

VII. GLYPTIK – DIE KUNST DES STEINSCHNITTS

Glyptik ist die Kunst des Steinschneidens, zu der man in Abgrenzung zur Skulptur nur die Techniken der Bearbeitung kleiner Edel- und Halbedelsteine rechnet. Als Sammelbegriff für alle geschnittenen Edelsteine ist im Deutschen das Wort *Gemme* geläufig (von lat. *gemma*). In der Fachliteratur wird es aber bevorzugt als Bezeichnung für vertieft geschnittene Steine verwendet, synonym zu dem italienischen Begriff *Intaglio* (ital. Einschnitt, Pl. *intagli*, oder mit der deutschen Pluralform *Intaglien*). *Intaglien* wurden überwiegend als Siegel verwendet und dementsprechend so gearbeitet, dass sie erst im Abdruck seitenrichtig erscheinen. Eine Ausnahme bilden magische Amulette, da mit ihnen nicht gesiegelt wurde. *Kameen* (ital. *cameo*) sind in Relieftechnik erhabene geschnittene Steine. Zumeist handelt es sich um zwei- oder mehrschichtige Lagensteine, bei denen die wechselnden hellen und dunklen Schichten genutzt wurden, um dem dargestellten Motiv Prägnanz zu verleihen. Anders als *Intaglien* waren *Kameen* von Anfang an überwiegend als Schmuck- und Schaustücke in Gebrauch. Außer *Gemmen* und *Kameen* werden auch kleine Rundskulpturen und Gefäße aus Edelstein zur Glyptik gerechnet.¹ Eines der berühmtesten Beispiele ist das so genannte Mantuanische Onyxgefäß in Braunschweig (vgl. Kat. Nr. 174).

Bereits in der Antike erlangten die Erzeugnisse der Glyptik nicht nur als Gebrauchsgegenstände des Alltags, sondern auch als Sammelobjekte eine hohe Bedeutung. Nachdem zunächst griechische Herrscher neben ihrem Material- auch ihren Kunstwert schätzten, profilierten sich auch Römer als kunstsinnige Sammler. So überliefert zum Beispiel Sueton,² dass Julius Caesar hohe Preise für *Gemmen* zahlte, und Plinius³ erwähnt den Stiefsohn Sulla, Marcus Scaurus, und Pompeius Magnus als Besitzer von Daktyliotheken.⁴ Im Mittelalter

behielten die paganen Pretiosen ihre Anziehungskraft. Liturgische Geräte, vor allem Kreuze und Reliquiare, wurden mit ihnen geschmückt, und ebenso wie in der Antike fanden geschnittene Steine auch weiterhin wegen der ihnen zugeschriebenen magischen oder heilenden Eigenschaften Verwendung. Seit der Renaissance wandten sich ihnen vor allem antikenbegeisterte Künstler, Sammler und Gelehrte zu. Im 18. Jahrhundert wurden *Gemmen*, neben Münzen und Medaillen, als zentraler Bestandteil des Überlieferungsguts antiker Bildkunst hoch geschätzt. Sulzers Handbuch *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* gibt in prägnanter Zusammenfassung Aufschluss über die hierfür ausschlaggebenden Gründe: „Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geschnittenen Steine ist unzählbar; die sich darin zeigenden Kunst und Schönheit aber, sind bewundernswürdig. Man trifft darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an, Vorstellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen grosser Begebenheiten und Thaten; hieroglyphische und allegorische Vorstellungen; Thiere und Geräthschaften. Die geschnittenen Steine des Alterthums werden deswegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geschichte verschiedener alten Völker hochgeschätzt.“⁵ Neben dem antiquarischen Informationsgehalt wird der Wert der *Gemmen* als Anschauungsobjekte für Künstler und Kunstliebhaber mit besonderem Nachdruck betont: „Einige dieser Steine sind die ältesten Ueberbleibsel dieser Künste; andre werden mit Recht auch unter die vollkommensten Werke derselben gerechnet: zur Geschichte dieser Kunst in Absicht auf das Alterthum, sind sie ohne allen Streit die wichtigsten Materialien. Ihre große Menge, ihr verschiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meisten noch eben so sind, wie sie aus der

Hand des Künstlers gekommen, erlauben uns, die Geschichte der zeichnenden Künste beynahe von ihrem Ursprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erscheint der erfindrische Geist verschiedener alten Völker, der fast unbegreifliche Fleiß der griechischen Künstler, ihr großer und feiner Geschmack, ihre glückliche Phantasie die höchste Schönheit der Formen auszudrücken, in hellerem Licht, als in diesen Werken. Sie werden deswegen von allen Kennern für die wichtigsten Hilfsmittel gehalten, das Auge zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statuen ausnimmt, so hat der Zeichner nichts vollkommeneres, als diese Steine, um sein Auge und seine Hand zur Vollkommenheit der Kunst zu üben.“⁶ Als Kenner besaß auf diesem wie auf anderen Gebieten der Geschichte der Kunst Johann Joachim Winckelmann die höchste Autorität. Er betonte immer wieder die Bedeutung des Gemmenstudiums für kunsthistorische und ästhetische Fragen, weshalb es auch nicht erstaunlich ist, dass in Sulzers Handbuch in dem Artikel „Geschnittene Steine“ ausdrücklich auf ihn verwiesen wird.

Das Studium der Gemmen wurde nicht nur dadurch begünstigt, dass sie – aufgrund ihres kleinen Formats, der Härte der für sie verwendeten Edel- und Halbedelsteine und ihrer großen Verbreitung in der Antike – in hoher Zahl erhalten blieben, sondern auch dadurch, dass sie mittels Abguss- und Abdruckverfahren ohne großen technischen Aufwand auf hohem formalen Qualitätsniveau reproduziert werden konnten. Auch dieser Gesichtspunkt wird bei Sulzer ausdrücklich hervorgehoben: „Zum Glück hat man leichte Mittel, diese fürtrefflichen Werke der Kunst überall auszubreiten; durch Abdrücke; in Siegellak, Abgüsse in Schwefel und andre Materialien, kann man sie mit der größten Leichtigkeit vervielfältigen; und für den Künstler und Liebhaber der Kunst hat ein guter Abdruck den Werth des Originals selbst. Man hat deswegen nicht nöthig Reisen anzustellen, um die Cabinetter oder Sammlungen geschnittener Steine zu sehen; jeder Lieb-

