, soit 1,618.
- 34 Un monumental »Index of architectural drawings, sketchbooks, copybooks, and albums by Renaissance artists and humanists«, malheureusement desservi par une présentation chaotique, a été publié par Gustina Scaglia à la suite de son article Drawings of »Roma antica« in a Vitruvius edition of the Metropolitan Museum of Art, dans: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30 (1995), p. 249–305. Le Codex Chlumczansky y est recensé sous les numéros 313 et 314, p. 300–301.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Fig. 1, pl. I–XII: Prague, Musée national. – Fig. 2–3, 6: © Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze – Tutti i diritti riservati. All rights reserved. – Fig. 4: Paris, Bibliothèque nationale de France. – Fig. 5: Francesco di Giorgio Martini, Corrado Maltese: Trattati di Architettura ingegneria e arte militare, 2 voll., Milan 1967, vol. 2, f. 33r, pl. 219.

ANTIKENREPRODUKTIONEN IN PAPIERMACHÉ UM 1800
DIE KARTONFABRIK LUDWIGSLUST UND IHRE
PRODUKTPALETTE

SYLVA VAN DER HEYDEN

Im Katalog zur Ausstellung der Berliner Kunstakademie, die ab dem 22. Mai 1791 für das interessierte Publikum geöffnet war, ist auf der vorletzten Seite unter der Rubrik »Verschiedne Kunstsachen« folgender Eintrag zu finden:

- »Aus der Papp-Fabrik zu Ludwigslust.
145) a. Die Venus Medicis.
b) Der Appolin.
c) Eine Nymphe aus dem Bade kommend.¹
d) Ein Hirsch mit Hunden.«²

Dieser Eintrag macht neugierig, stehen doch unter diesem Passus zwei der wichtigsten antiken Skulpturen, Apollino Medici³ und Venus Medici, neben zwei nicht näher zu definierenden, der Beschreibung nach jedoch recht profan anmutenden Skulpturen. Bemerkenswerter noch ist wohl ihr Herkunftsort: eine Papp-Fabrik. Verfolgt man diese Informationen zum Ursprungsort der Figuren zurück, stößt man auf einen der außergewöhnlichsten Orte der Antikenrezeption um 1800: die Kartonfabrik in Ludwigslust.⁴

War der Besitz und das Sammeln von Antiken, im Original und in kostspieligen Reproduktionen, bis zum 18. Jahrhundert ausschließlich dem europäischen Adel vorbehalten,⁵ wurden in der Zeit ab 1760 verschiedenste Techniken entwickelt, um Reproduktionen von antiker und antikisierender Kunst kostengünstig herzustellen und diese auch den weniger begüterten Kunstliebhabern zugänglich zu machen. Die in sogenannten »unedlen«⁶ Materialien wie Gips, Eisen, Ton, Wachs, Holz, Kork, Steinguss und Papiermaché hergestellten Objekte konnten viel günstiger als die entsprechenden Werke in »edlen«⁷ Materialien – etwa Marmor, Bronze, Gold, Silber – von einem breiteren Kundenkreis erworben werden.⁸

Wie vertragen sich jedoch »edle Antike« und »unedles Material«? Neben Eisen und Steinguss steht mit Papiermaché der leichteste und den Originalmaterialien der antiken Plastiken am entfernteste Werkstoff zur Reprodukti-

on bereit. Anders als heute löste der Anblick der Ludwigslust Kartonwaren bei den Zeitgenossen, zumeist Reisenden, kein großes Erstaunen aus. Mit den aufmerksamen Augen der Bildungsreisenden wurden die Büsten, Vasen und Skulpturen aus Papiermaché betrachtet und wohlwollend als Bestandteile einer Antikensammlung und als Produkte eines kleinstaatlichen Unternehmens aufgefasst. Denn Papiermaché war vom 18. Jahrhundert bis weit in das 19. Jahrhundert hinein kein unbekanntes Material für Künstler und Kunsthandwerker. In England, Frankreich und Deutschland wurden seit Mitte des 18. Jahrhunderts beispielsweise lackierte, feuerfeste und wetterbeständige Bijouterie- und Galanteriewaren aus Papiermaché produziert.⁹ Daneben wurde das Material, damals wie heute, in seiner Eigenschaft als Surrogat in der Welt der Illusionen eingesetzt. Es wurde und wird verwendet, um Holz, Stein, Marmor und Metalle zu imitieren und ist prädestiniert für die Herstellung kultischer Objekte, Masken und Kulissen für Theater oder Oper. Als ein Beispiel sei das Théâtre de la Reine im Park des Petit Trianon in Versailles genannt, das 1778–80 erbaut wurde. Es ist nicht sehr groß, und das äußere unauffällige Erscheinungsbild lässt nichts von seiner Innengestaltung erahnen. Die Dekorationen sind aus Holz und Papiermaché. Im Inventar des Petit Trianon von 1810 werden im »Salle de spectacle« des Theaters zwei Kandelaber aus Papiermaché erwähnt. Sie sollen zum Zeitpunkt der Errichtung des Theaters im Jahr 1778 vom Bildhauer Joseph Deschamps (1743–88) ausgeführt worden sein.¹⁰ Unzählige Beispiele der Verwendung von Papiermaché sind dank einer Vielzahl von Verkaufsanzeigen, Patentanzeigen und Berichten in ganz Europa bekannt, jedoch, so lässt sich zu diesem Zeitpunkt die Aussage treffen, bleibt das Abformen von antiken und zeitgenössischen Bildwerken ein Alleinstellungsmerkmal der Kartonfabrik Ludwigslust.

DER BEGINN DER PAPIERMACHÉ-PRODUKTION IN LUDWIGSLUST¹¹

Die früheste Erwähnung in deutscher Sprache von Papiermaché in Ludwigslust findet sich in der deutschen Übersetzung des Reiseberichtes von Thomas Nugent (1700–72) aus dem Jahr 1782.¹² Der Engländer begab sich im Sommer 1766 auf eine Studienreise durch Norddeutschland, wobei ihn sein Weg im Herbst 1766 auch an den Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, Her-

zog Friedrich (1717–85), nach Ludwigslust führte. Den Besuch des Ludwigs-luster Schlossparks und die darin aufgestellten Skulpturen beschreibt er wie folgt:

»Etwas rechts von diesem Kanal kamen wir in den sogenannten Kaisersaal, einen Platz, der seinen Namen von den zwölf römischen Kaiserstatuen hat, die hier in der Runde stehen. Alle diese Statuen sind aus bloßer Pappe gemacht, aber von der Witterung so gehärtet, als der dauerhafteste Stein.«¹³

Dieses viel bemühte Zitat fehlt in keiner Literatur, die sich mit dem Material Papiermaché oder der Ludwigslust Kartonfabrik beschäftigt. Nugents Besuch wird zunächst vorsichtig und dann immer entschiedener als erster Hinweis und erstes Datum ante quem für eine Papiermaché-Produktion in Ludwigslust angeführt.¹⁴ Jedoch eröffnet ein Blick in die englische Originalfassung von Nugents Reisebericht eine andere Sachlage. Die gleiche Stelle der Beschreibung lautet in der Erstveröffentlichung aus dem Jahr 1768:

»Continuing our walk on the right side of the canal, we came to Caesar's grove, so called from the bustos of the twelve Caesars, placed round this shady retreat. They are made of plaister, but become so hardened by the weather, as to be almost as durable as stone.«¹⁵

Aufgrund dieses offensichtlichen Übersetzungsfehlers – aus der englischen Originalfassung wurde das Wort »plaister« mit dem deutschen Wort »Pappe« übersetzt, wobei die korrekte Übersetzung »Gips« lauten müsste¹⁶ – ist die bisherige Annahme einer Papiermaché-Kaiserserie und damit einhergehend eine -Produktion in Ludwigslust ab Mitte der 1760er Jahre zu überdenken. Es ist einzig zu konstatieren, dass ab 1766 eine Kaiserserie aus Gips im Schlosspark Ludwigslust nachzuweisen ist und dass dem Übersetzer des Nugent'schen Reiseberichts, Lorenz Karsten (1751–1829),¹⁷ bei der Veröffentlichung des Reiseberichtes im Jahr 1782 der Werkstoff Papiermaché und dessen Verwendung in der Kartonfabrik Ludwigslust wohl bekannt war und er diesen mittels der Übersetzung in den Fokus der Öffentlichkeit rückte. Es bedarf einer quellen-gestützten Absicherung, aus welchem Material die dort aufgestellten Büsten zu welcher Zeit waren, um so ein eindeutiges Datum ante quem für die erste kommerzielle Papiermaché-Produktion in Ludwigslust zu erhalten. Möglicherweise finden sich in Zukunft historische Zeugnisse, die über einen Ankauf

1 *Der Kayser Saal in dem Holtz von Ludwigslust, in: Johann Dietrich Findorff: Vues du cbateau et du jardin de Ludwigslust, 1782, Taf. VI*

oder Besitz von Gips- oder Stuckbüsten in den 1760er und 1770er Jahren Auskunft geben können.¹⁸

Begleitet wurde Nugents Reisebericht, in der englischen und deutschen Fassung, von Illustrationen,¹⁹ die er bereits vor Ort, in Ludwigslust, bei dem Hofmaler Johann Dietrich Findorff (1722–72) in Auftrag gegeben hatte. Die Radierung »Der Kayser Saal in dem Holtz von Ludwigslust« (Abb. 1) stellt eine Ansicht dar, die sich von der Schmalseite des Kaisersaals auf den von jeweils mit acht Büsten flankierten Wandelplatz inmitten von hochgewachsenen Bäumen eröffnet. Mehrere Personen, zumeist zu Paaren gruppiert, befinden sich in der Betrachtung der rundplastischen Porträts auf hohen Postamenten. Anhand einiger Merkmale, wie Lorbeerkränze und angedeutete antikisierende Gewänder, lassen sich diese Darstellungen als Porträts römischer Kaiser identifizieren (Abb. 2). Abweichend von dem Bericht von Thomas Nugent und der kanonischen Anzahl von zwölf Büsten in einer Kaiserserie²⁰ werden von Jo-

2 *Detail aus Abb. 1*

hann Friedrich Findorff sechzehn Büsten abgebildet. Diese Beobachtung wird, einige Jahrzehnte später, von dem Reisenden Stephan Schütze (1771–1839), einem Weimarer Journalisten und Schriftsteller, in seiner »Humoristischen Reise«²¹ von 1812 geteilt.

»Eine besondere Abteilung im Gehölze macht eine Pläne, der Königssaal genannt, den 16 Büsten auf hohen Postamenten aus der erwählten Fabrik umreihen, unter denen August, Nero, Scipio Afrikanus, Antonin und andre Helden der Vorzeit mit ausdrucksvollen Gesichtern den Wanderer anstarren.«²²

Jegliche Spuren des Kaisersaals im Ludwigscluster Park sind heute verschwunden. Die Abweichung der Findorff'schen Ansicht zur ersten Beschreibung von Nugent, d. h. 16 Büsten zu 12 Büsten, lässt sich womöglich dadurch erklären, dass der Schlossgarten zu Nugents Zeiten noch nicht gänzlich fertig ausgestaltet war.²³ Eine Anzeige wegen Vandalismus vom 2. März 1822 berichtet, dass im Kaisersaal »16 Postamente umgestürzt« wurden und bestätigt somit, dass ab einem nicht näher zu benennenden Zeitpunkt ebenso viele Büsten auf Postamenten dort gestanden haben müssen.²⁴

3 *Die beyden Cascaden in dem Holtz hinter dem kleinen Lusthause von Ludwigslust, in: Johann Dietrich Findorff: Vues du chateau et du jardin de Ludwigslust, 1782, Taf. V*

Eine zweite Radierung aus der Serie mit der Bezeichnung »Die beyden Cascaden in dem Holtz, hinter dem kleinen Lusthause von Ludwigslust« stellt einen weiteren Anziehungspunkt im Ludwigslust Schlosspark dar und zeigt zugleich einen weiteren Aufstellungsort von antiken Kopien (Abb. 3). Abgebildet sind der schnurgerade Kanal, der den Schlosspark durchzieht, sowie zwei Kaskaden mit der steinernen Brücke im Hintergrund, welche für den zeitgenössischen Besucher ein bemerkenswertes Spektakel boten. Nugent beschreibt auch diese Szene:

»At the entrance of the wood is a very good foot-way, on each side the canal, with a variety of bustos raised on the banks of this delightful stream.«²⁵

In der Betrachtung des Wasserverlaufs konnte man auf der terrassenförmig angelegten Uferböschung, auf Ruhesitzen, flankiert von Büsten, verweilen

4 *Detail aus Abb. 3*

(Abb. 4). 1812 findet Stephan Schütze diese Anlage ebenso vor, wie sie auf der Radierung dargestellt ist:

»Kleine, mit Büsten aus der Orts-Pappfabrik, die weiß überfirnisst, jeder Witterung Trotz bieten, und mit Ruhesitzen gezierte Terrassen ziehen sich an beiden Seiten des Kanals entlang.«²⁶

Auch hier ist wieder anzunehmen, dass zunächst im Jahr 1766, zu Nugents und Findorffs Zeiten, die Dekoration aus Gipsbüsten bestand, die zu einem späteren Zeitpunkt durch Büsten der Kartonfabrik Ludwigslust ersetzt worden waren.

ZUR GESCHICHTE DER >CARTON-FABRIQUE< LUDWIGSLUST

Die Kartonfabrik in Ludwigslust entwickelte sich zunächst aus dem Bedürfnis heraus, die Kirche und den Sitz des Herzogs, die dieser Mitte des 18. Jahrhunderts von Schwerin nach Ludwigslust verlegt hatte, repräsentativ auszuschnücken.²⁷ Bevor also ein Sortiment von Papiermaché-Produkten entwickelt oder ein Verkauf forciert wurde, stand die Ausstattung der herzoglichen Wohn- und Repräsentationsräume im Vordergrund. Bis zum heutigen Tag sind im Schloss Ludwigslust diese Ausstattungen zu besichtigen. Auch hier geben reisende Zeitgenossen und Besucher in ihren Berichten einen lebhaften Eindruck davon. So erinnert sich der Begleiter der Schwarzburg-Rudolstädtischen Prinzen an den 15. Juni 1790:

»Nach der Ankunft, welche nach 12. Uhr erfolgte, wurden die gnädigsten Herren Durchlauchtigsten Herzog und Herzogin vorgestellt [...]. Durchlauchtigste Prinzen besahen noch ein Zimmer in dem schön und mit sehr viel Geschmack erbauten Schloße, unter denen vorzüglich eine schöne Gallerie merkwürdig war, welche viele schöne Statuen und Büsten sowohl von Pariser Arbeit als von der hiesigen Carton Fabrik [...] enthält.«²⁸

Im Jahr 1818 beschreibt Johann Gottfried Schadow (1764–1850) seine Eindrücke vom Ort Ludwigslust, samt Schloss und Kirche, den er auf einer Reise passierte:

»In Ludwigslust sind das Schloß und die Kirche sehenswerth; die Kirche enthält außer einem Sarcophag von Granit auch Mehres aus diesem harten Material, und sonderbar genug zugleich auch aus dem leichtesten, und erst durch Auftrocknen feststehenden Material, nämlich aus Steinpappe. Daraus besteht die ganze Verkleidung der corinthischen Kapitälern, eine Erfindung jener Zeit, welche dort auch zu ganzen Statuen benutzt ist, und bis auf den heutigen Tag zur Decorirung von Zimmern verwendet wird.«²⁹

Mit der Innenausstattung der Hofkirche, mit welcher vermutlich Ende der 1760er Jahre begonnen wurde, wird die Papiermaché-Produktion in Ludwigslust also eingeläutet. Im Jahre 1771 erhielt der Lakai Jürgen Wojetka³⁰ die Oberaufsicht über den Papiermaché-Betrieb, bis er im Jahr 1777 von Johann Georg Bachmann (1738–1815), einem sehr untertänigen und zielstrebigem Bediensteten des Herzogs, abgelöst wurde.³¹ Nur rund fünf Jahre später liegen die ersten offiziellen Unterlagen der ›Carton-Fabrique‹ vor³² und markieren mit dem Jahr 1783 den Beginn des Geschäftes.³³ In den ersten Jahren ab 1783/84, in der die ›Carton-Fabrique‹ produzierte, war die Produktpalette noch sehr übersichtlich und bediente hauptsächlich Ansprüche der Innendekoration. Neben Büsten, Vasen und Basreliefs fanden vor allem Konsolen, Tapetenleisten, Postamente, Uhrgehäuse, Leuchter und Tiergruppen stetigen Absatz. Außerdem wurde ein großer Anteil des Umsatzes durch Anfertigung und Verkauf der »indifferenten Waaren«, also Waren, die nach Kundenwünschen angefertigt wurden, erzielt.³⁴ Mit den Jahren erhöhte sich der Absatz der Vasen und Büsten kontinuierlich. Das Sortiment erfuhr eine jährliche Erweiterung, und in manchen Fällen wurden Anregungen aus dem »indifferenten« Warenbereich in das dauerhafte Sortiment übernommen. Hingegen gingen die Käufe für

Tapetenleisten, Konsolen, Säulen und Postamente stetig zurück. Das Interesse der Kunden scheint sich von der zu Einrichtungszwecken produzierten Ware zu lösen und vermehrt den reproduzierten Bildwerken zugewandt zu haben. Ab dem Jahr 1788 wurden ganze Figuren nach Abgüssen geformt, die wiederum über Originale geformt worden waren, und zum Verkauf gestellt. Die Vorlagen für die Anfertigung von Modellen wurden von verschiedenen Gipsgießern nach Ludwigslust transportiert. 1788 kaufte die Kartonfabrik die erste Gipsfigur an, den Faunus mit der Flöte,³⁵ und im Jahr 1789 lieferte der Händler Carl Eduard Heinitz aus Lübeck »zwei große Gyps-Figuren, in Lebensgröße der Vatikanische Apoll, und die Venus von Medicis«³⁶ beim Fabrikinspektor Johann Bachmann ab. Das Büsten- und Figuresortiment erfuhr kontinuierliche halbjährliche und jährliche Erweiterungen, wobei kein Sammel-, jedoch ein Verkaufskonzept deutlich wird, worauf noch zurückzukommen sein wird. Die Rechnungshefte der Fabrik, die im Landeshauptarchiv Schwerin vorhanden sind, verzeichnen neben den Verkäufen der Waren und der Anlieferung von Gipsabgüssen auch sämtliche dafür getätigte Ausgaben. Beispielsweise wurden für das Jahr 1789 folgende Werkzeuge und Ingredienzen für die Fabrik angeschafft: Messer, Feilen, Zangen, Bohrer, Blaupapier, Bindfaden, Draht, Leim, Spiritus Vini,³⁷ Schellack, Bleiweiß, Baumöl,³⁸ Braunrot, gelbes Wachs, Silberglätt³⁹ und Papier.⁴⁰ Für jeden Abrechnungszeitraum sind diese Ausgaben aufgelistet. Trotzdem lässt sich auch mit diesen Informationen über die Zutaten das Verfahren zur Herstellung des Ludwigsluster Papiermachés nicht gänzlich entschlüsseln. Bereits im Jahr 1810, als Fabrikinspektor Bachmann seinen Posten verlassen musste, soll sich dieser geweigert haben, für die Produktion notwendige Details und Rezepturen an seine Nachfolger weiterzugeben;⁴¹ der Mythos um die Rezeptur des »Ludwigsluster Cartons« war geboren.

Bis in das Jahr 1808 kann ein Betrieb der Herzoglichen Kartonfabrik mittels der Rechnungshefte nachgewiesen werden.⁴² Anhand der Dokumente ist auch ersichtlich, dass höchst selten ein Gewinn erwirtschaftet wurde. In den Jahren 1808 und 1809 kam der Vertrieb der Ludwigsluster Kartonwaren fast vollständig zum Erliegen, so »daß die Hofbaukasse aus ihren geringen Mitteln auch noch dem Fabrikinspektor das Gehalt zahlen mußte«.⁴³ Als Konsequenz dieses Niedergangs der Fabrik wurde der bisherige Inspektor Johann Bachmann von seinem Posten enthoben und dieser dem Hofbaumeister Johann Georg Barca (1781–1826) zum Jahr 1810 übertragen. Barca plante zwar zunächst eine Reorganisation der Kartonfabrik, doch schien er letztlich kein

gesteigertes Interesse an einer fortlaufenden Produktion gehabt zu haben. Seiner Meinung nach sollte man die Geschäfte der Kartonfabrik aufgeben und in die örtliche »Meuble- und Broncefabrique«⁴⁴ investieren, denn »wenn man bei jetzigen Zeiten Bedenken trägt, Meubles, die zwar zum Luxus gehören, aber dennoch Nutzen und inneren Wert haben, zu kaufen, welches Bedenken muß man nicht tragen, Cartonfabriquate zu kaufen, die von einer bloßen Liebhaberei abhängen«.⁴⁵ Zu seinen Vorschlägen zählte schließlich die Anstellung des Malers Friedrich Lenthe (1774–1851) »der viel nach antiken in Dresden gezeichnet« habe und damit die geeignete Person schien, um Modelleure und Koloristen künstlerisch zu schulen und gleichzeitig die »Partial-Rechnung« zu übernehmen.⁴⁶ Barca selbst wollte bei seinen »sonstigen Geschäften nur die Führung der General-Rechnung besorgen«⁴⁷ und überließ somit Lenthe die ständige Aufsichtspflicht.

Im Jahr 1816 übernahm schließlich Lenthe, nun der Galeriedirektor der Mecklenburg-Schwerinschen Kunstsammlungen, auf allerhöchsten Befehl die alleinige Direktion der Fabrik. Seine Bemühungen um ein besseres Auskommen mit den Arbeitern, um mehr Zuschüsse aus der großherzoglichen Kasse und um einen angemessenen Produktions- und Ausstellungsort für die Papiermaché-Objekte wurden nicht gewürdigt, und als letztendlich die Schließung der Fabrik im Jahr 1839 unabwendbar wurde, musste sich Lenthe in einem ausführlichen Bericht dafür rechtfertigen.

»Doch bin ich diese Darlegung wie es der Fabrick ergangen auch meinem Namen und meiner Ehre schuldig, indem vielfach davon geredet, daß die Fabrick durch meine Schuld, untergegangen, welches aber nur die mit der Sache unkundig auszusprechen wagen können.«⁴⁸

Lenthes Bericht legt ein umfassendes Zeugnis über die vorangegangenen 23 Jahre Arbeit und Arbeitsabläufe der Kartonfabrik ab. Es sind de facto nicht die erfolgreichen Jahre der Kartonfabrik dokumentiert, aber es erschließen sich hierin trotz des begrenzten Zeitraums, 1816–39, interessante Details. Die Beschreibungen, in welchem Zustand der Galeriedirektor die Fabrik übernahm und wie dort gearbeitet wurde, nimmt das schlechte Bild, das dem Werkstoff Papiermaché zum Ende des 19. Jahrhunderts anhängt,⁴⁹ vorweg.

»Bei näherer Untersuchung fand ich die Fabrick in der größten Unordnung, und fast im gänzlichen Verfall, die Arbeiter dem Trunck ergeben, zänkisch

und nachlässig in der Arbeit, und auf meine Hinweisungen die Sachen beßer und kunstgerechter darzustellen, die Copien mit den Originalen zu vergleichen u. d. gl. m. erwiederten sie, davon hätte ihnen noch niemand etwas gesagt, sondern sie wären nur angetrieben die Sachen rasch fertig zu machen, um sie verkaufen zu können, weiter wäre nichts von ihnen verlangt worden.«⁵⁰

Ein ebenso marginales Interesse an der eigenen Papiermaché-Produktion scheint beim Großherzog⁵¹ Friedrich Franz I. (1756–1837) und seinem Hofstaat geherrscht zu haben. Mehrfach wurden der Fabrik die Räumlichkeiten aberkannt, und die Produktionsstätte musste in immer kleinere Quartiere umziehen. Im Jahre 1816, statt im Fabrikgebäude zu arbeiten und auszustellen, »mußten also die Sachen im Hintergebäude aufgestapelt werden, wo es feucht, mithin nachtheilig, indem sie bald mit Schimmel überzogen wurden.« Im Jahr 1830 nahm man in Lenthes Abwesenheit »auch die so unentbehrliche Trockenstube, riß den Collossalen Ofen um, und machte eine Kinderstube für den Hrn. G. M. Sachse [Geheimer Medicinal Rath] daraus, der schon längere Zeit in dem Fabrick Gebäude gewohnt hatte. Nun konnte also garnicht mehr gearbeitet werden.«⁵²

Auch der Versuch, neue kreative Impulse an die Kartonfabrik weiterzugeben, scheiterte aufgrund verschiedener, Lenthe bekannter Gegenspieler.

»Als ich ferner Michaelis 1817 nach Dresden geschickt ward [...] machte ich vorher den allerunterthänigsten Vorschlag daß ich während meines Aufenthaltes daselbst neue Modelle kaufen und manches [...] auch abformen laßen könne, welches mir auch durch meine damalige Connexionen der dortigen Directoren der Antiken Kunstsammlungen leichter zu erreichen gewesen wäre. Mündlich erfuhr ich durch den [...] Staats Minister von Plessen, daß mein Vorschlag genehmigt und ich zudem Geld nachbekommen sollte, da aber derselbst gleich darauf nach Franckfurt abreist, so konnte ich es wohlbegreifen warum ich erst ein Viertel Jahr nachher den 5. Januar 1818 zwei hundert Thaler aus bezahlt erhielt, womit ich nun hier den obigen Zweck nicht mehr erreichen konte, und weshalb ich in Dresden vergeblich auf schriftliche Genehmigung und Geld gewartet hatte, auch eine Anforderung unter den Umständen nichts gefruchtet hätte, da ich schon die Oppositionen, welche meine Absichten entgegenstanden kennen gelernt hatte, und so auf einige solide Hülfe nicht rechnen durfte, da sie abwesend.«⁵³

Zurückzuführen auf die erklärten Widrigkeiten und das Desinteresse an der Fabrik, war die Großherzogliche Kartonfabrik schon in den 1820er Jahren nur dem Namen nach noch in Betrieb. Lenthés Report veranlasste den Großherzog zu folgender Notiz auf dem Bericht: »Die Fabrique ist durch Lenthén eigentlich ruiniert [...]«.⁵⁴ Lenthe, der eher unfreiwillig den Posten des Direktors der Kartonfabrik angetreten hatte und sich für die Misswirtschaft der gesamten Laufzeit rechtfertigen musste, sah sich gezwungen, in seinem Abschlussbericht aus dem Jahre 1839 ein letztes, beschwichtigendes, jedoch nie umgesetztes Angebot zu machen.

»[...] wenn es zu dem Entschlusse kommen sollte, die Fabricken wieder empor zu helfen es die höchste Zeit ist, denn noch habe ich ein paar Leute aufgefunden, die freilich schon alt und kümmerlich, mit denen ich es aber wagen würde bei gehöriger Unterstützung, die Sache wieder in Gang zu bringen [...]«.⁵⁵

ANGEBOT, VERMARKTUNG UND NACHFRAGE VON ANTIKEN BÜSTEN UND FIGUREN DER KARTONFABRIK LUDWIGSLUST⁵⁶

Ein großer Anteil des Umsatzes der Kartonfabrik wurde mit dem Verkauf von Büsten und Figuren nach antiken und zeitgenössischen Kunstwerken erzielt.⁵⁷ Die angebotene Vielfalt hielt für jede Umgebung, ob kleines Studierzimmer, repräsentatives Entrée oder sogar im Garten, die passende Ausführung parat. Schon in den ersten Jahren der Aufzeichnung ist ersichtlich, dass die Kunden der Kartonfabrik zwischen verschiedenen Größen und Fassungen der Plastiken wählen konnten. Der Interessent hatte die Wahl zwischen ganz großen, großen, mittleren oder kleinen Büsten. Zusätzlich konnte er noch zwischen »couleurten« oder »bronzierten« Ausführungen wählen. Inspektor Bachmann spezifizierte das Angebot der »couleurten« Büsten nochmals:

»Diese Büsten sind auf verschiedene Arten von Couleuren, als weiß, matt oder glänzend, schwarz, roth, auch auf Bronze Art ec. zu haben; als wonnach auch die Preise sind.«⁵⁸

Als besondere Geschäftsidee ist die Fertigung der Büsten und Figuren für den Außenbereich anzusehen; mit einem speziellen Lack überzogen, waren diese

witterungsbeständig. Als Freiluftausstellungsraum stand der Ludwigscluster Schlossgarten, in unmittelbarer Nähe zur Produktionsstätte, zur Verfügung.

Im ersten Wirtschaftsjahr der Kartonfabrik, 1784/85, waren von den 28 angebotenen Büsten unterschiedlicher Größe und unterschiedlicher Fassung 13 Büsten nach Antiken geformt worden. Der Erfolg des Sortiments schlug sich rasch in den Verkäufen nieder. Allein in diesem Geschäftsjahr wurden 94 Büsten, davon 37 antike Büsten, verkauft. Aufgrund dieses Erfolges wurde das Sortiment in den folgenden zwei Jahren deutlich erweitert.⁵⁹ Bereits 1787 wurden 91 Büsten, darunter 52 Antiken, angeboten. Die Vorlagen für die Papiermaché-Objekte wurden von diversen Giphändlern nach Ludwigslust transportiert. So lieferte der Leipziger Händler Carl Christian Heinrich Rost (1742–98) 1786 diverse Gipsmodelle nach Antiken, die ab 1787 zum Verkauf angeboten wurden.⁶⁰ Die antiken Büsten, deren Originale sich fast ausschließlich in Rom, in den vatikanischen und kapitolinischen Sammlungen befanden, verteilten sich gleichmäßig auf die verschiedenen Größenangebote. Die Verkaufszahlen stiegen nach dem offensichtlichen Erfolg nicht im gleichen Maße wie der Ausbau des Sortiments. Für das Jahr 1787 bedeutete dies: 64 verkaufte antike Büsten von 129 Gesamtverkäufen.⁶¹ Anhand der genaueren Betrachtung der Verkaufszahlen zeigt sich hier bereits eine Tendenz, die sich über die nächsten zwanzig Jahre fortsetzte. Die höchsten Verkaufszahlen erzielten die kleinen und die ganz großen Büsten, was zum einen auf die angebotene Menge der verschiedenen Größen zurückzuführen ist und zum anderen, wie bei den kleinen Formaten, auf die universelle, dekorative Einsatzmöglichkeit. In den Folgejahren wurde das Warenangebot um weitere Büsten, fast ausschließlich zeitgenössische Bildwerke, erweitert. Es wurden tatsächlich nur noch zwei antike Büsten in das Sortiment aufgenommen, die Büsten eines Bacchus und einer Bacchantin im Jahr 1791.⁶²

Eine weitere Entwicklung nimmt hier ihren Anfang und bestätigt sich über die Jahre. Die Reproduktionen von Büsten, z. B. römischer Kaiser oder Dichter, waren weitaus erfolgreicher als die fragmentarischen Köpfe von Skulpturen, d. h. beispielsweise die Köpfe der Laokoongruppe.⁶³ Die Vermutung liegt nahe, dass der Erfolg der verkauften Büsten stark von der Antikenkenntnis der Käufer abhing. Waren die antiken Porträtbüsten durch ihre Verbreitung in Marmor, Bronze, Gips und auch in Stichen durchaus bekannt, so blieben die Teilstücke und Zitate des Laokoon, des sterbenden Galliers oder auch der Venus, mit der Loslösung von ihren Körpern, kontextlos. Erst zu einem späteren Zeitpunkt, ab dem Jahr 1788, als dem Sortiment nach und nach voll-

ständige antike Figuren hinzugefügt wurden, belebte sich der Verkauf der dazugehörigen Köpfe ein wenig. Beginnend mit anfänglich einer Figur im Jahr 1788, bot die Fabrik um 1802 bereits 24 antike und zeitgenössische Figuren an. Zusätzlich wurde die Auswahl der Figuren noch durch bronzierte und witterungsbeständige Fassungen erweitert.⁶⁴ Eine Ausnahme ist bei dieser Beobachtung zu machen: Die Büste der Niobe, seit 1787 im Sortiment, war über den betrachteten Verkaufszeitraum immer sehr gefragt und somit der erfolgreichste Büstenausschnitt, ohne dass sich je die ganzfigurige Skulptur dazu im Sortiment befunden hätte.⁶⁵

Ohne Zweifel hatte Herzog Friedrich die populärsten antiken Bildwerke in das Sortiment der Kartonfabrik aufnehmen lassen. Zu seinen Lebzeiten († 1785) und im Nachklang dieser Regentschaft, bis zum Jahr 1788, stand die Manufaktur unter seinem Einfluss, und das Sortiment spiegelte, noch posthum, seine Interessen wider. Durch den anhaltenden Erfolg im Abverkauf der antiken Büsten scheint die Aufnahme von ganzen antiken Skulpturen in das Programm nur konsequent. Unter der Regentschaft von Friedrich Franz I. stagnierte ab dem Jahr 1790 die Erweiterung des Sortiments im Bereich der antiken Büsten, obwohl die Verkaufszahlen für einen Ausbau desselben gesprochen hätten.