haber kann mit mäßigen Kosten die schönsten davon sich anschaffen, und also täglich vor Augen haben.“⁷ Zu den wichtigsten Materialien, die man zur Herstellung von Kopien verwendete, gehörten vor allem Gips und Glas. Abformungen aus Glas, so genannte Glaspasten, waren bereits in der Antike als Ersatz für teure Ringsteine in Gebrauch. In der Neuzeit fanden sie mit der steigenden Konjunktur des Gemmensammelns wieder verstärkt Verbreitung, vor allem nachdem 1712 der Chemiker Wilhelm Homberg (1652–1715) in einem Aufsatz mit dem Titel *Manière de copier sur le verre coloré les pierres gravées* die erforderlichen technischen Kenntnisse einem breiteren Nutzerkreis zugänglich gemacht hatte.⁸ Während die größten fürstlichen Sammlungen in Florenz, Paris und Berlin 2.000 bis 3.500 Gemmen umfassten,⁹ wiesen Sammlungen von Abdrücken durchaus vergleichbare Stückzahlen auf. Vor allem konnte man sie in kurzer Zeit mit vergleichsweise geringem Kostenaufwand erwerben. Um in den Besitz der 3.444 Gemmen des Barons Philipp von Stosch (1691–1757) zu gelangen, musste Friedrich der Große 1764 über 30.000 Dukaten aufbringen.¹⁰ In Braunschweig investierte Herzog Carl I. im Dezember 1765 für den Ankauf der zwischen 1755 und 1762 erschienenen Edition der Lippertschen Daktyliothek lediglich 72 Dukaten, für die er 3.000 Gemmenabdrücke erhielt, die seine eher kleine Sammlung von Originalen ergänzten (vgl. VII.2). Die größte „jemals realisierte Gemmenabdrucksammlung“¹¹ trug der schottische Modelleur James Tassie (1735–1799) zusammen, indem er 28.000 von Stosch gesammelte Schwefelabdrücke sowie die Abdrücke einer Reihe weiterer Sammlungen erwarb. Insgesamt 15.800 Stücke dieses Bestandes wurden in einem von Rudolf Erich Raspe (1736–1794) erarbeiteten Katalog erfasst.¹² Von keiner anderen Gattung antiker Bildwerke wurden auch nur annähernd so viele Kopien hergestellt und verbreitet wie von Gemmenabdrücken.

Peter Seiler

- 1 Zazoff 1983; Zwierlein-Diehl 2007.
- 2 Sueton, *Iul.* 47.
- 3 Plinius, *nat. hist.* 37,11.
- 4 Heenes 2003, S. 41; Zwierlein-Diehl 2007, S. 108–109.
- 5 Sulzer 1792–99, Bd. 2, S. 385.
- 6 Sulzer 1792–99, Bd. 2, S. 386.
- 7 Sulzer 1792–99, Bd. 2, S. 386.
- 8 Zur Herstellung von Pasten siehe die Ausführungen von Lippert in Sulzer 1792–99, Bd. 3, s.v. *Paste*, S. 655–657; vgl. auch Bd. 1, S. 5–7, s.v. *Abgüsse*; zum heutigen Kenntnisstand vgl. Riedl 2006, S. 121–130; Zwierlein-Diehl 2007, S. 281 (zu Homberg).
- 9 Gurlitt 1798; Anonymus 1799 (mit einer Liste von 16 Sammlungen, bei denen es sich um die „besten noch vorhandenen Sammlungen geschnittener Steine“ handelte).
- 10 Zwierlein-Diehl 2007, S. 275.
- 11 Graepler 2006, S. 83.
- 12 Zwierlein-Diehl 2007, S. 284.

VII.1 METHODEN, MEDIEN UND THEMEN DER GEMMENFORSCHUNG

Kat. Nr. 153

Jacopus GronoviusAb. Gorlaei dactylionthea c. Gronovii
explicationibus

Lyon 1695

Taf. I

HAUM, Sign. 4° KK 672

Während antike Gemmen von Künstlern vor allem deswegen geschätzt wurden, weil sie ihnen Anregungen für ihr eigenes Schaffen boten, fanden sie in antiquarischen Antikenstudien vorwiegend als historische Bildzeugnisse Aufmerksamkeit. Ihre Darstellungen antiker Götter und Heroen, Staatsmänner und Philosophen sowie mythologischer Szenen, religiöser Gebräuche und Einrichtungen des Alltags lieferten Anschauungsmaterial, mit dessen Hilfe man zu einem besseren Verständnis der vielfach lückenhaften oder nicht hinreichend verständlichen literari-

schen Überlieferungen zu gelangen suchte. Als Bildquellen spielten sie eine den Münzen analoge Rolle. Von Antiquaren wie Fulvio Orsini (1529–1600), Pirro Ligorio (ca. 1530–1586) und Guillaume Du Choul (gest. nach 1555) wurden Münz- und Gemmenbilder gleichermaßen berücksichtigt und gelegentlich in direktem Vergleich ausgewertet.¹ Es gab aber auch Einwände gegen diese Vorgehensweise. Enea Vico (1523–1567) und Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637) vertraten die Auffassung, Münzen besäßen einen höheren historischen Quellenwert, da diese von öffentlichen Einrichtungen geprägt und in Umlauf gebracht wurden.² Gemmen seien dagegen als Privatobjekte wohlhabender Personen als historische Zeugnisse eher von geringem Wert.