Als die Kartonfabrik mit ihrem Angebot an die Öffentlichkeit ging, waren bereits mehrere Jahre Papiermaché-Objekte für Schloss und Kirche in Ludwigslust gefertigt worden, so dass eine gewisse Nachfrage im Umfeld des herzoglichen Hofes nach den Waren konsequenterweise auch nach einer Außendarstellung der Fabrik verlangte. Die Geschäftstüchtigkeit des Fabrikinspektors Bachmann führte schließlich dazu, dass ab 1787 Kataloge⁶⁶ herausgegeben und Verkaufsanzeigen in regionalen und überregionalen Zeitungen gedruckt wurden. Das dort beworbene Warensortiment umfasste nicht nur die bisher erwähnten antiken Büsten und Figuren, sondern auch unzählige antikische Vasen, Reproduktionen moderner Bildwerke, Uhrgehäuse, Wandleuchter, Basreliefs und diverse architektonische Ausstattungsgegenstände. Die Verkäufe konzentrierten sich dank der Anzeigen nicht nur auf den Mecklenburg-Schwerinschen Raum,⁶⁷ sondern konnten auch überregional in Hamburg,⁶⁸ Lübeck,⁶⁹ Berlin und Leipzig⁷⁰ getätigt werden.⁷¹

Für den Verkauf in den größeren Städten wie Hamburg, Lübeck, Rostock, Schwerin, Berlin und Leipzig wurden Kommissionäre mit den Papiermaché-Waren beliefert. Sie erhielten neben einer Auswahl aus dem Sortiment auch

eine Provision von 16 Prozent auf die verkauften Waren. In allen Fällen waren die Kommissionäre Galanteriewaren-Händler, die neben Waren aus der Kartonfabrik noch »geschmackvolle Waaren verschiedener Art«⁷² anboten. Aus den Abrechnungen der Kartonfabrik gehen folgende Händler hervor: Die Kaufleute Ferdinand Heinrich Ludwig Schultz aus Hamburg, Christian Friedrich Fleischer aus Leipzig,⁷³ der Kaufmann Herrlich aus Berlin mit einer Warenhandlung in der Jäger-Straße 19,⁷⁴ Johann Gottlieb Morino mit einem Kunst-Waarenlager ebenfalls in Berlin⁷⁵ und Carl Eduard Heinitz aus Lübeck.⁷⁶ Doch nicht nur der Verkauf über die Kommissionäre war eine Strategie der Vermarktung der Papiermaché-Waren, auch die Präsentation vor einem größeren Publikum und potentiellen Kunden, wie eingangs am Beispiel der Berliner Akademie-Ausstellung beschrieben, gehörten dazu. Trotz dieser Verkaufsstrategien war die Kaufkraft im kleinen Herzogtum Mecklenburg-Schwerin zu gering. Die Absätze gingen ab 1795 nach und nach zurück, es wurde mehr Verlust als Gewinn gemacht, so dass die Fabrik letztendlich 1839, nach Jahren des Stillstandes, geschlossen wurde. Die Käufer, vom Herzog bis zum Hofmedicus, waren nicht mehr an dem imaginären Glanz der Papiermaché-Waren interessiert. Selbst die Verkäufe über die Kommissionäre, wobei die Hamburger Waren-Kommission herausragend viel Umsatz im Vergleich zu den Direktverkäufen tätigte, konnten den Niedergang der Kartonfabrik Ludwigslust nicht mehr aufhalten.

In der Betrachtung der einzelnen Verkäufe der Antikenreproduktionen wird sehr schnell klar, was schließlich nachgefragt war, womit die Kartonfabrik ihren Umsatz machte und was in den Regalen des Warenlagers Staub ansetzte. Die beliebteste Büste unter den antiken Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern war die des Sokrates, nach dem Original in den Kapitolinischen Museen. In drei verschiedenen Größen, zu zwei Fuß, 9 ½ und 8 ½ Zoll, wurde der Kopf angeboten. In den Jahren 1784/85 bis 1802 ist ein überdurchschnittlich guter Absatz der Sokrates-Büste zu verzeichnen. In dem untersuchten Zeitraum wurden insgesamt 218 Büsten des Sokrates verkauft.⁷⁷ Als zweiterfolgreichster Verkauf führt die Büste des Homer in zwei verschiedenen Größen und in verschiedenen Fassungen⁷⁸ eine ganze Reihe von stetig verkauften Dichter- und Denkerköpfen an. Bis auf die Köpfe von Vergil, Zeno und Aristoteles gehörten dieser Kategorie die beliebtesten und meist gekauften Papiermaché-Büsten an. Wie kann sich dieser Erfolg erklären? Die antike Literatur galt als Speicher des gesamten antiken Wissens: Die Werke der Dichter Pindar, Solon, Homer, Virgil und Horaz, ebenso wie die politischen und

5 *Unbekannter Künstler: Kopf eines römischen Kaisers, Staatliches Museum Schwerin, inv. Pl. 246, Papiermaché*

6 *Unbekannter Künstler: Steinpappenbüste aus der Goldenen Galerie, Schloss Charlottenburg, inv. 2443, GK III 3547*

philosophischen Schriften von Platon, Sokrates, Demosthenes, Zeno, Cato, Cicero und Seneca stellten die Grundlagen einer humanistischen Ausbildung dar und waren zugleich die ergiebigsten Quellensammlungen der Altertumswissenschaften. Dies trifft nicht nur auf Epos, Lyrik und Drama zu, bei der sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur und Sprache der griechischen und römischen Antike primär der Grammatik, der Textedition und der Texterklärung widmete, sondern auch auf die fachwissenschaftliche Literatur, wie die des Euripides und Hippokrates.⁷⁹

Ebenso wie die antiken Dichter und Wissenschaftler waren die Büsten der Souveräne den interessierten und gebildeten Käufern der Kartonfabrik nicht unbekannt. Neben den Geschichtsbeschreibungen der antiken Schriftsteller waren auch die Schriften der Caesaren selbst Schullektüre, insbesondere bei denen, die eine höhere Erziehung genossen und im Anschluss an den Unterricht zur Vervollständigung ihrer Bildung auf die Grand Tour gingen. Bildungsreisen führten die Herrschaften am Ende des 18. Jahrhunderts in

die europäischen Kaisersäle und Antikengalerien, die mit den zwölf Caesaren Suetons gefüllt waren und von denen hier die kanonischen Büsten des Julius Caesar, Caligula und Galba in der Kartonfabrik angeboten wurden.⁸⁰ Zusätzlich erschienen Ende des 18. Jahrhunderts viele Neuübersetzungen von Kaiserviten, die das Interesse zusätzlich auf Personen wie Marc Aurel lenkten. Büsten des römischen Feldherrn und Triumvirn Antonius, eines »Kaiser[s] Ptolomäus«, eventuell Ptolemaios XV. Caesarion darstellend, sowie eines Drusus⁸¹ und einer Julia vervollständigten das Sortiment der antiken Herrscherbildnisse. Zwei Büsten aus der überschaubaren Gesamtmenge der heute noch erhaltenen Papiermaché-Waren der Kartonfabrik Ludwigslust lassen sich möglicherweise bei den Herrscherbildnissen oder in die Kategorie der Dichter und Denker einsortieren. Der gewählte Ausschnitt der Köpfe und die Physiognomie geben Anlass, die unbekannte Männerbüste im Schweriner Museum⁸² (Abb. 5) und ein weiteres Bildnis in der Goldenen Galerie des Schlosses Charlottenburg⁸³ (Abb. 6) als Kaiserbüsten zu identifizieren. Unter den Herrscherbildnissen ist jenes des Marc Aurel das mit 42 Stück am meisten verkaufte; mit großem Abstand folgt die Büste des Antonius.⁸⁴ Alle weiteren Büsten dieser Kategorie stießen beim Publikum auf mäßiges Interesse und unterstreichen somit den Erfolg anderer Bildwerke, wie den der Dichter- und Denkerporträts, sowie der im Folgenden noch aufzuzeigenden Figuren.

Im Angebot der Kartonfabrik Ludwigslust hatten die antiken mythologischen Bildwerke keinen großen Anteil an der Gesamtmenge. Unter den Büsten fanden sich die Köpfe des Laokoon senior, Laokoon junior und minor, außerdem der Kopf des sterbenden Galliers vom römischen Kapitol, der unter der Bezeichnung »Moribondo« in den Rechnungsheften auftaucht. Hinter der wenig aussagekräftigen Bezeichnung »Luctator« verbirgt sich wohl die Büste eines Ringers.⁸⁵ Die Büsten der Venus Medici, des Apollo, eines Gladiators, in diesem Fall des Borghesischen Fechters, einer oder mehrerer Niobetöchter und der Sybilla Tiburtina vervollständigen das Angebot in den ersten fünf Jahren des Betriebs der Herzoglichen Kartonfabrik. Anfang der 1790er Jahre kamen nur noch zwei antike mythologische Büsten hinzu, ein Bacchus und eine Bacchantin. Ein wirklicher Publikumserfolg war, wie bereits erwähnt, nur der Büste der Niobe beschieden.⁸⁶ Daneben waren sterbende, gequälte, schreiende und vor Anstrengung verzerrte Gesichter gegenüber den auf Repräsentation und Amtswürde ausgelegten Abbildern antiker Herrscher und Dichter nicht sehr gefragt. Die Kunstwerke, wie die Laokoongruppe, der sterbende Gallier oder der Borghesische Fechter, die nur in ihrer Gesamtheit

7 *Unbekannter Künstler
(Christian Bachmann):
Faunus mit Flöte, Thü-
ringer Landesmuseum
Heidecksburg, inv. P 24,
Papiermaché*

die nötige Erkenntnis und das Empfinden von »Furcht, Schrecken und Mitleiden« wecken konnten, waren als Büsten nur noch Fragmente eines vormals sowohl »geistige[n] als [...] sinnliche[n] Ganze[n]«⁸⁷.

Im Jahr 1788 zeichnete sich eine Neuerung im Warenangebot der Fabrik ab; nun wurden ganzfigurige Papiermaché-Skulpturen hergestellt. Der Hofbildhauer Rudolf Kaplunger (1746–95) quittierte Johann Bachmann am 10. September 1788:

»Daß ich von dem Herrn Bachmann für eine an denselben zur Herzogl. Carton-Fabrike verfertigte Gips-Figur, als den Faunus mit der Flöte, 11 Thaler 36 Schilling richtig erhalten habe [...].«⁸⁸

8 *Unbekannter Künstler:*
Venus Medici, Schloss
Ludwigslust, Papiermaché

Noch im selben Jahr wurde der »Faunus mit der Flöte« zweimal verkauft, eine der beiden Figuren erwarb Herzog Friedrich Franz I.⁸⁹ Renate Krüger vermutet, dass diese Figur von Kaplunger geschaffen wurde,⁹⁰ doch wird der Bildhauer hier den Gipsabguss besorgt oder selbst überarbeitet haben, da es sich bei dem jungen Faunus mit der Flöte höchstwahrscheinlich um die antike römische Marmorskulptur, die bereits im 17. Jahrhundert in vielfältiger Weise reproduziert wurde, handelt. Sie befindet sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Louvre in Paris und ist bis heute eine der meistkopierten antiken Skulpturen.⁹¹ »Ihro Durchl. der Prinz Günther«⁹² von Schwarzburg-Rudolstadt erwarb im Jahr 1790, während seines Aufenthaltes mit seinem älteren Bruder Ludwig Friedrich in Ludwigslust, einen »Faunus mit der Flöte«.⁹³ Das

damals erworbene Objekt befindet sich heute noch im Thüringer Landesmuseum Heidecksburg (Abb. 7) und erweist sich als Kopie eben jener Antike. In den Jahren 1789 und 1790 wurden erstmals die Statuen des Apollino und der Venus Medici (Abb. 8) aus Papiermaché gefertigt und gelangten in den Verkauf. Der Erfolg war, im Vergleich zu einer der zeitgenössischen Figuren, »Eine Nymphe aus dem Bade kommend«, welche sich konkurrenzlos gut verkaufte,⁹⁴ nicht überragend, obwohl die Venus Medici unumstritten als »eines der Meisterwerke griechischer Kunst« galt.⁹⁵ Selbst die Präsentation beider Figuren auf der Ausstellung der Berliner Kunstakademie im Jahr 1791⁹⁶ schien die Nachfrage nach Apoll und Venus nicht zu verstärken.

Im Jahr 1790 wurde vom »Gips-Gießer« Dominicus Seewald aus Berlin eine weitere Gipsfigur zum Preis von 19 Reichstalern angeliefert.⁹⁷ Es handelt sich um einen »Ganymedes«, der ab dem darauffolgenden Jahr mit vier Kopien verkauft wurde. Im Jahr 1795 wird eine kleinere Ausgabe des Ganymedes, möglicherweise dem antiken Vorbild nach ein Bacchus,⁹⁸ in das Sortiment aufgenommen. Noch ein weiteres Mal kann über eine Anlieferung von Gipsabgüssen berichtet werden. Nachweis dafür ist wieder eine Quittung in den Rechnungsunterlagen des Jahres 1791:

»Daß ich von den Herrn Inspector Bachmann, für folgende Figuren, als den Gladiator, den Pfeifer und den Rehträger mit Inbegriff der Kosten [...] 48 Rthl. 18 Schl. 12 ²/₃ richtig erhalten habe, bescheinigt hiermit, Potsdam 20 ten July 1791, G.A. Holzendorf, Bildhauer.«⁹⁹

Auch diese Figuren sind ab dem darauffolgenden Jahr in Papiermaché gefertigt worden. Unter den Bezeichnungen »Faunus mit der Syrinx«, »Faunus mit dem Reh auf der Schulter« und »Gladiator« sind sie im Rechnungsheft aufgenommen. Von den Bezeichnungen kann wieder ganz sicher auf antike Vorbilder geschlossen werden. Eine Ausnahme ist zu machen: Bei dem »Faunus mit dem Reh auf der Schulter« bzw. »Rehträger« handelt es sich entweder um eine zeitgenössische Neuschöpfung oder um den Faunus mit einer Ziege auf der Schulter,¹⁰⁰ bei dem während der vorhergehenden Gipsabformungen Ungenauigkeiten im Bereich des Tieres zur falschen Bestimmung geführt haben könnten.

DIE KARTONFABRIK LUDWIGSLUST – EIN KURZLEBIGER SONDERFALL

In der Auswahl der Kartonfabrik für das Sortiment der antiken Büsten und Figuren spiegelt sich die Essenz der Antikenrezeption wider. Es ist die Essenz der immer wieder reproduzierten Objekte, welche in Stichwerken in der ganzen Welt verbreitet wurden, die in Gips abgegossen, in Porzellan und in Eisen vervielfältigt und schließlich in Papiermaché geformt wurden. Dank der Beschaffenheit und der Eigenschaften des Materials war eine schnelle Reaktion auf Geschmäcker und Strömungen möglich. Sobald ein neuer Gipsabguss angekauft wurde, erschien in kürzester Zeit dessen Papiermaché-Abformung in den Angebotslisten der Kartonfabrik. Zunächst wurden Büsten nach antiken Vorbildern produziert, später hielten ganze Figuren Einzug in das Sortiment. Der Vorteil dieser Erweiterung lag klar auf der Hand: Zu keinem anderen Zeitpunkt waren Reproduktionen von ganzen, rundplastischen Antiken so leicht transportabel und so günstig. Eine Marktlücke war besetzt worden. Die Zusammenstellung der Produktpalette erfolgte somit nach kommerziellen Gesichtspunkten. Auch das Sortiment der zeitgenössischen Reproduktionen ließ sich schnell an aktuelle Ereignisse, wie z.B. Thronbesteigungen oder feierliche Jahrestage, anpassen.

Zu gern möchte man die um 1800 allgegenwärtigen altertumswissenschaftlichen Debatten mit der Zusammenstellung der Produktpalette in Einklang bringen, doch in diesem Fall haben diese keinen primären Einfluss darauf genommen. Vielmehr spiegeln sich aktuelle Ereignisse und Moden der Epoche in den verkauften Büsten und Figuren wider.

Anfänglich, unter der Regierung von Herzog Friedrich, hauptsächlich eine Reproduktionsstätte von antiken Büsten und Vasen, zeigt sich recht deutlich, dass nicht alle antiken Bildwerke vom Publikum gleichermaßen geschätzt wurden. Die Büsten des Laokoon, des sterbenden Galliers, des Ringers, der Venus oder des Apoll führten in Ludwigslust nur ein Schattendasein, wohingegen die Porträts zeitgenössischer und antiker Dichter und Denker stetig nachgefragt waren. Die im Zentrum der Antikenbegeisterung stehenden, sich mit der Antike im Diskurs befindlichen Gelehrten und Wissenschaftler, wie beispielsweise Lessing, wurden weitaus häufiger selbst zum Objekt der Anschauung. Die Gegenstände ihres Diskurses, die Antiken und deren wissenschaftliche Wahrnehmung, wie z.B. die Laokoon-Gruppe, waren für den Käufer der Papiermaché-Figuren und -Büsten zweitrangig.

In anderen Reproduktionsmaterialien hingegen etablierte sich die Fragmentarisierung der Antiken, man denke an den Teilabguss in Gips, der vor allem zu didaktischen Zwecken sehr gefragt war. Doch anders als bei dem Material Gips hat sich nie eine wissenschaftliche Front gebildet, die dem negativen Ruf des Papiermachés entgegengetreten wäre. Die »Antike en miniature« und in unedlen Materialien war für einen gewissen Zeitraum das ›must have‹ und »Bildungsbesitz der gehobenen Schichten«, sie wurde aber bald beliebig und »büßte etwas von der überwältigenden Größe und von ihrer Aura ein, wie man sie nur vor den einzigartigen Originalen nachempfinden konnte, und gewann stattdessen, ins Kleine transportiert, im eigenen Heim an Dekorations- und Unterhaltungswert.«¹⁰¹

In dem Gefüge der Antikenreproduktionen gehört die Papiermaché-Fabrik Ludwigslust zu einem illustren Kreis von Produzenten außergewöhnlicher Materialien. Es gab keine zweite Papiermaché-Fabrik, die sich in so massiver Weise der figürlichen Reproduktion widmete. Durch die serienmäßige Produktion und Reproduktion von plastischen Bildwerken nimmt Ludwigslust eine Sonderstellung unter allen anderen Papiermaché-Warenherstellern des 18. und 19. Jahrhunderts ein. Die Geschichte der Kartonfabrik und die Objekte informieren über die Ausstrahlung und Wege, die antike Bildwerke von der Quelle aus nehmen konnten, begleitet Beobachtungen, die Zeitgenossen über den dortigen künstlerischen und handwerklichen Umgang mit Papiermaché machten und bereichert den Diskurs über die Antikenreproduktionen um eine weitere Facette.

LHA Schwerin, 2.26-1 Großherzogliches Kabinett I (1763–1849), 12659, Nr. 9:
»Unterthänigstes Pro Memoria«, Brief des Land- und Hofbaumeister Johann Georg Barca an den Herzog Friedrich Franz I. am 14. Januar 1810

Unterthänigstes Pro Memoria

Die hohe Gnade und das gnädigste Zutraun welches Eure Herzogl. Durchl. für mich hegen, zeigt sich abermals einleuchtend bei ihr mir übertragenen ›Direction‹ der hiesigen ›Catton‹-Fabrike. Allein ich glaube bemerken zu dürfen, daß ich allein wohl nicht im Stande seyn möchte dieses Geschäfte zu betreiben, da es hier an einem eigentlichen Bildhauer fehlt, der hinreichende Kenntniße in ›Modellierung‹ der Firkuren, Gruppen und antiken Statuen besitzt, die doch ebenfalls in dieser Fabrike gemacht werden müssen, um sie wieder in Ausnahme zu bringen.

Wenn ich gleich bei meinen Reisen in Italien und Frankreich Gelegenheit gehabt, viele Sachen in ihrer eigentlichen Größe zu sehen, wenn ich gleich selbst viele Zeichnungen von auserlesenen Sachen der Alterthümer besitze, und wenn es mir vielleicht auch nicht an richtiger Beurtheilungskraft solcher Gegenstände fehlt, so möge ich doch nicht im Stande seyn, da es mir besonders an der Zeit gebriert den Arbeiter so an die Hand gehen zu können als ein eigentlicher Bildhauer oder Mahler ihr sich bei seinem Studien besonders auf ihr Studium der ›antiquen‹ legt, und beständig darauf zeichnet, sobald sich ihm eine Gelegenheit darbietet. Erlauben mir daher Eur. Herzogl. Durchl. gnädigst wenn ich den sich hier befindlichen Mahler ›Lenthe‹, der wie ich weiß viel nach ›antiquen‹ in ›Dresden‹ gezeichnet, hierzu in Vorschlag bringe; ich glaube Eur. Herzogl. Durchl. würden bei Anstellung desselben Höchts Ihre Gnade keinen Unwürdigen zufließen lassen.

Wenigstens glaube ich behaupten zu können, daß er in den ersten Jahren selbst unentbehrlich seyn dürfte, damit ihr Hof-Modelleur ›Koch‹ etwas mehr im Zeichnen der ›antiquen‹ lerne, weil er hiervon bei dem ihm angeborenen Talente, da er nie Gelegenheit gehabt etwas in dieser Art zu sehen, durchaus nichts weiß. Da es selbst Eur. Herzogl. Durchl. gnädiger Wille ist, auf den sich hier befindlichen geschulten Holzstecher ›Jacobi‹ in Höchst Ihre Dienste zu engagieren, so schlage ich ›submisses‹ vor:

Eur. Herzogl. Durchl. geruheten gnädigst denselben der Art zu engagieren, daß deshalb allemal auf meinen Order sowohl bei ihr ›Catton‹ als ›Meuble‹ Fabri-

ke, welche nach Eur. Herzogl. Durchl. gnädigstem Willen vereinigt werden sollen, und bei denen er von vielen Nützen seyn kann, wenn er sich noch mehr ausbildet, dasjenige zu leisten habe was ich von ihm verlange, und in seinen Kräften steht. Da es aber auch dem Herrn ›Jacobi‹ bei Modellierungen der ihm aufzugebenden Verzierungen noch an Vervollkommnung im Zeichnen mangelt, und da ich wünsche, daß er die ›Catton‹ Fabrikate collorire, so würde auch bei ihm der Unterricht des Mahlers ›Lenthe‹ nötig werden, damit er für die Folge desjenige gehörig leisten, was ich von ihm zu verlangen berechtigt seyn dürfte.

Im Fall dieser mein unterthänigster Vorschlag die höchste Genehmigung Eur. Herzogl. Durchl. findet, so bleibt noch die höchste Bestimmung des Gehalts für diese beiden ›Subjecte‹ für mich zu wissen übrig, um danach den nötigen Etat der Ausgaben formieren und ihn Eur. Herzogl. Durchl. unterthänigst vorlegen zu können.

Die Führung ihr Partial-Rechnung würden Eur. Herzogl. Durchl. dann zugleich dem Herrn ›Lenthe‹ übertragen, damit ich bei meinen sonstigen Geschäften nur die Führung der General-Rechnung besorgen dürfte. Den Verkauf aber könnte der Inspector ›Bachmann‹, da dieser im Hause wohnt, betreiben und selbigen monatlich anzeigen, damit er in die zu diesem Behuf zu führenden Bücher eingetragen werde.

Ludwigslust

den 14. Januar 1810

J.G. Barca

LHA Schwerin, 2.21-1, Geheimes Staatsministerium, 19086, o. fol.:

Anschreiben und Bericht »Darlegung wie es der Fabrik ergangen« des Galeriedirektors Friedrich Georg Lenthe an das Großherzogliche Geheime Ministerium

29. Juni 1839

Dem hohen geheimen Ministerio reiche ich

Unterzeichneter, nach dem mir vom 21. Mai. a.c. aufgegebenen, die Berechnungen welche ich über die Einnahmen und Ausgaben bei der G.H. Cartonfabrick geführt und mit dem 30. Juny d.J. abgeschlossen hieneben unterthänigst ein.

Auch erfolgt unter Anlage A und B das Verzeichniß von den noch vorrätigen Fabricaten anbei, wozu noch mehre Modelle, auch die Formen größtentheils noch vorhanden sind.

Aber Leztere zu beschreiben wären eine Arbeit von, ich möchte sagen mehrern Monaten, denn die Collossalen Klötze von den Gerüsten herunter zu heben, auseinander zu binden, da sie aus mehrern Stücken bestehen, dann ihre Beschaffenheit zu untersuchen, wieder zu placieren, dazu müßten mehre handreichende Leute angestellt werden, welches einen Kostenaufwand veranlaßte, der dem resultate dieser Arbeit nicht entspräche; so wie es den schon so oft gemißhandelten Formen nur noch mehr zum Nachtheil gereichen würde, die außerdem auf den Boden des Sprützenhauses vielerlei nachtheiligen [2] Einwirkungen ausgesetzt sind, und ich dem nach nicht dafür haften kann, ob sie noch alle da, oder ob sie alle brauchbar sind, da das Locale auf allerhöchsten Befehl anderweitig zu mancherlei gebraucht ist.

Außer den Modellen und Formen sind nun auch andere und vielfache Dinge da, welche zur Bereitung der Fabricate dienten, als Kessel, Töpfe Feilen Poussierstäbe [...], Schraubstock, eine große Wage, eine alte Uhr 10 Tische einige alte Stühle, ein Tisch mit einer Steinplatte u d. gl. mehr, welche, kaum möglich zu beschreiben. Zu dieser Anlage C erlaube ich mir den hohen Ministerio in kurzem einen Ausblick zu geben wie es zu der Carton Fabrik ergangen. ---

Es scheint mir aber pflichtgemäß, bei der jetzigen Lage der Dinge, auch wieder ermutigt, dem hohen Geheimen Ministerio die unterthänige Anzeige zu machen; daß es wenn es zu dem Entschlusse kommen sollte, die Fabrick wieder empor zu helfen es die höchste Zeit ist, denn noch habe ich ein paar Leute aufgefunden, die freilich schon alt und kümmerlich, mit denen ich es aber [3] wagen würde bei gehöriger Unterstützung, die Sache wieder in Gang zu bringen, zu dem Zwecke es mir aber wohl erlaubt sein würde, vorher meine unmaßgeblichen Ansichten und Vorschläge unterthänigst vorzulegen, der ich mit vieler Ehrerbietung verharre als des Großherzogl. Geheimen Ministerio

Ludwigslust

d. 24. Juny 39.

unterthänigen F. G. Lenthe

[...]*

* Die Anlagen A und B sind hier aus Platzgründen nicht abgedruckt.

Anlage C

Übersicht wie es der Großherzogl. Cartonfabrick vom Jahr 1816 bis 1839 ergangen.

[1] Als ich Unterzeichneter auf allerhöchsten Befehl Joh. 1816 die Direction der Fabrick allein übernehmen mußte, die dem verstorbenen Hofbaumeister Barca abgenommen, und welcher nach einem allerhöchsten Rescript beauftragt war, auf mein Verlangen mir möglichst behilflich sein sollte, daß der Locale in der Fabrick wieder ordentlich eingerichtet, und alles abgeliefert würde, so wurde freilich die zum Teil sehr beschädigten Fabricate, Formen und wenigen Modelle, d. h. ohne Inventarium abgeliefert; aber weiter konnte ich nichts erlangen, nicht einmal die Ausbeßerung der Oefen.

Bei näherer Untersuchung fand ich die Fabrick in der größten Unordnung, und fast im gänzlichen Verfall, die Arbeiter dem Trunck ergeben, zänkisch und nachlässig in der Arbeit, und auf meine Hinweisungen die Sachen besser und kunstgerechter darzustellen, die Copien mit den Originalen zu vergleichen u. d. gl. m. erwiederten sie, davon hätte ihnen noch niemand etwas gesagt, sondern sie wären nur angetrieben die Sachen rasch fertig zu machen, um sie verkaufen zu können, weiter wäre nichts von ihnen verlangt worden.

Wie ich nun die Arbeiter beschäftigte, einige Vorschüsse aus meiner Casse machte, aber dann um Geld bath; so bekam ich den response ich solle nicht anders arbeiten laßen, als wenn Bestellungen da wären, und so mußte ich damals die 4 Arbeiter entlassen, und konnte sie zur Zeit der Noth kaum wieder erhalten; da sie sich anderweitig verdungen, und durch die grobe Arbeit die nötige Kunstfertigkeit immer mehr verloren.

[2] Die aus dem Fabrick Gebäude früher auf Bauerwagen wie [...]steine transportierten Formen nach dem Bauhofe, wurden zum weitem ruin derselben, nach dem Boden des jetzgen Sprützenhauses gebracht, auf Veranlassung des H. B. Mi. Barca, der die sämtlichen Formen zu den Kaiserbüsten im Holze schon früher hatte eingraben laßen, da sie wohl sehr ruiniert sein mochten.

Es solten mir auch nach dem a. h. Rescript vom 5 Juny 1816 3 Stuben und 3 Kammern im Fabrick Gebäude, zur Aufstellung der Fabricate wie überhaupt zum Gebrauch für die Fabrick disponible sind; wie ich aber deren Besitz nehmen wolte, so zeigte mir der weil Hofmarschall v. Oertzen eine allerhöchste resolution vor, nach welcher ihm das ganze Haus zu Gebote stand. Es mußten also die Sachen im Hintergebäude aufgestapelt werden, wo es feucht, mithin nachtheilig, indem sie bald mit Schimmel überzogen wurden.

Als ich ferner Michaelis 1817 nach Dresden geschickt ward, wo ich die große

Kunstsammlung von Engel taxierte und für eine Leibrente erstand; machte ich vorher den allerunterthänigsten Vorschlag daß ich während meines Aufenthaltes daselbst neue Modelle kaufen und manches passende auch abformen laßen könne, welches mir auch durch meine damalige Connexionen der dortigen Directoren der Antiken Kunstsammlungen leichter zu erreichen gewesen wäre.

Mündlich erfuhr ich durch den [...] Staats-Minister von Plessen, daß mein Vorschlag genehmigt und ich zudem Geld nachbekommen sollte, da aber derselbst gleich darauf nach Franckfurt abreist, so konnte ich es wohlbegreifen warum [3] ich erst ein Viertel Jahr nachher den 5. Januar 1818 zwei hundert Thaler aus bezahlt erhielt, womit ich nun hier den obigen Zweck nicht mehr erreichen konnte, und weshalb ich in Dresden vergeblich auf schriftliche Genehmigung und Geld gewartet hatte, auch eine Anforderung unter den Umständen nichts gefruchtet hätte, da ich schon die Oppositionen, welche meine Absichten entgegenstanden kennen gelernt hatte, und so auf einige solide Hülfe nicht rechnen durfte, da sie abwesend. Ich benutzte dies Geld nun so gut ich konnte, ließ ein paar neue Büsten machen, das schadhafte reparieren, und hielt die Fabrick auf solche Weise eine Zeitlang wieder hin; aber dann trat bei dem geringen Verkauf wieder Mangel ein, und ich mußte die Arbeiter entlaßen, da ich auf die Bitte den Arbeitern in der Zwischenzeit den Sand Verkauf zu gestatten, damit sie sich nicht anderweitig zu verdingen brauchten, ebenfalls Abschlag erhielt.

Auch fanden meine mehrmaligen Vorstellungen, daß Lehrlinge angestellt werden müßten, da die alten abgängig, kein Gehör, noch weniger erhielt ich Geld zu dem Zweck, warum ich im May 1821 abermal bath.

Da ich den 8. Jan 1824, wo wieder einige Bestellungen und Aussichten zum Verdienst sich darbothen, um einen Aufseher bath, der zugleich mitarbeiten sollte, aber etwas mehr wie die gewöhnlichen Tagelöhnern bezahlt erhalten müße, um nach Ordnung zu sehen, indem meine übrigen Geschäfte als Verwalter aller Kunstsachen, eine fortwährende Gegenwart [4] unmöglich machten, so erhielt ich auch darauf ohne weitere Gründe Abschlag.

Ebenso wurde mein Gesuch im März 1828 um Unterstützung der Fabrick wieder abgeschlagen. Nun starb mein Hauptarbeiter Martiensen und 1830 nahm man in meiner Abwesenheit, wie ich einige Zeit mit restauration der Gemälde in Schwerin beschäftigt war, auch die so unentbehrliche Trockenstube, riß den Collossalen Ofen um, und machte eine Kinderstube für den Hrn. G. M. Sachse [Geheimer Medicinal Rath; S.v.d.H.] daraus, der schon längere Zeit in dem Fabrick Gebäude gewohnt hatte. Nun konnte also gar nicht mehr gearbeitet werden und 1834 starb auch der 2te tüchtige Arbeiter Kemp.

Auf einen autorisierten Wunsch des H. G. M. Sachse sollten nun auch die Zimmer im Hintergebäude, welche ich oben erwähnte, geräumt werden, und so mußte alles ins Arbeitszimmer transportiert werden, wo bei dem geringen Raum für die Menge Sachen an keine Ordnung zu denken war, und also jeder kleine Raum zwischen den großen Sachen benutzt werden mußte um die kleinern zu placieren, deshalb ist es für jemanden mit allem diesen unkundig, wohl auffallend, auch eine Veranlassung zum Tadel, ja sieht die einzelnen Theile der Formen und Modelle wohl für zerbrochen an. Leider ist späterhin von Domestiken und Kindern, welche die Fenstern zerschlugen, hineinkletterten, darin herumwirtschafteten, manches zerbrochen und entwandt, obgleich ich [5] mich öfter beschwerte und die Fenster wieder restaurieren ließ. Ich hatte ja auch in der letzten Zeit kaum einen Zutritt zu dem Hause.

Von dem ganzen großen Hause, welches früher vom [...] Herzog Friedrich einzig und allein zur Fabrick bestimmt und eingerichtet gewesen, ist und leider nichts mehr der Fabrick gehörig, übrig geblieben, als das große Arbeitszimmer mit der trichterförmigen Decke zur Ableitung der Dünste, und in diesem Zimmer ist des Obengenannte alles placiert.

Für die wenigen Reste der Fabricate ist ganz oben unterm Dache eine Stube zur Aufstellung derselben mir noch gelaßen, wohinauf man kaum jemanden schicklicher Weise führen kann, denn das ganze übrige Haus mit Zubehör ist ja jetzt wie ich höre an den Herrn von Bornstaadt vermietet, so sehe ich denn einer allerhöchsten Bestimmung entgegen, wie und was weiter über genannte Fabrick und deren Überreste verfügt sind.