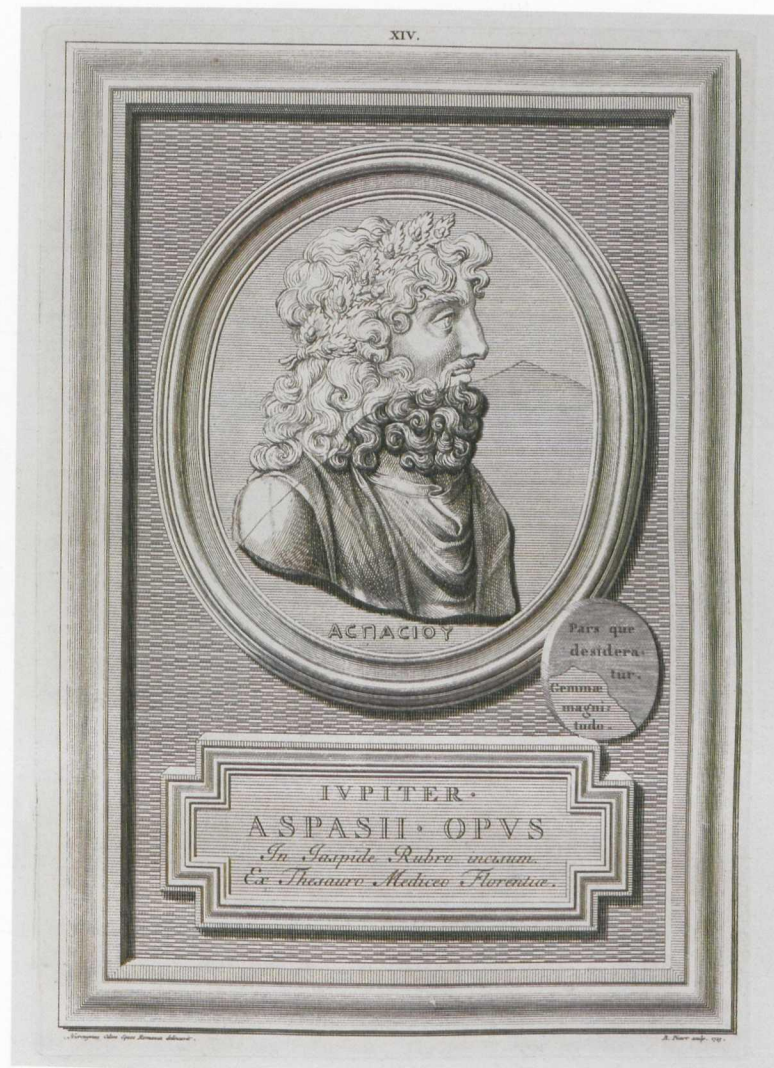
Der Bedarf an Abbildungen der in privaten Sammlungen aufbewahrten Objekte wurde überwiegend durch Nachzeichnungen gedeckt. Den Schritt zur druckgraphischen Reproduktion von geschnittenen Steinen vollzog Battista Franco (vor 1510–1561). Seine Radierungen nach Kameen der Sammlung Grimani in Venedig wurden von Enea Vico auf drei großen Blättern nachgestochen, die größere Verbreitung fanden, nachdem der Verleger Antonio Lafreri sie in sein Angebot von Antikennachstichen aufgenommen hatte.³ Anfang des 17. Jahrhunderts publizierte Abraham van Goorle (latiniert Gorlaeus, 1549–1608)⁴ seine eigene Gemmensammlung, die er in Anlehnung an Plinius⁵ im Buchtitel als *Dactylionthea* bezeichnete. Das Material wird in Zweiergruppen teilweise vor schlichten Wandflächen, teilweise auch vor aufwendigeren dekorativen Hintergrundbildern mit Landschaften, Ruinen und Architekturelementen präsentiert. Auf den ersten 98 Tafeln sind 196 nummerierte Gemmen in nur wenig variiert Ringfassung in perspektivischer Ansicht wiedergegeben. Über den Ringen befinden sich jeweils Tondi, in denen die Gemmenbilder in einheitlichem Format (und seitlich vergrößert) vergrößert wurden. Textfelder im un-



teren Bereich der Tafeln informieren über das Metall der Ringe, die Steinarten und, wo es möglich war, auch über die Ikonographie des Bildmotivs. Es folgen 49 Blätter mit Abbildungen von 192 ungefassten Gemmen. Die Angaben sind hier auf die Steinart beschränkt.

Jacopus Gronovius (1645–1716) hat die *Daktyliotheca* des Gorlaeus in erweiterter Form neu herausgegeben (Kat. Nr. 153).⁶ Er berücksichtigte eine große Anzahl zusätzlicher Gemmen und fügte jeder Abbildung Erläuterungen hinzu. Insgesamt sind 682 geschnittene Steine erfasst und kommentiert. Die Illustrationen ließ Gronovius neu stechen. Der Aufwand dekorativer Inszenierung wurde gesteigert, wobei man vor allem versuchte, die einzelnen Elemente der Tafeln kompositionell schlüssiger miteinander in Beziehung zu setzen. Eine höhere Präzision der Abbildung der Gemmen wurde nicht angestrebt. Auf Tafel I zeigt der erste Ringstein die römische Wölfin mit den Zwillingen Romulus und Remus, der zweite den *Bonus Eventus* (eine nackte männliche Figur mit auf den Rücken zurückgeglittener Chlamys, in der gesenkten linken Hand zwei Ähren, in der vorgehaltenen rechten Hand eine Omphalosschale haltend), der in der Beischrift jedoch als *Deus Genius* bestimmt wird.⁷

Das bei Gorlaeus und Gronovius vorhandene Interesse an den Ringen spielte in der Mehrzahl der Gemmenbücher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle. Die Aufmerksamkeit der Antiquare konzentrierte sich in erster Linie auf die Identifizierung und Deutung der Bildmotive geschnittener Steine. In den Abbildungen wurden Objektform, Größe und Materialität der als Bildträger fungierenden Steine dementsprechend vernachlässigt. Gerade in anspruchsvollen Buchpublikationen ähnelten sie dadurch in hohem Maße graphischen Wiedergaben zeitgenössischer Gemälde, und zwar vor allem dann, wenn sie mit profilierten Rahmen eingefasst wurden. Die ästhetische Aneignung und Transformation der antiken Gemmenbilder erfüllte die Erwartungen von Kunstliebhabern und Sammlern, stieß aber vor allem bei jenen Antiquaren, die eine kritische Erforschung der in Pri-



vatsammlungen verstreuten Gemmenbestände anstrebten, zunehmend auf Kritik. Angesichts der enormen Materialmassen, die in zahlreichen katalogartigen Sammlungspublikationen wie auch in den mit geschnittenen Steinen sich befassenden Teilen der Antikenzyklopädien von Graevius, Gronovius und Montfaucon kompiliert worden waren, erforderten die gestiegenen Ansprüche an wissenschaftliche Gründlichkeit auch eine Hinwendung zu einer stärker systematischen Betrachtungs- und Bearbeitungsweise sowie ein größeres Maß an Spezialisierung. Neue Maßstäbe wissenschaftlichen Forschens setzte vor allem die 1724 publizierte Abhandlung *Gemmae antiquae caelatae* des Barons Philipp von Stosch (1691–1757; Kat. Nr. 154). In ihr werden

154

Baron Philipp von Stosch

Pierres antiques gravées, dessinées par Picart et expliquées par Stosch
Amsterdam 1724

Taf. XIV

HAUM, Sign. 2° KK 650

ausschließlich signierte, antike Gemmen behandelt. Stosch ermittelte in jahrelanger Vorarbeit in europäischen Sammlungen 70 Exemplare, die er mit qualitätvollen, 22,5 x 15,5 cm großen Tafeln illustrierte und in zwei Sprachen, Latein und Französisch, erläuterte. Zu jedem Stein sind Angaben zum Bildmotiv, Material, Namen des Steinschneiders, Art des Schnitts (Intaglio, Kamee), sowie Namen des Besitzers vermerkt. Zeichnerisch dokumentiert werden auch die originale Größe sowie Fragmentierungen einiger Exemplare. Zur Deutung und historischen Würdigung werden Texte antiker Autoren sowie ältere Gemmenbücher herangezogen. Um ein Höchstmaß an Präzision bemühte sich Stosch nicht nur bei der Abgrenzung antiker Stücke gegenüber neuzeitlichen Arbeiten und Fälschungen, sondern auch bei seinen Tafeln, die überwiegend nach Zeichnungen des Girolamo Odam (1681–nach 1718) von Bernard Picart (1673–1733) gestochen wurden. Gegenüber früheren Gemmenabbildungen lassen sie einen deutlich sachlicheren Umgang mit den Vorlagen erkennen. Kritische Sensibilität bezeugt auch, dass Stosch bereits in der Einleitung auf seine Sammlung von Gemmenabdrücken hinweist und hierbei die größere Zuverlässigkeit von Abdrücken gegenüber Nachzeichnungen betont. Stosch äußerte unmittelbar vor seinem Tod den Wunsch, Winckelmann möge einen kritischen Katalog seiner Gemmensammlung verfassen.⁸ Winckelmann kam dieser Bitte nach. 1760 erschien in Florenz seine *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*. Die Katalogtexte enthalten vielfach Aussagen, an denen deutlich wird, dass Winckelmann im Verlauf der Bearbeitung der 3.444 Intaglien zu stilistischen Unterscheidungsmerkmalen gelangte, die er später in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) weiter differenzierte. Er ordnete das umfangreiche Material aber nicht nach Zeiten und Stilen, sondern hielt sich an die Themen, die Stosch seiner Sammlung gegeben hatte. Die Gliederung umfasste folgende Hauptklassen: Klasse 1: *Pierres égyptiennes ... avec quelques gravures des anciens Perses* (Ägyptische Steine oder solche mit Neubabylonischen, graeco-persischen und sassanidischen Motiven; 139 Steine), Klasse 2: *Mythologie*