Es könnte freilich eingewandt werden, es wären früherhin für die übrigen Kunstsammlungen 400 rthl ausgesagt, und hätte davon auch für die Fabrick genommen werden können; es wurde mir aber bald nachher angedeutet hiervon der Wittve Bachmann 100 rthl Pension und dem katholischen Küster Corty 50 rthl jährlich auszuzahlen, es bleiben nur also nun 250 rthl. Da aber bei der Zurückgabe der 200 Gemälde aus Paris eine bedeutende Umwälzung vorgenommen werden mußte, die paar Vergoldeten dort hergebrachten Rahmen [6] solten zur Norm dienen und die schwarzen vom Wurm zerfressenen verworfen werden so daß dieser Aufwand ein paar Tausend Thaler kostete und ich, Geld dazu ausleihen mußte, um diese Verfügung nun im Gang zu bringen, wo ich dann nach und noch die Schulden wieder abzahlen mußte.

Nachdem Tode des Bachmann u. Corty wurden der Casse 200 rthl abgenommen, so daß ich von 1829 an nur 200 rthl und von 1836 nur noch 100 rthl zum Behuf der Gallerien übrig behalten habe. - Und so mußte ich in der letzten Zeit

auch manches ungeschehen lassen, so wie noch so vieles mir entgegen trat, wenn es hierher gehörte ich sehr aus einander setzen könnte. Wie sehr aber bei so wiederwärtigen Begebenheiten in der Führung meines Geschäfts, meine Gesundheit sowohl als meine übrige künstlerische Laufbahn auch in pecuniärer Hinsicht leiden mußte, und wie oft ich gehindert das Schöne und Gute zu fördern, wird aus Mitgetheilten leicht zu schließen sein. Doch bin ich diese Darlegung wie es der Fabrick ergangen auch meinem Namen und meiner Ehre schuldig, indem vielfach davon geredet, daß die Fabrick durch meine Schuld, untergegangen, welches aber nur die mit der Sache unkundig auszusprechen wagen können.

Ludwigslust

d. 24. Juny 1839.

unterthänigen F. C. G. Lenthe.

ANHANG II

Format	Bezeichnung	Zuordnung	1784/85	1787	1788
Büsten couleurt					
ganz groß	Herzog von Mecklenburg	zeitgenössisch		6	1
	Calligula	antik		0	0
	Niobe	antik		4	2
	Luctator (der Ringer)	antik		0	0
	Euripides	antik		0	0
	Hippokrates	antik		1	2
	Pindar	antik		0	0
	Voltaire	zeitgenössisch		1	3
	Sybilla Tiburtina	antik		1	1
	Venus Mediceis	antik		1	5
	Seneca	antik		0	0
	Gellert	zeitgenössisch		1	0
	Protomäus	antik		0	1
	Julius Caesar	antik		0	1
	Moribondo (Sterbender Gallier)	antik		0	0
	Homer	antik		0	1
	Apollo	antik		5	1
	Cato	antik		1	0
	Antonius	antik		1	0
	Solon	antik		0	2
	Mercurius	?		0	0
	Drusus	antik		0	0
	Vergil	antik		0	1
	Gladiator	antik		0	0
	Socrates	antik		2	3
	Cicero	antik	3	1	1
	Madonna	zeitgenössisch	2	1	2
	Demosthenes	antik	0	2	3
	Laokoon sen.	antik	0	0	1
	Lavater	zeitgenössisch	0	2	1
	Lessing	zeitgenössisch	0	6	3
	Friedrich II. König von Preußen aus dem Leben	zeitgenössisch			0
	unbenannte Frauens Köpfe	?			0
	Hemsterhuis	zeitgenössisch			
	Jacoby	zeitgenössisch			
	Zeno	antik			
	Musäus	zeitgenössisch			
	Bertuch	zeitgenössisch			
	Bacchus	antik			
	Doctor Francklin	zeitgenössisch			
Friedricus R. Im Tode	zeitgenössisch				
Moses Mendelsohn	zeitgenössisch				
Bacchantin	antik				
Friedrich Wilhelm II.	zeitgenössisch				
Königin Luise von Preußen	zeitgenössisch				
Prinzeßin Louis v. Preußen	zeitgenössisch				
Herzog von Weimar	zeitgenössisch				
Bonaparte	zeitgenössisch				
Nelson	zeitgenössisch				

1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	Summe 1748/85-1802
3	0	1	0	1	1	0	0	0	1	-	0	0	14
0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
10	3	12	0	2	2	5	6	4	3	1	8	6	68
0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	3
3	1	0	2	1	0	3	3	4	1	0	2	3	23
2	1	3	2	1	0	3	4	3	1	1	0	6	30
2	2	2	2	1	0	0	2	2	0	1	1	5	20
5	3	4	3	2	4	1	3	3	2	1	1	1	37
2	0	2	1	1	0	1	1	0	3	3	0	0	16
5	1	5	3	1	2	2	3	1	5	3	1	4	42
0	1	1	1	2	1	3	3	3	3	0	5	5	28
2	4	5	3	2	2	3	3	2	3	3	2	3	38
5	1	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	10
1	0	4	0	0	1	0	2	1	3	0	2	0	15
0	0	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	5
2	4	3	5	0	2	5	6	6	4	2	1	3	44
2	0	3	1	4	2	3	5	1	5	2	2	3	39
3	2	2	2	1	0	0	0	4	0	0	0	2	17
0	4	2	2	1	1	1	2	2	1	1	1	2	21
0	0	1	2	1	1	2	1	6	0	0	3	4	23
													0
0	0	0	1	1	0	3	0	0	0	0	0	0	5
0	2	3	1	0	1	1	1	2	3	0	0	1	16
1	0	2	0	1	0	0	2	0	0	0	2	0	8
4	7	9	4	4	3	4	9	8	5	3	1	3	69
3	2	3	4	1	2	2	5	4	1	3	1	1	37
0	2	6	3	0	0	2	8	3	1	3	1	1	35
2	5	3	2	3	1	3	4	5	3	2	2	6	46
1	0	2	3	0	1	1	4	0	1	0	1	0	15
4	2	4	1	0	2	1	2	1	1	0	0	2	23
4	4	8	1	2	4	0	0	5	3	1	2	0	43
3	2	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3	11
4	1	0	0	0	3	3	0	0	0	2	2	0	15
1	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	4
1	0	3	1	1	2	2	4	3	0	1	0	1	19
1	0	2	1	0	0	2	1	1	0	0	0	0	8
4	2	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	11
1	1	1	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	7
	0	0	0	0	0	0	1	0					1
	0	7	8	3	13	7	4	4	3	2	1	1	53
	0	7	7	2	2	2	3	0	2	0	0	0	25
		5	3	0	0	2	2	6	1	1	0	2	22
		4	2	2	1	4	2	3	2	4	2	1	27
							0	0	0	0	0	0	0
							3	0	7	0	1	1	12
							3	0	4	0	0	0	7
								0	1	1	0	0	2
									0	7	2	4	13
									0	-	1	2	3

Format	Bezeichnung	Zuordnung	1784/85	1787	1788
groß	Laokoon jun.	antik	0	1	0
	Laokoon min.	antik	0	0	0
	Galba	antik	2	0	0
	mittlere Maria	zeitgenössisch	7	0	1
	Plato	antik	3	0	0
	Julia	antik	3	1	1
	Vestala	?	5	2	2
	Horatz	antik		0	1
	Rousseau	zeitgenössisch		1	2
	Kaiser Joseph II.	zeitgenössisch		3	1
	Herzog von Braunschweig	zeitgenössisch		10	0
	Friedrich II. König von Preußen	zeitgenössisch		2	3
	Aristoteles	antik		0	–
Friedrich Wilhelm III. König von Preußen	zeitgenössisch				
mittlere	Lucretia	?	3	1	1
	Alt. Mercur	zeitgenössisch	2	0	0
	N. Mercur	zeitgenössisch	1	0	0
	Calligula	antik	2	0	0
	gr. Kinderkopf	?	0	0	0
	Newton	zeitgenössisch	6	0	1
	Dryden	zeitgenössisch	7	0	0
	Niobe	antik		18	3
kleine	Petrus	zeitgenössisch	6	4	5
	Seneca	antik	4	1	6
	Marcus Aurelius	antik	5	3	3
	Socrates	antik	10	3	3
	Demosthenes	antik	5	4	2
	kl. Kinderkopf	?	2	1	2
	Christus	zeitgenössisch	8	7	6
	Maria	zeitgenössisch	8	6	6
	Socrates	antik		4	8
	Homer	antik		4	11
Gellert	zeitgenössisch		5	5	

Büsten bronziert

ganz groß	Calligula	antik		0	0
	Hippokrates	antik		1	0
	Voltair	zeitgenössisch		1	0
	Venus-Mediceis	antik		1	1
	Gellert	zeitgenössisch		0	0
	Solon	antik		1	0
	Drusius	antik		0	0
	Lavater	zeitgenössisch		1	–
	Apollo	antik			1
	Moribondo	antik			
	Cicero	antik			
	Vergil	antik			
	Antonius	antik			
	Julius Caesar	antik			
	Seneca	antik			
Homer	antik				
Socrates	antik				

1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	Summe 1748/85-1802
0	2	1	1	1	0	2	1	2	0	0	0	0	11
0	0	3	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	8
0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	4
1	1	3	6	1	0	1	0	0	3	0	3	1	28
1	2	4	0	1	2	3	2	3	0	0	0	2	23
1	2	0	0	1	1	2	1	1	1	1	0	0	16
1	2	3	1	1	3	1	2	1	1	2	0	0	27
7	2	3	2	0	2	3	2	2	1	0	3	3	31
8	5	5	4	3	1	1	6	3	2	1	2	1	45
3	3	2	0	1	2	3	0	0	1	0	0	0	19
1	0	2	2	1	1	0	0	2	0	0	0	0	19
1	5	4	0	0	0	3	0	1	0	1	1	0	21
-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	-	-	-	0
									3	4	1	2	10
1	0	1	1	2	0	1	0	1	2	1	1	0	16
1	0	1	0	0	0	1	1	0	0	2	0	1	9
0	0	0	0	0	1	1	1	0	2	0	4	0	10
0	1	0	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0	7
0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	3
3	1	2	1	0	2	2	3	1	1	0	1	2	26
3	0	1	1	0	0	1	2	1	1	0	0	0	17
14	8	4	5	3	5	6	5	5	3	6	2	7	94
4	7	4	6	3	6	5	2	0	1	0	3	2	58
4	3	4	1	3	7	3	3	1	1	1	0	0	42
4	0	3	2	1	3	2	3	1	2	2	3	1	38
5	4	6	3	3	3	2	2	5	1	2	0	3	55
7	4	1	2	1	4	0	1	3	1	4	0	5	44
2	1	1	0	1	1	3	0	0	1	0	0	0	15
6	4	7	6	2	3	6	0	1	2	0	1	1	60
12	7	5	2	3	3	8	0	5	3	0	4	4	76
7	8	6	2	8	5	6	5	2	2	4	2	2	71
8	6	10	1	3	5	7	6	2	4	4	3	2	76
4	5	3	4	0	4	1	1	1	1	0	1	3	38
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	6
0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	5
0	0	0	1	1	0	0	0	2	0	0	3	1	8
0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	6
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
-	-	-	1	-	-	-	-	1					3
-	-	-	1	-	-	1	-	1					4
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	1	1	2	-	-	-	0	3	-	-	2		9
	1	1	1	-	-	-	-	1					4
		1											1
		1											1
		1	1	-	-	1	2	2	-	-	1		8
		2	2	-	-	-	1	3	-	0	1	1	10
			1	-	-	1	1	4	-	-	1		8


Format	Bezeichnung	Zuordnung	1784/85	1787	1788
ganz groß	Euripides	antik			
	Cato	antik			
	Lessing	zeitgenössisch			
	Friedrich II. im Tode	zeitgenössisch			
	Doctor Franklin	zeitgenössisch			
	Pindar	antik			
	Demosthenes	antik			
	Laokoon sen.	antik			
	Moses Mendelsohn	zeitgenössisch			
	Nelson	zeitgenössisch			
Bonaparte	zeitgenössisch				
groß	Rousseau	zeitgenössisch		1	0
	mittlere Maria	zeitgenössisch		0	0
	Vestala	?		0	0
	Kaiser Joseph II.	zeitgenössisch		0	1
	Herzog von Braunschweig	zeitgenössisch		0	0
	Friedrich II. König von Preußen	zeitgenössisch		2	1
	Laokoon jun.	antik			
	Laokoon min.	antik			
	Horaz	antik			
	Plato	antik			
	Julia	antik			
Aristoteles	antik				
Friedrich Wilhelm III. König von Preußen	zeitgenössisch				
mittlere	Calligula	antik		0	0
	Newton	zeitgenössisch		1	0
	Drijden	zeitgenössisch		0	0
	Niobe	antik		0	0
	A. Mercur	zeitgenössisch			
kleine	Socrates	antik		0	3
	Homer	antik		3	1
	Petrus	zeitgenössisch		0	0
	Seneca	antik		0	4
	Marcus Aurelius	antik		0	1
	Socrates	antik		0	1
	Demosthenes	antik		0	2
	Christus	zeitgenössisch		0	2
	kl. Maria	zeitgenössisch		0	3
Gellert	zeitgenössisch		0	1	
für die Luft bearbeitet	Doktor Franklin	zeitgenössisch			
	Socrates	antik			
	Horaz	antik			
	Herzog von Braunschweig	zeitgenössisch			
	Homer	antik			
	Kaiser Ptolomäus (ganz groß)	antik			
	Satyrköpfe	?			
	Fauna	?			
	Cato	antik			
	Flora	antik			
	Antonius	antik			
	Apollo	antik			


1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	Summe 1748/85-1802
			1	-	-	-	-	2	-	-	1		4
			1	-	-	-	1	1	-	-	1		4
			1	1	-	-	1	2					5
			0	2									2
				0	0	0	0	2	-	-	1	1	4
						1	-	2	-	-	1		4
						1	1	2	-	-	1		5
							1						1
								2	-	-	2		4
											1	1	2
											1	1	2
-	-	-	1	1									3
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
0	1	0	0	0	0	2	1	1	1				7
0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
1	0	0	2	0	0	0	1	3	0	0	0	0	10
1	-	-	-	-	-	-	-	1					2
1	-	-	-	-	-	-	-	1					2
	0	0	1	-	-	-	-	1					2
			1	-	-	-	-	2	-	-	1		4
								1					1
								1					1
											7		7
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3
0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
2	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	4
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	7
1	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	1	0	9
2													2
4	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	9
0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	4
1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	7
0	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	7
0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	6
0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
2	0	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1		6
								0	0	0	1		1
								0	0	0	1		1
								0	0	0	1		1
								0	0	0	0	0	0
								0	2				2
								1					1
								2					2
								1					1
								1					1
											1		1
											1		1
											1		1

Format	Bezeichnung	Zuordnung	1784/85	1787	1788
Couleure Figuren	Faunus mit der Flöte	antik			2
	Apollino	antik			
	Venus Mediceis	antik			
	Eine aus dem Bade steigende Nymphe	zeitgenössisch			
	stehende Kinder	?			
	sitzende Kinder	?			
	Ganymedes	antik			
	Ein sitzende Figur mit einem Buch	?			
	stehende Kinder mit einem Vogelnest	?			
	stehende Kinder mit einem Vogel	?			
	Faunus mit der Syrinx	antik			
	Gladiator	antik			
	Faunus mit dem Reh auf der Schulter	antik			
	ein kleiner Gladiator	antik			
	Cupido mit einem Köcher und Pfeile	?			
	Cupido mit einer Fackel	?			
	Ganymedes	antik			
	Hebe	antik			
	Faunus mit einer Ziege unter dem Arm	antik			
	Cleopatra	antik			
Bacchus mit Ariadne	antik				
Ein tanzender Faunus der Becken schläget	antik				
Vestalin	?				
bronzierte Figuren	stehende Kinder mit einem Vogelnest	?			
	stehende Kinder mit einem Vogel	?			
	Faunus mit der Syrinx	antik			
	Ganymedes	antik			
	Faunus mit der Flöte	antik			
	Apollino	antik			
	Faunus mit einer Ziege unter dem Arm	antik			

für die Luft bearbeitet

	stehende Kinder mit einem Vogelnest	?			
	stehende Kinder mit einem Vogel	?			

 noch nicht im Sortiment

 nicht mehr im Sortiment

- noch im Sortiment, aber nicht im Rechnungsbuch aufgeführt

1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	Summe 1748/85-1802
2	4	5	2	1	1	2	1	4	3	2	2	1	32
1	1	2	1	1	1	2	4	4	1	2	2	7	29
1	3	3	2	2	1	4	4	3	2	4	4	5	38
8	13	10	7	10	10	6	12	12	12	9	7	11	127
6	3	0	1	0	0	2	0	2	0	0	0	0	14
4	0	1	0	0	0	4	0	2	0	0	0	0	11
	4	0	5	0	0	1	2	0	2	1	1	1	17
		0	0	0	1	0	2	0	1				4
		2	3	2	2	4	3	3	2	2	1	2	26
		3	3	2	2	5	3	3	4	2	1	1	29
			1	0	1	1	0	1	0	1	1	1	7
			1	0	-	1	0	0	-	-	-	-	2
			2	1	1	3	0	2	3	1	0	1	14
				0	0	0	0	0	0	1	0	2	3
							2	1	1	0	0	0	4
							2	0	1	-	1	0	4
									0	2	0	2	4
									1	3	0	3	7
										0	0	1	1
											0	1	1
											0	4	4
												0	0
												0	0
			0	2	0	0	0	1					3
			0	2	1								3
					0	0	0	0	0	0	1		1
					0	0	0	0	0	0	1		1
					0	0	1						1
												1	1
												0	0
								0	0				0
								0	0				0

ANMERKUNGEN

Der Aufsatz entstand aus meiner Magisterarbeit »Produktion und Reproduktion in Papiermaché – Antike und zeitgenössische Kunst um 1800 aus der Kartonfabrik Ludwigslust«, die im Juni 2009 am Institut für Geschichte und Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin eingereicht wurde. Ich möchte mich in diesem Rahmen bei verschiedenen Personen bedanken: Kristina Hegner und Anette Möller vom Staatlichen Museum Schwerin, die mich während eines Praktikums in ihrem Hause auf dieses Forschungsdesiderat verwiesen haben, Bénédicte Savoy für ihr wissenschaftliches Interesse an diesem Thema und die Bereitschaft, die Arbeit zu betreuen sowie Charlotte Schreiter, die den Anstoß für eine Publikation in der Zeitschrift *Pegasus* gab.