Sacrée (Götter, ihre Mythen und Attribute; 1.879 Steine), Klasse 3: *Mythologie historique* (Urmythen, thebanische und trojanische Sagen; 364 Steine), Klasse 4: *L'histoire ancienne* (Persische, griechische und römische Geschichte; 351 Steine), Klasse 5: *Les jeux, les festins, les vases et les anneaux symboliques* (Spiele, Gastmahle, Gefäße und symbolische Ringe; 251 Steine), Klasse 6: *Vaisseaux et marine des anciens* (Schiffe und Schifffahrt; 86 Steine), Klasse 7: *Animaux* (Tiere, Tierkombinationen, Fabeltiere; 253 Steine), Klasse 8: *Abraxas, Gravures avec des Caractères Orientaux et Gravures Modernes* (Magische Amulette, orientalische Inschriften, Werke moderner Gemmenschneider; 121 Steine). Die besondere wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung des Werks als Meilenstein der Gemmenkunde wird mit überzeugenden Argumenten immer wieder hervorgehoben. Da es (bis auf sehr wenige Ausnahmen) keine Abbildungen enthielt, war es jedoch weitgehend unbrauchbar. Daran änderte auch nichts, dass Winckelmann sich bemühte, jeweils „so zu erklären, daß der Leser belehret oder unterhalten würde, auch ohne den Stein oder dessen Abguß zu sehen.“⁹ Da er Stiche nach antiken Kunstwerken nur selten „erträglich“ fand,¹⁰ hätte nur eine Abgussammlung der Stoschschen Gemmen nach dem Vorbild der Lippertschen Daktyliothek Abhilfe schaffen können. Eine solche wurde jedoch erst Jahrzehnte nach dem Verkauf der Stoschschen Sammlung an den preußischen König Friedrich den Großen realisiert.¹¹ Winckelmann hat in der *Description des pierres gravées* Fragen der Technik des Gemmenschnitts eher geringe Aufmerksamkeit zukommen lassen. Auf den in der Ausstellung gezeigten *Traité de la methode antique de graver en pierres fines comparée avec la methode moderne* (London 1754; Kat. Nr. 155) des Lorenz Natter (1705–1763)¹² reagierte er eher mit Unverständnis. Der in Biberach geborene Natter war Goldschmied, Edelsteinschneider und Medailleur. Er arbeitete in Italien, wo er Philipp von Stosch begegnete, in England, Frankreich, Dänemark, in den Niederlanden und in St. Petersburg. Seine „Abhandlung über die antike Methode Gemmen zu schneiden im Vergleich mit der modernen“ schrieb er in der Absicht, anhand von Kupfersti-

chen 34 antiker und dreier moderner Gemmen die grundsätzliche Übereinstimmung und Ebenbürtigkeit der Technik der alten und neuen Steinschneidekunst zu erläutern. Philipp Daniel Lippert, der zu den Bewunderern des damals sehr berühmten Natters zählte, empfahl ihn mit allem Nachdruck den deutschen Künstlern als Vorbild: „Sein gelehrtes Auge und seine künstlerische Hand hat die besten griechischen Werke nachgeahmet, und seine Stärke hierinnen sucht man unter den Deutschen vergebens. Er ist also der einzige deutsche Künstler, der dem Stil der alten Steinschneider am nächsten gekommen ist. Zu wünschen wäre es, daß ihm mehrere nachfolgen möchten!“¹³ Bei der Gemme, die er auf Tafel XXXI im Kupferstich wiedergab und deren Figur er als Diana Venetrix (*Diane Chasseresse*) bezeichnete, handelt es sich um eine verschollene, moderne Gemmenkopie nach einer Amazonenstatue des Typus Mattei in Petworth.¹⁴ Beachtenswert ist die bei Gemmenabbildungen ungewöhnliche Profilzeichnung, mit der Natter den Reliefschnitt anschaulich macht.¹⁵

Die wichtigsten Werke zur Gemmenkunde waren im Kunst- und Naturalienkabinett des Braunschweiger Hofes vorhanden. Im Inventar H 28 sind über 20 Gemmenbücher verzeichnet. Weitere Exemplare standen in der Bibliothek in Wolfenbüttel zur Verfügung.

Peter Seiler



1 Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1994, S. 110–116 (Margaret Daly Davis).

2 Heenes 2003, S. 41.

3 Neverov 1984; Yuen 1997; Rubach 2007, Bd. 1, S. 166f., Nrn. 344–346.

4 Zazoff 1983, S. 30f.; Heenes 2003, S. 42; Stante 2006, S. 110f.; Zwierlein-Diehl 2007, S. 272.

5 Plinius, *nat. hist.* 37, 11.

6 Zazoff 1983, S. 31; Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1994, Kat. Nr. 6.1, S. 111; Heenes 2003, S. 42; Stante 2006, S. 112.

7 Zur Ikonographie des *Bonus Eventus* siehe LIMC, Bd. 3, S. 125f., s.v. *Bonus Eventus* (Paolo Enrico Arias); vgl. auch Bd. 8 Suppl., S. 599–607, s.v. *Genius* (Ilaria Romeo).

8 Zazoff 1983, S. 92; Zwierlein-Diehl 2007, S. 274f.

9 Winckelmann 1759, S. 25.

10 Winckelmann GK 1, Vorrede S. XXI (Winckelmann Text, S. XXVIII); zu Winckelmanns „Bebildungsprämissen“ vgl. Trautwein 1997, S. 104–136, sowie Ausst. Kat. Mainz 2005, S. 76–80, Kat. Nr. 1 (Katharina Krause).