- 1 Bei der »Nymphe aus dem Bade kommend« handelt es sich um die sehr populäre Statue La Frileuse – eine Allegorie auf den Winter – des französischen Bildhauers Jean-Antoine Houdon (1741–1828), erstmals ausgeführt in Marmor 1783. Vgl. Kristina Hegner: Die Werke Houdons im Staatlichen Museum Schwerin, in: Jean-Baptiste Oudry, Jean-Antoine Houdon. Vermächtnis der Aufklärung, Ausstellungskatalog Schwerin, hg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 2000, S. 200.
- 2 Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften [...] den 22. Mai 1791 und folgende Tage Vormittags von 10 bis 11 Uhr [...] ausgestellt sind, Berlin 1791, S. 59 (Abdruck in: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan, Band 1, Berlin 1971).
- 3 Die Bezeichnung »Appolin« lässt auf den Appolino Medici schließen. Da aber jegliche Beschreibungen oder Objekte fehlen, kann es sich hierbei auch um eine Nachbildung einer anderen antiken Apollidarstellung handeln.
- 4 Siehe die Sitzungsprotokolle des akademischen Senats der Akademie der Künste, der sich am 22.5. und am 29.5.1790 erstmalig zu Angelegenheiten der Kartonfabrik Ludwigslust beriet. Eine dort eingereichte Skulptur aus Papiermaché wurde begutachtet, aber »zum Studium nicht tauglich« befunden. Mit diesem Schaustück hatte der Inspektor der Kartonfabrik um Genehmigung zum Aufbau eines Lagers für Papiermaché-Objekte in Berlin gebeten. Der Antrag wurde abgelehnt, auf das Kommissionswarengeschäft verwiesen und vermutlich die Möglichkeit der Ausstellung der Figuren auf der Berliner Schau im darauffolgenden Jahr eingeräumt. Vgl. Reimar F. Lacher: Die Konferenzen der Berliner Kunstakademie 1786–1815 – Annalen des Berliner Kunstalltags, Berlin 2004, S. 49: http://www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/lacher_protokolle/protokolle.html [19.03.2013] sowie der Schriftverkehr zu den oben benannten Anträgen, in: Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 76 alt, Abt. III, Nr. 354, betr. Bachmann, Kartonfabrik Ludwigslust, 1790.
- 5 Siehe hierzu die Beiträge in dem umfassenden Tagungsband von Dietrich Boschung, Henner von Hesberg: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, Mainz 2000.
- 6 Vgl. Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, 2. Auflage, Münster 2008, S. 36.
- 7 Ebd.
- 8 Hier kann nur ein kurzer, oberflächlicher Überblick über die Literatur zu den einzelnen, unedlen Reproduktionstechniken erfolgen. Ausführlicher werden diese in meiner Magisterarbeit behandelt. Sibylle Einholz: »Feiner, weißer ... Gips!«. Zur Bedeutung eines

- umstrittenen Materials, Berlin 1991; Charlotte Schreiter: Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguss aus Lauchhammer, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 5 (2004), S. 7–32; Charlotte Schreiter: Antike um jeden Preis. Die Rostische Kunsthandlung in Leipzig und Bertuchs Industrie-Comptoir in Weimar, in: Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hg. von Kathrin Schade u. a., Paderborn 2007, S.159-164; Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt 2003, S. 59–89; Marcus Becker: »...ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter...«. Die Kunstmanufakturen und das Material der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 5 (2004), S. 153–172; Erik Forssman: Korkmodelle in Deutschland. Antikenrezeption und Baukunst um 1800, in: Werner Helmberger, Valentin Kockel: Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle, Landshut 1993, S. 49–62; Birte Rubach: In Kork geschnitzt – Zwei phelloplastische Tempelmodelle in Braunschweig, in: Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheit des Altertums im 18. Jahrhundert, hg. von Gisela Bungarten, Jochen Luckhardt, Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 2008, S. 41–43; Alison Kelly: Mrs Coade's Stone, Upton-upon-Severn 1990.
- 9 Vgl. Christian Heinrich Schmidt: Die Benutzung des Papiermaché zur Verfertigung von Larven [...], 2. Auflage, Weimar 1864 (1. Auflage 1847); Louis Edgar Andés: Die Fabrikation der Papiermaché- und Papierstoff-Waren, Wien 1922; Jane Toller: Papier-Mâché in Great Britain and America, London 1962; Simon Jervis: 19th Century Papier-mâché, London 1973; Gertrud Fehring: Studien zur Verwendung von Papiermaché in der Kunst, Bern 1986; Gabriele Grünebaum: Papiermaché. Geschichte – Objekte – Rezepte, Köln 1993; Claudia Horbas: Papiermaché. Von kunstvollen Werkstoffen und ihren Rezepturen, in: Weltkunst 67 (1997) S. 841–848.
- 10 Vgl. Denise Ledoux-Lebard: Versailles. Le Petit Trianon. Le mobilier des inventaires de 1807, 1810 et 1839, Paris 1989, S. 128.
- 11 Einen historischen Überblick über die Kartonfabrik Ludwigslust und deren Aktivitäten liefert folgende Sekundärliteratur: Renate Krüger: Die herzogliche Kartonfabrik zu Ludwigslust, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 7/8 (1967), S. 577–582; Kristina Hegner: Das Schloß Ludwigslust und die Herzogliche Cartonfabrik, Faltblatt hg. vom Staatlichen Museum Schwerin, Schwerin 1981; Gertrud Fehring: Studien zur Verwendung von Papiermaché in der Kunst, Bern 1986; Kristina Hegner: Ob Nymphe oder Herzog alles aus Pappmaché, in: Mecklenburg Magazin Nr. 3, 8.2.1991, S. 3 und Nr. 4, 22.2.1991, S. 13; Grünebaum 1993 (Anm. 9), hier S. 26–39; Algis Wehrsig: Polychrome Ausstattungsteile aus Papiermaché und Kartonage. Die Restaurierung der Deckenrosetten der Kirche in Dorf Mecklenburg und eines Versatzstücks der Ludwigsluster Kartonagenmanufaktur, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 14 (2000), S. 23–36; Georg Schwedt, Mirko Ocvirik: Papiermaché. Ein historischer Verbundwerkstoff und die Herzogliche Kartonfabrik Ludwigslust, in: Chemie in Labor und Biotechnik 53 (2002), S. 336–339; Kristina Hegner: Sparsamkeit und Kunst um 1800. Die Pappmachéprodukte der Herzoglichen Carton-Fabrique in Ludwigslust, in: Arbeitskreis Bild Druck Papier. Tagungsband Hagenow 2008, hg. von Wolfgang Brückner, Konrad Vanja, Detlef Lorenz, Alberto Milano, Sigrid Nagy, Münster 2009,

- Bd. 13, S. 29–44; Kristina Hegner: Kunst für Sammler und Liebhaber, in: Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der Kunst, Ausstellungskatalog Staatliches Museum Schwerin, hg. von Dirk Blübaum, Kristina Hegner, Petersberg 2012, S. 52–71.
- 12 Thomas Nugent: Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg, neu herausgegeben, bearbeitet und kommentiert von Sabine Bock, Schwerin 2000. Es handelt sich dabei um den kommentierten und illustrierten Nachdruck der 1766/67 verfassten und 1781/82 in deutscher Fassung bei Friedrich Nicolai in Berlin und Stettin erschienenen Reisebriefe. Die Übersetzung von 1781 wurde von Lorenz Karsten, Professor der Ökonomie, angefertigt. Er versah die Übersetzung mit Anmerkungen, ließ seinen Namen bei der Veröffentlichung jedoch ungenannt. Erst 1824 trat er als der Übersetzer und Verfasser in Erscheinung. Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875–1912, Bd. 51, 1906, S. 69–71, hier S. 69, s.v. Lorenz Karsten (Heinrich Klenz).
 - 13 Nugent 2000 (Anm. 12), S. 330.
 - 14 Vgl. Krüger 1967 (Anm. 11), S. 579; Hegner 1981 (Anm. 11), o. S.; Hegner 1991 (Anm. 11), S. 3; Volker Hoyer: Ludwigslust. Ein bewohntes Denkmal, Ludwigslust 1994, S. 21; Grünebaum 1995 (Anm. 9), S. 29; Ulrich Kreuzfeld: Der »Kaisersaal« neben dem Kanal im Ludwigslusterschloßgarten. Versuch einer Rekonstruktion eines verschwundenen Parkdenkmals, in: Stier und Greif 8 (1998), S. 69–72, hier S. 69; Heike Kramer: Die Barockresidenz Ludwigslust, Berlin 2000, S. 19; Schwedt, Ocvirk 2002 (Anm. 11), S. 336; Hegner 2009 (Anm. 11), S. 29.
 - 15 Thomas Nugent: Travels through Germany. Containing Observations on Customs, Manners, [...]. With a particular Account of the Courts of Mecklenburg, London 1768, Bd. 2, S. 247–248.
 - 16 Ein Abgleich mit einem von Thomas Nugent verfassten Französisch-Englisches Taschenwörterbuch scheint die Annahme eines Übersetzungsfehlers zu bestätigen. Dort wird das Wort »plaster« mit dem französischen Wort »plâtre«, zu Deutsch »Gips«, übersetzt. Weitere Überprüfungen von themenverwandten Wörtern ergaben, dass im Umkehrschluss das englische Wort für Masse oder Brei, »paste«, mit dem französischen Wort »pâte« übersetzt wird. Der deutsche Begriff »Pappe« wird in Nugents Wörterbuch mit dem englischen Wort »pasteboard« und mit dem französischen Wort »carton« übersetzt. Vgl. The New Pocket Dictionary of the French and English Languages. In Two Parts, ed. by Thomas Nugent, 2. Auflage, New York 1817.
 - 17 Siehe oben Anm. 12.
 - 18 Einen ersten Hinweis in dieser Frage erhielt ich von Charlotte Schreiter, die in ihrer Habilitationsschrift die Wege und Zirkulation von Gipsabgüssen antiker Plastiken in Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert betrachtet. Dabei soll der Mecklenburg-Schwerinsche Hof Abgüsse von 18 antiken Büsten um/vor 1767 aus der Herrenhausener Sammlung, wie ebenfalls Göttingen und Kassel, erworben haben. Vgl. Charlotte Schreiter: Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin (im Druck), S. 78–84. Zu der Kaiserserie in Herrenhausen und deren Abformungen siehe Klaus Fittschen: Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts, Göttingen 2006 (v. a. S. 92–93).
 - 19 Vues du chateau et du jardin de Ludwigslust maison de plaisance de S. AA. M. Sgr. Le Duc de Mecklenbourg-Schwerin, Berlin 1782, 12 Blatt. Im Besitz der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Wa FM 99.
 - 20 Vgl. Reinhard Stupperich: Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit, in: Lebendige Antike. Rezeption der Antike in der Politik, Kunst und Wissenschaft, hg. von Reinhard Stupperich, Mannheim 1995, S. 39–57, hier S. 58.

- 21 Johann Stephan Schütze: *Humoristische Reisen durch Mecklenburg-Holstein, Dänemark, Ostfriesland etc. als Gegenstück zu Baggesens Humoristischen Reisen*, Hamburg 1812.
- 22 Schütze 1812 (Anm. 21), S. 118–119.
- 23 Vgl. Kreuzfeld 1998 (Anm. 14), S. 71.
- 24 LHA Schwerin, 2.26-2, Hofmarschallamt 1293, Anzeige des Hofbaumeisters Barca vom 2. März 1822.
- 25 Nugent 1768 (Anm. 15), S. 247.
- 26 Schütze 1812 (Anm. 21), S. 118.
- 27 Vgl. Krüger 1967 (Anm. 11), S. 580.
- 28 Friedrich Wilhelm von Ketelhodt: *Das Tagebuch einer Reise der Schwarzburg-Rudolstädtischen Prinzen Ludwig Friedrich und Karl Günther durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich in den Jahren 1789 und 1790*, bearbeitet und kommentiert von Joachim Rees und Winfried Siebers, Weimar 2004, S. 283.
- 29 Johann Gottfried Schadow: *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten*, Berlin 1849, S. 166.
- 30 Ohne Lebensdaten.
- 31 Vgl. Krüger 1967 (Anm. 11), S. 580.
- 32 Im Landeshauptarchiv Schwerin werden ein umfangreiches Konvolut der Rechnungshefte (LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2352–2387, Rechnungshefte der Kartonfabrik) und weitere administrative Akten der Jahre 1783–1835 (u. a. LHA Schwerin, Großherzogliches Kabinett I (1763–1849), 12658–12710) der Kartonfabrik Ludwigslust aufbewahrt. Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2352–2359, Rechnungsheft [1783] 1784/85.
- 33 Tagelöhner wurden ebenfalls nachweislich seit dem Jahr 1783 in der Fabrik beschäftigt. Vgl. LHA Schwerin, 2.26-1 Großherzogliches Kabinett, 12658, Nr. 41.
- 34 Ein außergewöhnliches Beispiel für eine Spezialanfertigung ist ein großes anatomisches Pferd, welches für das Jahr 1790 abgerechnet wird. Möglicherweise ist dieses Pferd vom gleichen Typus wie die Anatomische Gestalt eines Pferdes aus Papiermaché im Thüringer Landesmuseum Heidecksburg. Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2366, Rechnungsheft 1790; Antlitz des Schönen 2003 (Anm. 8), S. 307, Kat. Nr. 156.
- 35 LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2363, Rechnungsheft 1788, Nr. 59.
- 36 LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2364, Rechnungsheft 1789.
- 37 Der heutige Begriff für Spiritus Vini ist Ethanol.
- 38 Andere Bezeichnung für Olivenöl.
- 39 Blei(II)-oxid wurde als Pigment, z. B. um Bleigelb herzustellen, verwendet.
- 40 Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2364, Rechnungsheft 1789.
- 41 Vgl. Krüger 1967 (Anm. 11), S. 581.
- 42 Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2352–2385, Rechnungshefte der Kartonfabrik von [1783] 1784/85–1808.
- 43 Paul Dobert: *Ludwigslust im Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus*, Magdeburg 1920, S. 101.
- 44 Zu einem unbekanntem Zeitpunkt von dem Chevalier de Werder gegründet. 1799, nach dessen Tod, unter die herzogliche Verwaltung gekommen. Vgl. Dobert 1920 (Anm. 43), S. 103. Im Findbuch des LHA Schwerin sind Akten zu den Jahren 1797 bis 1799 vorhanden. Siehe dazu: LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2388–2424.
- 45 Zitiert nach: Dobert 1920 (Anm. 43), S. 105.
- 46 LHA Schwerin, 2.26-1 Großherzogliches Kabinett I (1763–1849), 12659, Nr. 9 [Brief von Johann Georg Barca an den Herzog Friedrich Franz I. vom 14. Januar 1810].
- 47 Ebd.

- 48 LHA Schwerin, 2.21-1 Geheimes Staatsministerium, 19086, o. fol. [Bericht »Darlegung wie es der Fabrik ergangen« des Galeriedirektors Friedrich Georg Lenthe an das Großherzogliche Geheime Ministerium vom 24. Juni 1839].
- 49 »Bes. seit M. 19. Jh. war es Material von oft recht geschmacklosen Gebrauchsgegenständen, figürl. Spielzeug u. a.« Vgl. Lexikon der Kunst, hg. von Harald Olbrich, 7 Bde., Leipzig 1987–1994, Bd. 5, 1993, S. 413, s. v. Papiermaché.
- 50 Siehe oben Anm. 48.
- 51 Am 14. Juni 1815 nahm Friedrich Franz I. die großherzogliche Würde an und trug damit das Prädikat »Königliche Hoheit«. Vgl. Thomas Gehrlein: Das Haus Mecklenburg, Werl 2007, S. 13.
- 52 Siehe oben Anm. 48.
- 53 Ebd.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd. Notiz erfolgte durch Großherzog Paul Friedrich (1800–42), Regent seit 1837.
- 56 Die Jahre 1784/85 bis 1802 sind in einer Tabelle im Anhang mit jedem Verkauf der Büsten und Figuren aufgeführt. Die Rechnungshefte sind bis zum Jahr 1808 im LHA Schwerin nachgewiesen. Aufgrund der zeitlichen Begrenzung in der Ausarbeitung einer Magisterarbeit und des damaligen sanierungsbedingten räumlichen und personellen Engpasses des LHA Schwerin konnten nur die Akten bis zum Jahr 1802 eingesehen werden. Eine Ergänzung der Auswertung bis zum Jahr 1808 wäre wünschenswert, konnte aber im Rahmen dieser Veröffentlichung nicht geleistet werden.
- 57 Mehr als die Hälfte aller angebotenen Büsten und Figuren waren nach Antiken gebildet. Von 182 Objekten sind 102 Objekte zweifelsfrei nach Antiken abgeformt. Die weiteren Objekte setzen sich zusammen aus 59 zeitgenössischen Reproduktionen und 21 Objekten, die aufgrund ihrer Bezeichnung nicht eindeutig der einen oder anderen Rubrik zugeordnet werden können (diese sind in der Tabelle im Anhang mit einem Fragezeichen gekennzeichnet). Vgl. Tabelle im Anhang.
- 58 Vgl. Verzeichniß der in der Herzogl. Carton-Fabrick zu Ludwigslust verfertigten Sachen nebst beygefüigten Preisen, in N.Zwdr. oder Louis d'or à 4 ½ Rthlr., in: Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, S. CXXX–CXXXIV, hier S. CXXXIII. Die Preise der Büsten liegen für ganz große und kolossale Büsten bei 9 Rthl., für große bis mittlere Büsten bei 3 bis 1 Rthl., die kleinen Büsten kosteten unter 1 Rthl.
- 59 Ein Rechnungsheft für das Jahr 1786 existiert nicht, die Verkäufe gingen in die Rechnungshefte des Jahres 1787 ein.
- 60 Vgl. Hegner 2012 (Anm. 11), S. 66, 71 (dort Fußnote 56). Ankauf von Büsten des Pindar, Euripides, Solon, Hippokrates, Adonis, Rousseau, Horaz, Friedrich II. und der Sappho.
- 61 Für die Zahlen der Auswertung siehe die Tabelle im Anhang.
- 62 Vgl. Tabelle im Anhang.
- 63 Die Verkaufszahlen aus 17 Jahren: Büste des alten Laokoon = 16 Verkäufe; Büste des Cicero = 46 Verkäufe. Es wurden für diese Aufrechnung die Verkäufe in allen Fassungen – farbig und in Bronze gefasst – und allen Größen summiert. Vgl. Tabelle im Anhang.
- 64 Vgl. Tabelle im Anhang.
- 65 Die Verkäufe der Jahre 1784/85 bis 1802 belaufen sich auf: 94 Büsten coloriert, mittelgroß + 68 Büsten coloriert, ganz groß + 4 Büsten bronziert, mittelgroß = 166 Verkäufe insgesamt. Vgl. Tabelle im Anhang.
- 66 »Druck [...] eines Wahren-Verzeichnisses der Cartton-Fabrique zu Ludwigslust« Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2362, Rechnungsheft Juli bis Dezember 1787.

- 67 »ein Avertißement hirvon verschiednen mal in den Zeitungen inseriert« und »Die Bekanntmachung der Herzogl. Fabricke in den Schwerinschen Intelligenzblättern«. Vgl. ebd. den 26. November 1787.
- 68 »Für die in den Hamb. Und Altonaer Zeitungen bekannt gemachten Anzeigen der Herzogl. Fabrike«. Vgl. Rechnungsheft (Anm. 66), 5. August 1787 und folgende Anzeige vom 24. März 1788: »In der hiesigen Herzoglichen Papp-Fabrike sind, so wie bey den Kaufleuten, Herrn Neubauer in Hamburg, Herrn Hörning in Lübeck und den Herrn Einnehmer Nitzky in Schwerin, folgende marmorirte, ganz vergoldete, broncirte, weiß auch schwarz und andere nur mögliche couleurete lakirte Sachen, als Vasen, Büsten, Uhrgehäuse, Tapeten-Leisten, Wand Leuchter, Gruppen, Basreliefs, Consolen, Thiere und Silhouetten-Rahmen, so wie man solche bisher in Porcellain und Gips gesehen, anjetzt von Papier, sowohl einzeln als in Menge beständig zu haben. Es dürfen die resp. Kaufliebhabere sich nur an oben benannte Herren, bey welchen auch ein vollständig gedrucktes Verzeichniß aller vorhandenen Sachen, nebst beygesetzten Preisen, gratis abzulangen ist, adreßiren, und den promptesten und reelesten Bedienung gegen baare Bezahlung gewärtigen. Briefe und Gelder werden francs erbeten. Ludwigslust, den 7ten März 1788. Bachmann, Inspector.« Hamburgischer unpartheyischer Correspondent, Nr. 49, 24. März 1788.
- 69 »Inserierung der Waaren in den Lübeckischen Zeitungen«. Vgl. Rechnungsheft (Anm. 66), 6. November 1787.
- 70 Waaren-Anzeige von Christ. Friedrich Fleischer zu Leipzig, Journal des Luxus und der Moden, 1789, Heft 10, S. CXLVI–CXLVIII. »Ein Assortiment von einer sehr schönen Art von Carton-Waaren. Die Masse ist Carton oder eine Art von Papier-maché; sehr leicht, dauerhaft, und ihr vorzüglicher Werth besteht in den schönen scharfen Formen, und wahren guten Kunstgeschmacke der in allen diesen Producten herrscht. Man hat fast alles was sich formen läßt von dieser Masse. Ich will hier nur einige Artickel davon anführen, die auf dem Lager habe; als a) Büsten, Lebensgröße, nach den besten Anticken geformt, weiß staffirt, als Gyps, oder schön bronziert. b) Vasen, zu Dekoration und Aufsätzen, von mancherley Art und Form, weiß mit Gold, ganz vergoldet, bronziert, bunt lackirt auf Jaspis, Marmor und oder Porphir-Art, matt schwarz, auf Basalt-Art, welche letztere der englischen Basalt-Waare so täuschend ähnlich sind, daß man sie nur erst von jenen unterscheiden kann wenn man sie in die Hände nimmt, da sie sich dann durch ihre Leichtigkeit verrathen. [...] f) Menschliche Figuren und Gruppen nach eben so guter Zeichnung. Auf Verlangen der Liebhaber kann ich auch größere Stücken nach guten Models, und zwar so verfertigen lassen, daß sie die Witterung aushalten und im Freyen aufgestellt werden können. Die Preise davon sind verschiednen aber äußerst billig.«
- 71 Nur wenige Anzeigen konnten in den Zeitungen ausfindig gemacht werden. Die Recherche der relevanten Jahrgänge erschwerte sich durch schlechte Zugänglichkeit und aus der zumeist kryptischen Betitelung in den Rechnungsheften. Die bekannteste Anzeige, die auch immer wieder in der Sekundärliteratur erfasst wurde, erschien im Oktober 1790 im Journal des Luxus und der Moden. Vgl. Verzeichniß der in der Herzogl. Carton-Fabrick zu Ludwigslust 1790 (Anm. 58).
- 72 Siehe oben Anm. 70.
- 73 Verkauf von Galanterie- und Kurzwaren in der Petersstrasse in Leipzig. Vgl. Gnädigst privilegiertes Leipziger Intelligenz-Blatt [...] auf das Jahr 1788, S. 388.
- 74 Vgl. Berliner Adressbuch 1799, S. 60 und 230: <http://adressbuch.zlb.de/viewAdressbuch.php?CatalogName=adre2007&ImgId=68&intImgCount=-4&CatalogCategory=adress&Counter=&CatalogLayer=4> [20. März 2013].
- 75 Vgl. Verzeichniss des Kunst-Waarenlagers von Johann Morino & Compagnie, Berlin 1785.

- 76 Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2368, Rechnungsheft 1792.
- 77 Diese Summe setzt sich wie folgt zusammen: 69 coloriert, ganz groß + 126 coloriert, klein + 8 bronziert, ganz groß + 14 bronziert, klein + 1 wetterfest, für die Luft bearbeitet = 218 Verkäufe insgesamt. Vgl. Tabelle im Anhang.
- 78 141 Verkäufe insgesamt = 76 coloriert, klein + 44 coloriert, ganz groß + 10 bronziert, ganz groß + 9 bronziert, klein + 1 wetterfest, für die Luft bearbeitet. Vgl. Tabelle im Anhang.
- 79 Vgl. Der neue Pauly, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, 18 Bde., Stuttgart 1996–2010, Bd. 15/2, 2002, Sp. 245–246, s.v. Frühneuzeitliche Philologie (1450–1800) (Manfred Landfester).
- 80 Vgl. Tabelle im Anhang.
- 81 In den Rechnungsheften findet sich auch die Schreibweise Drusius, die anstatt auf den Stiefsohn von Augustus, Nero Claudius Drusus, auf Johannes van den Driessche (genannt Drusius), einen flämischen Orientalisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, hinweisen könnte. In der Verkaufsanzeige des Journals des Luxus und der Moden findet sich jedoch der Verweis »Drusus, im Palast Justiniani« und bestätigt in diesem Fall einen antiken Kopf. Vgl. Verzeichniß der in der Herzogl. Carton-Fabrik zu Ludwigslust 1790 (Anm. 58), S. CXXXI.
- 82 Kopf eines römischen Kaisers, Papiermaché, 49,3 cm hoch, Staatliches Museum Schwerin, inv. Pl. 246.
- 83 Steinpappenbüste aus der Goldenen Galerie, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Charlottenburg, inv. 2443, GK III 3547.
- 84 Vgl. Tabelle im Anhang.
- 85 Eventuell die Ringer in den Uffizien, Florenz. Vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500–1900, London 1981, S. 337–338.
- 86 Vgl. Anm. 65.
- 87 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Band 4.2, Über Laokoon. Schriften zur Literatur und Kunst, München 1986, S. 86.
- 88 LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2363, Rechnungsheft 1788, Nr. 59.
- 89 Ebd.
- 90 Krüger 1967 (Anm. 11), S. 578.
- 91 Vgl. Haskell, Penny 1981 (Anm. 85), S. 212–213.
- 92 Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2366, Rechnungsheft 1790.
- 93 Ketelhodt 2004 (Anm. 28), S. 283–290.
- 94 Vgl. Tabelle im Anhang.
- 95 Dietrich Boschung: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici, in: Zentren und Wirkungsräume 2007 (Anm. 8), S. 165–175, hier S. 166.
- 96 Vgl. Anm. 2.
- 97 Vgl. LHA Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt, 2366, Rechnungsheft 1790, Nr. 54.
- 98 Haskell, Penny 1981 (Anm. 85), S. 240–241.
- 99 LHA Schwerin 2.26-2 Hofmarschallamt 2367, Rechnungsheft 1791, Nr. 44.
- 100 Haskell, Penny 1981 (Anm. 85), S. 211–212.
- 101 Forssman 1993 (Anm. 8), S. 52.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: WaFM 99. – Abb. 5: Staatliches Museum Schwerin. – Abb. 6: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. – Abb. 7: Thüringer Landesmuseum Heidecksburg. – Abb. 8: Archiv der Autorin.

VIELSCHICHTIGE ANLEIHEN.

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

ARNE REINHARDT

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

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

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

FRANZ JAKOB KREUTER UND DAS PALAIS DÜRCKHEIM-MONTMARTIN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIELSCHICHTIGE ANLEIHEN: DER FASSADENSCHMUCK DES PALAIS DÜRCKHEIM-MONTMARTIN

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

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

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

Die Hauptfassade (Abb. 1–2) des auf fast quadratischem Grundriss (18 × 20 m) errichteten Baukörpers unterscheidet sich von den übrigen Gebäudeseiten in Hinblick auf ihre Gliederung und die nur hier erfolgte Verwendung von Sichtziegeln. Um sie dennoch als integralen Bestandteil des Gebäudekörpers verständlich zu machen, wurde das Sichtziegelmauerwerk an den Gebäudeecken um etwa einen Meter auf die (nur verputzten) Nebenseiten weitergeführt. Gegliedert ist die Hauptfassade in drei Register mit je fünf Fensterachsen, wobei die drei mittleren Fensterachsen kontrahiert¹⁸ und ihre Fensteröffnungen gegenüber den äußeren Achsen verschmälert sind.

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

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

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

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

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

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

DIE SANDSTEINTONDI – KOPIEN NACH ENTWÜRFEN VON THORVALDSEN

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

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

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

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

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

DIE KLIMAX DER TERRAKOTTARELIEFS IM DEKORATIONSSYSTEM DER FASSADE

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

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

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

Motiv aus schrägen S-förmigen Doppelspiralen, die in unterschiedlich großen Rosetten enden und von stark stilisierten Blättern und Blüten umgeben sind (Abb. 4). Wie im ersten Fall sind die Reliefplatten von hellerem Ton als das sie umgebende Mauerwerk, werden aber anders als dort an ihrer Unterseite zusätzlich durch Formziegel mit kleinen diagonal stehenden Quadraten eingefasst. In der oberen Fassadenhälfte dagegen findet sich kein durchgängiger Relieffries mehr, hier dominieren ganz die roten Ziegelbänder und die breite Traufzone. Nur im Bereich der mittleren drei Fenster der Beletage fanden reliefierte Terrakottaplaten Verwendung: In dem durch die Fensterverdachung und ihre Konsolen gebildeten Feld sind je vier langrechteckige Reliefplatten gleicher Darstellung angebracht (Abb. 5), wie sie sich auch an den äußeren Fenstern – hier allerdings in Sandstein ausgeführt²⁷ – findet: Zwischen spiegelbildlichen Paaren stehender S-Spiralen, die oben eine kleine Palmette und am jeweiligen Plattenrand drei stilisierte Blätter aufweisen, befindet sich eine lang gewandete, geflügelte Frau. Sie steht auf einem flachen Blütenkelch, der durch Spiralbänder mit den S-förmigen Doppelspiralen verbunden ist, ihre Hände greifen in das sich weit blähende Gewand, die Flügel sind schräg nach außen gerichtet, über dem in Frontalansicht wiedergegebenen Kopf steht eine kleine rosettenartige Blüte. Das bereits zuvor eingesetzte Motiv der S-förmigen Doppelspirale wird durch die Kombination mit dem figürlichen Bildelement hier also deutlich gesteigert; zugleich wirkt es axial beruhigt und entspricht so dem eher füllenden Charakter der Reliefplatten im Bereich der Fensterverdachung, anders als die trennenden Friese mit ihren durchlaufenden Rapporten

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

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

Während nun Pfeifenband und S-Spirale allgemein sehr geläufige Ornamente darstellen und spezifische Vorbilder daher nicht unbedingt zu erwarten sind,²⁸ lässt sich für den Fall der zuletzt genannten Terrakottaplatten sehr wohl ein konkretes Vorbild ausmachen, das aber anders als bei den Tondi unmittelbar aus der Antike stammt: Gemeint ist eine Reihe römischer architektonischer Reliefs aus Ton, sogenannte Campana-Reliefs (Abb. 10), deren Darstellung sowohl hinsichtlich der Flügelfrau als auch der Gestaltung und Position der angrenzenden Paare von S-Spiralen und den angefügten Elementen (Spiralbänder, stilisierte Blätter) mit den beschriebenen Reliefs sehr gut übereinstimmt.²⁹ Zwar zeigt die Gegenüberstellung auch, dass gegenüber dem Vorbild kleinere Modifikationen vorgenommen wurden – so besonders im oberen Bereich³⁰ –, die Parallelen zwischen den antiken Reliefs und den Terrakottaplatten vom Palais Dürckheim-Montmartin sind aber so weitreichend, dass ihre Entstehung nur in Abhängigkeit von dem römischen Vorbild verstanden werden kann.

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

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

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

»erfuhren aber erst im 19. Jahrhundert eine breitere Rezeption« – so könnte man den Eröffnungssatz des monumentalen Werkes von Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld zu den architektonischen römischen Tonreliefs der Kaiserzeit von 1911 fortsetzen. Zahlreich wurden diese römischen Architekturterrakotten in der Zeit von der späten Republik bis in die hohe Kaiserzeit (1. vorchristliches bis 2. Jahrhundert n. Chr.) als schmückende Verkleidung des Traufbereichs beziehungsweise der oberen Mauerzone verwendet.³³ Ihr ehemaliges Verbreitungsgebiet umfasste vorwiegend Mittel- und Norditalien, setzte sich aber auch an der spanischen und französischen Mittelmeerküste fort, wie neuere Funde belegen.³⁴ Die Reliefgestaltung der mittels Matrizen seriell gefertigten und anschließend bemalten Campana-Platten³⁵ reicht von rein ornamentalen über mythologische bis hin zu lebensweltlichen Darstellungen.