11 Zwierlein-Diehl 2007, S. 284.

12 Nau 1966; Zazoff 1983, S. 108f., 129; Weber 1996, S. 154; Zwierlein-Diehl 2007, S. 294f., 296, 300, 301.

13 Lippert 1767, S. 53; vgl. Kerschner 2006, S. 65; zu Winckelmanns kritischer Beurteilung der Antikennachahmungen Natters vgl. Trautwein 1997, S. 116f.

14 Weber 1976, S. 29, 57, 60, Abb. 23, und S. 73f.; Zazoff 1983, S. 129, Anm. 198.

15 Stante 2006, S. 116f.

155

Lorenz Natter

*Traité de la methode antique
de graver en pierres fines*
London 1754

Taf. XXXI

HAUM, Sign. 2° KK 655

VII.2 LIPPERTS DAKTYLIOTHEK: GEMMENABDRÜCKE ZUM „NUTZEN DER SCHÖNEN KÜNSTE UND KÜNSTLER“

„Von Büchern, wo geschnittene Steine in Kupfer abgebildet sind, kenne ich beynahe keins, wodurch man ächte und wahre Kenntnisse der Werke der Kunst sich erwerben könnte. Man vergleiche die besten Kupfer nur mit guten, ja sogar mit mittelmäßigen Abdrücken, die aus der dritten und vierten Hand sind, und man wird über das willkürliche, sorglose; oder manierte der Zeichnung erstaunen. So viel ist gewiß, jedes Auge sieht anders, und wo so viele Zeichner, so viele verschiedene Uebersetzungen muß es geben, zumal, wenn man bedenkt, wie verschieden die Beleuchtungen möglich waren.“ Johann Heinrich Merck (1741–1791) brachte mit seinem Urteil über Gemmenbücher, das er 1781 in einem Beitrag „Ueber die Schwierigkeit, von der Kunst der Alten, besonders in geschnittenen Steinen, aus Büchern zu urteilen“ im *Teutschen Merkur* veröffentlichte, die Auffassung vieler Gemmenkenner zum Ausdruck.¹ Die Diskussion über die unzureichende Genauigkeit der Wiedergabe von Gemmen in Zeichnungen und Kupferstichen führte im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr zur Bevorzugung von Abgüssen und Abdrücken.² Vor allem die Standardwerke der Glyptik wurden zwar weiter genutzt und es kamen auch weitere Buchpublikationen mit graphischen Abbildungen hinzu, aber die von führenden Gemmenforschern reklamierten Maßstäbe genauen vergleichenden Sehens fanden zunehmend Anerkennung. Ebenso wie Winckelmann – „Ich urteile nicht aus Kupfern, sondern aus sehr guten Abdrücken.“ – bekannte man sich zu Schwefeln, Glaspasten und Gipsen.³ Anders als Abgüsse von antiken Bildwerken großen Formats ließen sie sich ohne Schwierigkeiten erwerben. In Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste* wurde im Artikel „Abgüsse“ ausdrücklich vermerkt, dass man bei ihnen keine Restriktionen vonseiten der Besitzer zu beklagen habe: „Abgüsse von kleinen Werken, von geschnittenen Steinen und Münzen, sind leichter zu haben. Viele Besitzer der Ori-

nale haben sich ein Vergnügen daraus gemacht, sie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleiß einiger Liebhaber, nebst der Begierde zu gewinnen verschiedene Kunsthändler, haben solche Abgüsse ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tausend Schwefelabgüsse von geschnittenen Steinen haben.“⁴ Solange man von Abdrücken und Abgüssen lediglich Gebrauch gemacht hatte, um Lücken in Sammlungen originaler Steine zu schließen oder das Interesse an besonders berühmten Stücken zu befriedigen, war ihre Anzahl begrenzt geblieben.⁵ Mit der bereits vor der Mitte des Jahrhunderts zunächst in Rom einsetzenden Herstellung umfangreicher Abgusssammlungen nahm die Produktion dieser Kopien rasch zu. Auch außerhalb Roms, in England, Frankreich und Deutschland, experimentierte man mit verschiedenen Materialien, um der Qualität der Originale möglichst nahe zu kommen.⁶ Am erfolgreichsten war der in Dresden ansässige Philipp Daniel Lippert (1702–1785; Kat. Nr. 156). In Sulzers Handbuch wird er ausführlich gewürdigt: „Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienstvollen Lipperts, in Dresden, gedächten. Dieser rechtschaffene Mann hat mit bewunderswürdiger Arbeitsamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrücke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zusammengebracht. Durch die glückliche Erfindung einer Masse, welche sowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen ist, hat er sich in den Stand gesetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, seine Sammlung, oder eine Auswahl derselben, um eine mäßige Summe zu überlassen. Mit dem Geschmack des feinen Kenners, hat er aus seiner Sammlung über Zweyttausend der schönsten Stücke ausgesucht, sie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: so daß man sie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt.“⁷

Lippert bezeichnete seine Abdruckserien als Daktyliotheken, eine bei Plinius⁸ und anderen römischen Autoren vorkommende Bezeichnung, die allgemein akzeptiert und für ähnliche Sammlungen übernommen wurde, obwohl es sich nun nicht wie in der Antike um eine Sammlung von Fingerringen und Ringsteinen handelte, sondern lediglich um Abdrücke.⁹ Diese wurden freilich als nahezu vollwertige Äquivalente der Originale sehr geschätzt. Lippert selbst glaubte, „daß ein kritisches und gelehrtes Auge sie kaum von den Originalen in der Ausführung zu unterscheiden vermögend seyn möchte“.¹⁰ Die Defizite der Kupferstiche und ihre schwindende Akzeptanz machten es ihm leicht, für seine Produkte zu werben: „Es ist ein gemeiner Fehler, daß man meistens an Kupferstichen klebet: Denn durch sie wird der Geschmack nur mittelmäßig bebildet; da ein himmelweiter Unterschied unter dem Kupfer und Original ist.“¹¹ „Wer meine Daktyliothek besitzt, nehme das Buch, und halte die Abdrücke daneben, so wird er die Wahrheit finden [...]. [Die Abdrücke] kann man auf eine vortheilhafte Art wenden, und das Licht darauf fallen lassen, wie man es am bequemsten findet. Kurz, ich bin für diese Art Kupferstiche nicht eingenommen, wenn ich das Original sehen kann. Nach diesem allein kann man ein richtiges Urtheil über den Geschmack und Kunst der Alten sicher fällen [...]“.¹² Zweifel an der Gleichwertigkeit von Abdruck und Original gab Lippert keinen Raum. Er selbst hatte die Gemmen, deren Abgüsse er sammelte und reproduzierte, nicht zu Gesicht bekommen. Er erwarb sie nicht auf Reisen, sondern durch zahlreiche Kontaktpersonen im In- und Ausland. So wurde seine Tätigkeit beispielsweise auch von Winckelmann unterstützt.¹³ Gegenüber den bereits in Rom florierenden Gemmenabformungen konnte er sich vor allem durch die von ihm selbst erfundene Abdruckmasse behaupten. Sie bestand aus einer Mischung sächsischer Kalkerde und war nicht nur haltbarer als Schwefelabgüsse,¹⁴ sondern auch deutlich kostengünstiger.¹⁵

Lippert gab nacheinander drei verschiedene Abdrucksammlungen heraus:¹⁶ 1753 bot er für 50



Taler etwa 1.000 Gemmenabdrücke mit einem lateinischen Index an. Diese erste Ausgabe trug den Titel *Gemmarum anaglyphicarum et diaglyphicarum ex praecipuis Europae Museis selectarum ectypa M[ilia]* und bestand aus zwei Kästen in Buchform.

Zwei Jahre später gab er das Material als ersten Teil einer geplanten Reihe unter verändertem Titel erneut heraus: *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias sive scrinium millarium primum*. Mit diesem Titel führte er den Begriff „Dactyliotheca“ erstmals als Bezeichnung für eine Gemmenabdrucksammlung ein. Zwei weitere Bände erschienen 1757 und 1762. Alle drei Bücher wurden von Kommentarbänden begleitet. Die Texte für die ersten beiden Bände verfasste der Philologe Johann Friedrich Christ (1700–1756), den zum dritten Band Christian Gottlob Heyne (1729–1812). Für 50 Taler wurde diese Sammlung in einer einfachen Form als *scrinium* (Schränkchen) geliefert, für 65 Taler in der Form eines *codex* (also in Buchform). Bei Bedarf konnte man auch Sonderanfertigungen herstellen lassen. 1767 publizierte Lippert eine zweibändige deutsche Ausgabe, für die er aus den 3.000 Abdrücken der lateinischen Ausgabe 2.000 auswählte und um einige Stücke ergänzte. Der von ihm selbst verfasste Textband trug den Gesamttitel des Werks: *Dactyliothec, das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in*

156

Philipp Daniel Lippert

Daktyliotheca Universalis

4 Kästen

Holz, Leder mit Gold-

prägung, Abgussmasse, Papier,

teilweise vergoldet, jeder Kasten

H 49 cm, B 20 cm, T 38 cm,

HAUM, Inv. Nr. Gem 2002-2005

Europa zum Nutzen der Schönen Künste und Künstler. Die beiden Bände wurden mit themenspezifischen Titeln versehen: *Dactyliothec. Erstes Mythologisches Tausend* (bzw. *Zweytes Historisches Tausend*). 1776, im Alter von 74 Jahren, edierte Lippert noch einen Supplementband mit 1.049 Abdrücken.

Vor allem in der deutschen Ausgabe von 1767 brachte Lippert deutlich zum Ausdruck, dass es ihm wichtig war, Künstlern antike Gemmen als Studienmaterialien zugänglich zu machen:¹⁷ „Da auch dieses Werk kein Gegenstand für Gelehrte seyn soll, sondern nur meinen Mitgenossen, den Künstlern, zum Gebrauche gewidmet ist: so kann man mir in aller Wahrheit glauben, daß ich bescheiden genug sey, von erstern keine Achtung dafür zu verlangen; es soll mir aber allemal lieb seyn, wenn sie meine Absicht nur billigen wollen.“¹⁸ Als Vorlagenmaterial sollten die Gemmen die genaue Kenntnis antiker Realien und Bildmotive vermitteln, damit Künstlern in ihren eigenen Werken keine historischen Irrtümer unterliefen.¹⁹ Vor allem aber sollte durch die intensive Betrachtung des Formenrepertoires antiker Kunst der Geschmack „auf die edelste Art“ ausgebildet werden. Die „besten Muster zur Kunst“ sollten zur Verfügung stehen, um „zur Erkenntniß des wahren Schönen, der Natur und der Kunst zu reizen“.²⁰ Alle drei Daktyliotheken sind in einen mythologischen und einen historischen Teil gegliedert.²¹ Die mythologischen Gemmen reichen von Darstellungen der olympischen Götter bis zu solchen mit Abbildungen von „Opfer[n] und andere[n] gottesdienstliche[n] Gebräuchen“;²² die historische Serie enthält „Helden, welche vor oder doch kurz nach dem Trojanischen Kriege gelebt haben“, ²³ „Berühmte Personen aus Asien, Afrika, und vornehmlich aus Griechenland“²⁴ sowie solche der römischen Geschichte²⁵ und schließt mit einer Auswahl von Stücken zu diversen *mores et instituta*: „Soldaten, auch andere Gebräuche, Spiele und was die Künste und Handthierungen angeht, ingleichen Thiere, Symbola, Grillen und Gefäße.“²⁶

Mit dem deutschen Kommentarband legte Lippert nicht nur das erste in deutscher Sprache verfasste Gemmenbuch vor, sondern er verwendete

– noch vor Winckelmann – eine neue Form der wissenschaftlichen Katalogisierung: Die Textseiten sind in fünf Abschnitte unterteilt, in die zur Benutzung notwendige Angaben eingetragen wurden (laufende Nummer, Beschreibung, Steinbezeichnung, Besitzer und Aufbewahrungsorte, bisherige Publikationen).²⁷ Am Rand befindliche Verweise auf den jeweiligen Standort in der lateinischen Ausgabe ermöglichen, den deutschen Textband auch in Verbindung mit der älteren Edition zu nutzen. Der bequemen Auffindung von Stücken dienen zudem drei alphabetisch geordnete Register.²⁸

Durch ihren systematischen Aufbau eignete sich Lipperts Daktyliothek als Modell für andere Sammlungen.²⁹ Nicht zuletzt hierdurch blieb dem Dresdner die Anerkennung gelehrter Kreise nicht versagt.³⁰ Mit wachsender Verbreitung erreichte sein Werk auch die Schüler von Gymnasien. Auch Goethe hatte durch Adam Friedrich Oeser schon früh Lipperts Gemmenabdrücke kennen gelernt. In *Dichtung und Wahrheit* (8. Buch) schildert er sie als eine für die vergleichende Kunstbetrachtung sehr förderliche Schule des Sehens: „Auf Lipperts Bemühungen [...] war unsere Aufmerksamkeit kräftig hingeleitet, indem unser Lehrer Oeser das Verdienst derselben genugsam herauszusetzen wußte. Denn obgleich, sagt er, die Statuen und größeren Werke Grund und Gipfel aller Kunsterkenntniß blieben, so seien sie doch sowohl im Original, als Abguß selten zu sehen, dahingegen durch Lippert eine kleine Welt von Gemmen bekannt werde, in welcher der Alten faßlicheres Verdienst, glückliche Erfindung, zweckmäßige Zusammenstellung, geschmackvolle Behandlung auffallender und begreiflicher werde, auch bei so großer Menge die Vergleichung eher möglich sei.“³¹ In Braunschweig genehmigte Herzog Carl I. im Dezember 1765 den Ankauf der zwischen 1755 und 1762 erschienenen Edition der Lippertschen Daktyliothek.³² Die gewählte Buchform kostete damals 72 Dukaten. Nachdem 1767 die deutsche Ausgabe erschienen war, sandte Lippert ein Exemplar seines eigenen Kommentars an Herzog Carl I.³³ Als die Supplement-Ausgabe 1776 lieferbar war, setzte er den zugehörigen Begleitband als