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

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

Antiquarische Interessen – Sammeln, Ausgraben, Publizieren

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

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

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

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

Künstlerisch-gestalterische Interessen

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

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

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

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

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

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

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

ZEITGENÖSSISCHER GESTALTUNGSKONTEXT UND INDIVIDUELLE AUSFORMUNG

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

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

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

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

Schritt in Kreuters Entwurf eingeflossen sein (wohingegen die Ausgestaltung der beiden durchgängigen Friese unverändert blieb). Da sich weder in dem Akkord mit Joseph Stumpf über Lieferung und Bearbeitung der »Werkstücke aus gelbem Sandsteine« noch in Kreuters detaillierter Auflistung des Ziegelmaterials Hinweise auf die Tondi oder die Terrakotta- bzw. Sandsteinfriese der Beletage-Fenster finden, darf vielleicht gemutmaßt werden, dass sich die Planänderung erst nach Abfassung der heute im Stiftsarchiv St. Bonifaz in München befindlichen Archivalien⁶⁴ aus dem Juli 1842 ereignete. Aus der genannten Aufstellung von Kreuters Hand und dem Akkord mit Carl Deiglmaier, der für die Herstellung der Mauerziegel und die Maurerarbeiten verpflichtet wurde, geht dabei hervor, dass die Sichtziegel der Hauptfassade von anderer Stelle durch den Bauherrn bezogen wurden⁶⁵ – woher ist allerdings nicht überliefert, so dass der Hersteller dieser »Lieferung von Vorsetzsteinen« und somit wohl auch der gleichsam nachgefertigten Campana-Reliefs unbekannt bleiben muss.⁶⁶ Dies gilt jedoch nicht unbedingt für ihren geistigen Urheber, wie nun zu zeigen sein wird.

Auffälligstes Merkmal der gegenüber Kreuters erstem Fassadenentwurf vorgenommenen Modifikationen ist sicherlich die formale Steigerung des ursprünglich angedachten Fassadenschmucks, wobei einerseits die zuvor leer verbliebenen Felder an den Fensterverdachungen der Beletage als Reliefelder nutzbar gemacht wurden und andererseits eine Bereicherung gezielt um figürliche Elemente stattfand. Durch Vergleiche mit anderen Wand- und Raumdekorationen der damaligen Zeit lässt sich sehr gut die offensichtliche Beliebtheit der am Palais Dürkheim-Montmartin anzutreffenden Bild- und Ornamentmotive aufzeigen, woraus wohl auch ein Korrelieren der zeitgenössischen Geschmacksvorstellungen mit denen des Bauherrn abgeleitet werden kann. Besonders augenfällig mag dies bei Thorvaldsens Reliefentwürfen sein, die, wie schon genannt, an einer Vielzahl von zeitgenössischen Gegenständen präsent waren, aber ebenso als Fassadenschmuck Verwendung fanden⁶⁷ – auch im speziellen Fall des Reliefzyklus »Amors Weltherrschaft« von 1828.⁶⁸ Dasselbe Thema und seine Umsetzung als Kombination von Liebesgott und tierischem Trabant war in München aber auch in den Fresken von Peter Cornelius (1783–1867) im Göttersaal der Glyptothek präsent.⁶⁹ Auch das Motiv der Flügelfrau (oder allgemein des Flügelwesens) war weit verbreitet,⁷⁰ ebenso wie das der stehenden S-Spiralen.⁷¹ Neben den privaten Vorstellungen des Bauherrn selbst könnte man aber auch auf dem Feld der adeligen Repräsentation und ihrer Münchner Bauprojekte einen möglichen

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

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

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

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

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

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

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

lichen zeitgenössischen Betrachter der Palais erschlossen haben wird. Grund hierfür sind der hohe Anbringungsort der Reliefs an den (verschattenden) Fensterverdachungen der Beletage sowie ihre visuell völlig unauffällige Erscheinung, bei der auch der Materialwechsel zwischen den Reliefs der beiden äußeren und der mittleren drei Fenster⁷⁹ nicht augenfällig wird. Nimmt man die Reliefs überhaupt wahr, so erscheinen sie zur Gänze als genuiner Bestandteil der Fassade, deren »antiquarisches Parallellieben« ohne Auswirkungen auf ihr Erscheinungsbild bleibt. Anders verhält es sich mit den beiden Tondi, deren sehr viel größere und auffälligere Darstellungen an der Fassade durchaus sehr präsent sind und die aufgrund ihres hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrades ohne weiteres Thorvaldsen als ihren Schöpfer in Erinnerung gerufen haben werden. Dass den genannten Reliefs in formaler Hinsicht dennoch die Rolle eines gestalterischen Höhepunktes in der Fassadendekoration zukommt, wurde oben bereits dargestellt. Im Angesicht der zum gleichen Zeitpunkt erfolgten Kombination mit den Tondi-Darstellungen könnte man daher vielleicht eine kongruente inhaltliche Aussage aller figürlichen Reliefs vermuten. Eine entsprechende Deutung der Flügelfrau als Siegesgöttin (Nike/Victoria) erschiene zwar prinzipiell möglich, so dass sich also eine inhaltlich passende Lesart zu der in den Tondi verdeutlichten Sieghaftigkeit von Amor theoretisch herstellen ließe; jedoch sind die Interpretationen derartiger Figuren in der heutigen archäologischen Forschung⁸⁰ genauso wenig wie im 19. Jahrhundert⁸¹ einheitlich, sodass keine Sicherheit für eine entsprechende Deutung der Flügelfrau im vorliegenden Fall zu gewinnen ist. Auf inhaltlicher Ebene erscheint somit auch kein plausibles Urteil über das Auslassen der Greifenprotome gegenüber dem römischen Vorbild (Abb. 5, 10) möglich.⁸²

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

von 1842 umfassender in den Horizont der Zeit eingebettet und zusätzlich beleuchtet werden.⁸³

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABBILDUNGSNACHWEIS

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

ZU EINER PUNKTUELLEN REZEPTION KYKLADISCHER IDOLE IN DER POPULÄRKULTURELLEN SCIENCE-FICTION-SERIE STAR TREK

GEORG SCHIFKO

Kaum eine andere Fernsehserie ist so erfolgreich und beliebt wie Star Trek, das einen nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil der Populärkultur bildet. Millionen von Zuschauern konnten die in mittlerweile 47 (!) Sprachen ausgestrahlte Fernsehserie verfolgen.¹ In einem Zeitraum von über 35 Jahren sind mehr als fünfhundert Episoden produziert worden.² In weiterer Folge hat Star Trek eine weltumspannende, soziale und kulturelle Unterschiede überbrückende Fangemeinschaft hervorgebracht.³

Die beliebte Star Trek-Serie unterhält aber nicht nur ein großes Fernsehpublikum, sondern bildet auch einen Untersuchungsgegenstand für Wissenschaftler unterschiedlichster Fachrichtungen.⁴ So hat z. B. Otta Wenskus bereits in ihrem 2009 erschienenen Buch »Umwege in die Vergangenheit. Star Trek und die griechisch-römische Antike«⁵ die populäre Science-Fiction-Serie aus dem Blickwinkel der Altertumswissenschaften eingehend untersucht. Die Antikerezeption in Star Trek umfasst Mythen, alte Geschichte, Namen und macht sich bisweilen auch in der Gestaltung der Kulisse bemerkbar. Der Autorin zufolge wirkt sich die Antikerezeption »fast nur dann qualitätssteigernd aus, wenn sie so raffiniert bzw. so geschickt dosiert ist, dass sie dem überwiegenden Teil des Publikums nicht als solche auffällt [...] oder wenn es sich nicht um bewusste Antikerezeption handelt«⁶. Im hier vorliegenden Beitrag soll auf eine bisher noch nicht thematisierte Rezeption der sog. kykladischen Idole aus der ägäischen Bronzezeit hingewiesen werden, die in einer Star Trek-Folge stattfindet.

Star Trek konstituiert sich aus mehreren Serien mit jeweils unterschiedlich vielen Staffeln. Captain Kirk und der spitzoehrige Vulkanier Spock aus der Originalserie der 1960er Jahre, die im deutschen Sprachraum unter dem Namen »Raumschiff Enterprise« lief, sind schon lange durch andere Protagonisten ersetzt worden. In den Episoden der Serie »Voyager« (1995–2001) nehmen Captain Janeway und Commander Chakotay auf dem Raumschiff Voyager deren Platz als Befehlshaber ein. In einer 1995 erstmals ausgestrahlten und »Time and Again« (dt.: Subraumsalten)⁷ betitelten Folge wird Captain Janeway auf einem fernen Planeten unserer Galaxie in ein Zimmer geführt, in

1 *Star Trek Voyager: Time and Again* (dt.: *Subraumspalten*), Regie: Les Landau, Paramount Pictures, 1995, Standbildaufnahme

dem sich eine eindeutig als kykladisches Idol zu identifizierende Plastik als Dekoration befindet (Abb. 1 und 2). Es wurden von den Requisiteuren an dieser Plastik keine allzu großen Modifikationen vorgenommen, sodass man sie im Rahmen einer groben Klassifizierung dem Typ der ›Kanonischen Figur‹ zurechnen kann. Kennzeichen der ›Kanonischen Figur‹ ist eine klare Abhebung des Kopfes, der in den Nacken gelegt ist und eine hervortretende Nase aufweist. Zudem sind diese Figuren zumeist weiblich und fast immer nackt. Ganz typisch und kennzeichnend für den Darstellungskanon dieser Figuren sind die an der Taille übereinander gelegten Unterarme, die im Englischen sogar zu ihrer Bezeichnung als »folded arm figurine« geführt haben. Die soeben beschriebenen Idole bilden die Hauptschöpfung der Keros-Syros-Kultur, die chronologisch ins Frühkykladische, Stufe II (2700 v. Chr.–2300 v. Chr.) einzuordnen ist.⁸ Eine schärfere Klassifizierung der in *Star Trek* gezeigten Figur in eine der Untergruppen innerhalb des Typus der ›Kanonischen Figur‹ ist schwer durchzuführen, da sie hinsichtlich mancher Stilmerkmale nicht eindeutig zuzuordnen ist.⁹ Während die klar durch einen Spalt voneinander ge-

2 Detail von Abb.1.

trennten Beine auf den Typus der ›Spedos-Art‹ (Abb. 3) hinweisen würden, deuten die Flachheit der Figur, die eckigen Schultern und der schmale Hals eher auf eine Herstellung in der ›Dokathismata-Art‹ (Abb. 4), bei der allerdings die aneinandergelegten Beine nur durch eine oberflächliche Ritzung, und nicht durch einen Spalt getrennt sind. An der Star Trek-Figur ist zudem auch auffallend, dass die Geschlechtsmerkmale gänzlich fehlen.¹⁰ Die im Film gezeigte Figur dürfte daher aus den soeben aufgezählten Gründen keinesfalls ein Imitat eines konkreten Idols darstellen.

Die Verwendung der hier thematisierten Plastik bestätigt die Richtigkeit der andernorts gemachten Feststellung, dass man sich bei Star Trek viele »Anregungen aus den unterschiedlichsten Kulturen«¹¹ geholt habe. Das Ausmaß und die Form solch ethno-archäologischer Rezeptionen können in der Kult-Serie jedoch sehr unterschiedlich ausfallen. Chakotay, der Erste Offizier Janeways, trägt z. B. auf seiner Stirn eine Tätowierung, die z. T. auf Maori-Motiven basiert.¹² Man sieht seine Tätowierung nicht nur in sämtlichen Voyager-Folgen in denen er auftritt, sondern es wurde zudem auch eigens eine

3 *Kykladisches Idol der Spedos-Art, 23,5 cm, Heraklion, Archäologisches Museum*

4 *Kykladisches Idol der Dokathismata-Art, 39,1 cm, Athen, Museum für Kykladische Kunst*

Episode gedreht, in der (innerfiktional) erklärt wird, warum Chakotay sich hat tätowieren lassen. Solch eine intensive Auseinandersetzung findet bei der Kykladenplastik aus der Folge »Time and Again« keineswegs statt. In dieser Episode erscheint sie zwar für mehrere Sekunden recht auffällig ins Bildzentrum gerückt, aber sie weist trotzdem nur die Funktion auf, einen dekorativen Bestandteil des Inventars zu bilden. Ansonsten kommt ihr im Handlungsverlauf keinerlei Bedeutung zu. Dennoch kann man sich fragen, wieso hier ausgerechnet eine kykladische Skulptur als Requisite für eine ferne Zivilisation im weiten Weltraum verwendet wurde. Wahrscheinlich hat der abstrakt-

reduktionistische Stil dieser bronzeitlichen Idole, welcher einer modernen Ästhetik sehr entgegenkommt, dazu geführt, solch eine Statuette als Bestandteil einer fiktiven außerirdischen Kultur auszugeben. Obgleich dem Publikum von Star Trek die wahre kykladische Natur der gezeigten Plastik wahrscheinlich zumeist verborgen bleiben dürfte, liegt hier im Prinzip sogar ein sehr eindeutiger Fall einer Antikerezeption vor.¹³ Somit haben die marmornen Skulpturen aus der ägäischen Bronzezeit nicht nur bekannte Künstler wie Henry Moore und Pablo Picasso beeinflusst,¹⁴ sondern auch in der westlichen Populärkultur ihre Spuren hinterlassen.

ANMERKUNGEN

- Ich möchte mich insbesondere bei Mag. Veronika Knoll für ihre Unterstützung beim Abfassen des Manuskripts bedanken. Ebenso danke ich Dr. Thomas Schwaha für seine Hilfe.
- 1 Hans J. Wulff: Star Trek zwischen Wissensagentur und Populärkultur, in: *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften*, hg. von Nina Rogotzki, Thomas Richter, Helga Brandt, 2 Bde., Kiel 2003, Bd. 1, S. 19–40, hier S. 36.
 - 2 Thomas Richter: Star Trek und die Wissenschaften: Der Weltraum, das Raumschiff, die Abenteuer..., in: *Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften 2003* (Anm. 1), Bd. 1, S. 5–16, hier S. 7.
 - 3 Richter 2003 (Anm. 2), S. 5.
 - 4 In einer an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel abgehaltenen Ringvorlesung »Star Trek als Phänomen der Populärkultur« wie auch in einer eigens veranstalteten Tagung sind mehrere Vertreter aus diversen Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Kommunikationswissenschaften, Archäologie, Friedensforschung etc. zu Wort gekommen und haben ihre Beiträge im zweibändigen Werk »Faszinierend! – Star Trek und die Wissenschaften« 2003 (Anm. 1) veröffentlicht.
 - 5 Otta Wenskus: *Umwege in die Vergangenheit. Star Trek und die griechisch-römische Antike*, Innsbruck 2009.
 - 6 Wenskus 2009 (Anm. 5), S. 165.
 - 7 *Star Trek Voyager: Time and Again* (dt.: *Subraumpalten*), Regie: Les Landau, Paramount Pictures, 1995.
 - 8 Colin Renfrew: Typologie und Chronologie der Kykladenidole, in: *Kunst und Kultur der Kykladen im Jahr 3000 vor Christus*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, hg. von Jürgen Thimme, Karlsruhe 1976, S. 60–73, hier S. 62.
 - 9 Für eine typologische Unterteilung der kykladischen Idole siehe Renfrew 1976 (Anm. 8).
 - 10 Dies ist höchstwahrscheinlich auf eine puritanische Grundhaltung zurückzuführen, die sich bisweilen in der amerikanischen Science-Fiction-Serie bemerkbar macht.
 - 11 Regina Heilmann, Otta Wenskus: Darmok, Gilgamesch und Homer in Star Trek: The Next Generation, in: *Altertum und Mittelmeerraum: Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante*, hg. von Robert Rollinger, Brigitte Truschnegg, Stuttgart 2006, S. 789–806, hier S. 794.
 - 12 Georg Schifko: Zur Rezeption der Maori-Tätowierkunst (ta moko) in Star Trek, in: *Anthropos* 105 (2010), S. 571–578.
 - 13 Wenskus merkt an, dass im Gegensatz zur Originalserie (»Raumschiff Enterprise«) in den Nachfolgeserien von Star Trek die Rezeption antiker Motive für den Laien allgemein viel schwerer zu erkennen ist. Wenskus 2009 (Anm. 5), S. 32.
 - 14 Anne zu Stolberg: »Kleine Scheusale«. Die Kykladenidole und die moderne Kunst, in: *Kykladen. Lebenswelten einer frühgriechischen Kultur*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Darmstadt 2011, S. 227–237, hier S. 229–231, 235–237.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–2: Paramount Pictures, *Star Trek Voyager*, Season 1, Episode »Time and Again« (dt.: *Subraumpalten*), 1995. – Abb. 3–4: *Kunst und Kultur der Kykladen* 1976 (Anm. 8), S. 154, Abb. 140, S. 67, Abb. 36.