Werbegeschenk ein.³⁴ Er ließ ihn Anfang November dem Herzog durch Lessing überreichen. Dieser hatte die neue Sammlung bereits 1775 in Augenschein nehmen können, als er Lippert in Dresden besuchte.³⁵ Da der Herzog sich interessiert zeigte, konnte Lippert im Dezember seine neue Daktyliothek nach Braunschweig liefern. Sie kostete 30 Dukaten. Aus der zu diesem Vorgang erhaltenen Korrespondenz geht hervor, dass Lessing und Lippert in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander standen.³⁶ Die gegensätzlichen Meinungen, die beide hinsichtlich der antiken Ikonographie des Todes vertraten,³⁷ hatten

keine negativen Konsequenzen. Lippert wies im Textband der Supplement-Ausgabe nachdrücklich darauf hin, dass Lessing sich im *Laokoon* (1766) wie auch in der Schrift *Wie die alten den Tod gebildet* (1769) zu Unrecht gegen die Auffassung gewandt hatte, in der Antike sei der Tod als Skelett dargestellt worden.³⁸ Die Redlichkeit der Streitbarkeit Lipperts – des „heiteren Alten“ – stand für Lessing ebenso wenig außer Frage³⁹ wie für diesen das gelehrte Engagement seines „Freund[es]“.⁴⁰

Peter Seiler

- 1 Merck 1781, S. 221.
- 2 Zazoff 1983, S. 140–153.
- 3 Winckelmann 1952–57, Bd. 1, S. 445, Nr. 445 (Brief an Hagedorn vom 13. Januar 1759); Winckelmann 1968, S. 164, 26.
- 4 Sulzer 1792–99, Bd. 1, S. 6, s.v. *Abgüsse*; Merck 1781, S. 221, schätzte die Bedingungen für Abformungen weniger günstig ein: „an den meisten Orten, zumal von kostbaren Steinen Abdrücke zu nehmen“ sei „schlechterdings verboten“.
- 5 Zazoff 1983, S. 153.
- 6 Kockel 2006, S. 11.
- 7 Sulzer 1792–99, Bd. 1, S. 6, s.v. *Abgüsse*.
- 8 Plinius, *nat. hist.* 37, 11.
- 9 Zazoff 1983, S. 142; Bauer/Bestle 2006, S. 57–59.
- 10 Lippert 1776, S. XI.
- 11 Lippert 1776, S. XVI.
- 12 Lippert 1776, S. XVIII.
- 13 Zazoff 1983, S. 155.
- 14 Lippert 1776, S. XVf.; vgl. Kerschner 2006, S. 62.
- 15 Lippert 1776, S. XV; vgl. Zazoff 1983, S. 163; Kerschner 2006, S. 66.
- 16 Kerschner/Kockel 2006, S. 69–75.
- 17 Kerschner 2006, S. 62; Kerschner/Kockel 2006, S. 71.
- 18 Lippert 1767, S. V.
- 19 Lippert 1767, S. VIII; vgl. Bauer 2006, S. 78f.
- 20 Lippert 1767, S. III.
- 21 Vgl. Zazoff 1983, S. 159; Bauer 2006, S. 80f.
- 22 Lippert 1767, S. 313.
- 23 Lippert, *Zweytes Historisches Tausend*, 1767, S. 1–60.
- 24 Lippert, *Zweytes Historisches Tausend*, 1767, S. 61–132.
- 25 Lippert, *Zweytes Historisches Tausend*, 1767, S. 133–224.
- 26 Lippert, *Zweytes Historisches Tausend*, 1767, S. 225–264.
- 27 Vgl. Zazoff 1983, S. 158, 162.
- 28 Kerschner/Kockel 2006, S. 72.
- 29 Kerschner 2006, S. 66.
- 30 Kockel 2006, S. 11.
- 31 Goethe MA, Bd. 16: Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung (1823), S. 339; vgl. Zazoff 1983, S. 163.
- 32 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 14, Schreiben Carls I. an den Museumsdirektor Oeder; vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 166f. (Alfred Walz).
- 33 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 137r–138v: Brief Lipperts an Herzog Carl I. vom 7.11.1776.
- 34 Vgl. Kerschner/Kockel 2006, S. 72.
- 35 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 137r–138v: Brief Lipperts an Herzog Carl I. vom 7.11.1776, vgl. hierzu Zazoff 1983, S. 160.
- 36 Zu diesem Vorgang sind Briefe und ein Promemoria Hoefers erhalten: HAUM, Altregistratur, 13, fol. 139a: Promemoria Hoefers an Carl I. vom 23.11.1776; HAUM, Altregistratur, 13, fol. 139br–140v: Brief Lipperts an Hoefer vom 10.12.1776; HAUM, Altregistratur, 13, fol. 140: Schreiben Carls I. an Hoefer vom 20.12.1776; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 166 (Alfred Walz).
- 37 Kerschner 2006, S. 64f.
- 38 Lessing 1996, Bd. 6, S. 85, 405–462; Lippert 1776, S. 165, Nr. 473.
- 39 Lachmann 1907, S. 217, 537. Brief an Philipp Daniel Lippert, datiert Wolfenbüttel, den 4. Januar 1777.
- 40 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 139br–140v: Brief Lipperts an Hoefer vom 10.12.1776.

VII.3 BRAUNSCHWEIGER DAKTYLIOTHEKEN

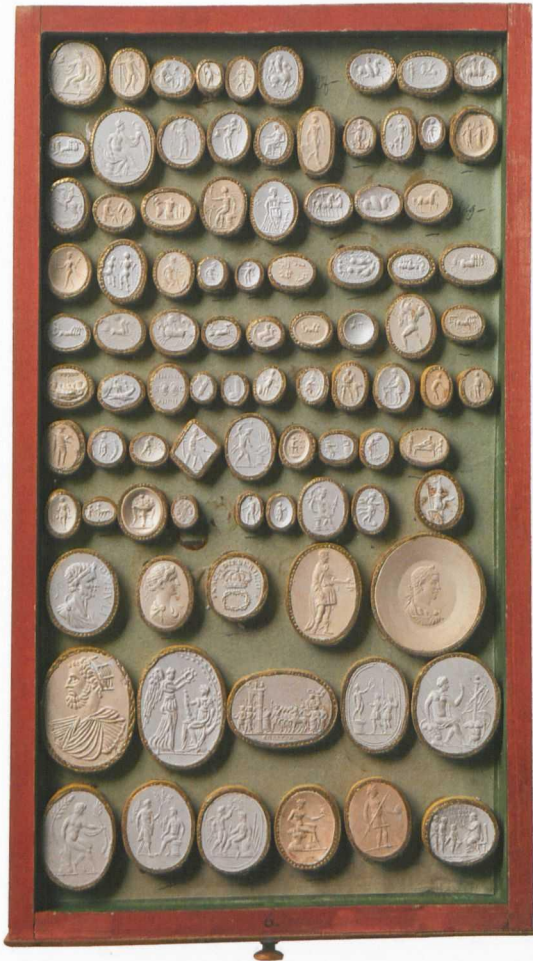
157

Johann Heinrich Haeberlin*Daktyliotheca Musei Brunsvicensis*
um 1770Holz, Leder mit Goldprägung,
Abgussmasse, Papier, teilweise ver-
goldet, H 49 cm, B 20 cm, T 38 cm
HAUM, Inv. Nr. Gem 2000

Herzog Carl I. ließ seine Gemmenabdrucksammlungen in der Bibliothek des Kunst- und Naturalienkabinetts aufstellen.¹ Das Inventar (H 28) der numismatischen und altertumswissenschaftlichen Literatur verzeichnet im Anhang zwei buchförmige Daktyliotheken und zwei in „Pappkästchen“ aufbewahrte Sammlungen: „In dem großen Repositorio worin diese Bücher aufgestellt sind, stehen noch a) 4 kleine Schränkchen in Form eines Buchs worin die Lippert-

schen Gipsabdrücken von antiken Gemmen befindlich sind. b) ein dito mit dergl. Abdrücken. c) ferner in 8 kleinen Pappkästchen eine Sammlung von 750 Stück Schwefelabdrücken von Pichler und Goetzinger. d) noch ein solches Kästchen mit 49 dergl. Abdrücken.“² Bei der als „dito mit dergl. Abdrücken“ verzeichneten Sammlung (b) handelt es sich um die sogenannte *Daktyliotheca Musei Brunsvicensis* (Kat. Nr. 157, 158, 160), deren Abdrücke der Registrator Johann Heinrich Haeberlin hergestellt hatte.³ In einem Promemoria vom 7. September 1771 vermerkte Hoefer den Abschluss der Arbeiten: „Der Registrator Haeberlin hat nun alle auf dem Cabinet befindliche tiefgeschnittene Steine, ingleichen die gläsernen Abgüsse aus den frantzösischen und andern Sammlungen in Gips abgegoßen, und nach Art der Lippertschen Sammlung in beykommendes Buch und zwar in der Ordnung gelegt, wie die Steine selbst auf dem Cabinet liegen, damit, wenn man einen Stein betrachten will, man den Abguß davon sogleich finden könne. Bis auf die Schublade F gehen die Abgüsse von den Steinen, in denen folgenden Schubladen aber sind die von den gläsernen auf dem Cabinet befindlichen Abgüssen. Das aus dem Catalogo extrahirte Verzeichniß erfolgt auch hierbey.“⁴ Demzufolge handelte es sich um eine Reproduktion der Sammlungsbestände des Herzogs (Kat. Nrn. 159, 161), zu denen originale Gemmen sowie aus verschiedenen frantzösischen „und andern“ Sammlungen stammende Glaspasten gehörten. Die Modellfunktion der Lippertschen Daktyliothek beschränkte sich in erster Linie auf die Reproduktion vorhandener Gemmenbestände sowie auf deren Aufbewahrung in Buchform. Die im Inventar von 1753 festgehaltene Ordnung der Gemmen wurde übernommen. Eine Neuordnung des Materials in Anlehnung an die Lippertsche Systematik unterblieb. Herzog Carl vermerkte in Hoefers Promemoria seine Zufriedenheit mit dem Duplikat seiner Sammlung: „Diese Arbeit gefällt mir sehr wohl und ist ziemlich

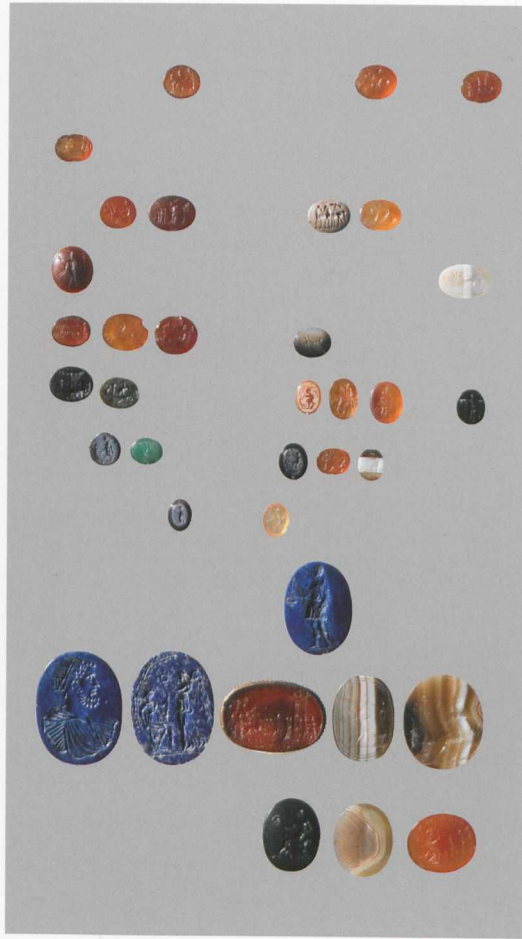




158

Johann Heinrich Haeberlin
Daktyliotheca Musei Brunsvicensis
 Schublade 6
 H 29, B 16,6 cm
 HAUM, Inv. Nr. Gem 2000

gut gerathen.“⁴⁵ Unklar bleibt, ob die *Daktyliotheca Musei Brunsvicensis* lediglich für den internen Gebrauch geschaffen wurde, oder ob man auch daran dachte, die von Haeberlin hergestellten Abgüsse für eine mehrfache Reproduktion der Sammlung zu nutzen, um sie möglicherweise als exklusives Geschenk ganz oder auch nur in Teilen einem breiteren Kreis von Adeligen und Gelehrten zugänglich zu machen.



159

Gemmen
 antik und neuzeitlich
 HAUM, Inv. Nrn. Gem 183, Gem 190, Gem 216, Gem 118, Gem 194, Gem 197, Gem 215, Gem 191, Gem 179, Gem 117, Gem 214, Gem 212, Gem 211, Gem 213, Gem 199, Gem 296, Gem 208, Gem 209, Gem 207, Gem 204, Gem 203, Gem 205, Gem 105, Gem 98, Gem 206, Gem 51, Gem 110, Gem 522, Gem 546, Gem 490, Gem 419, Gem 510, Gem 445, Gem 446, Gem 443, Gem 630

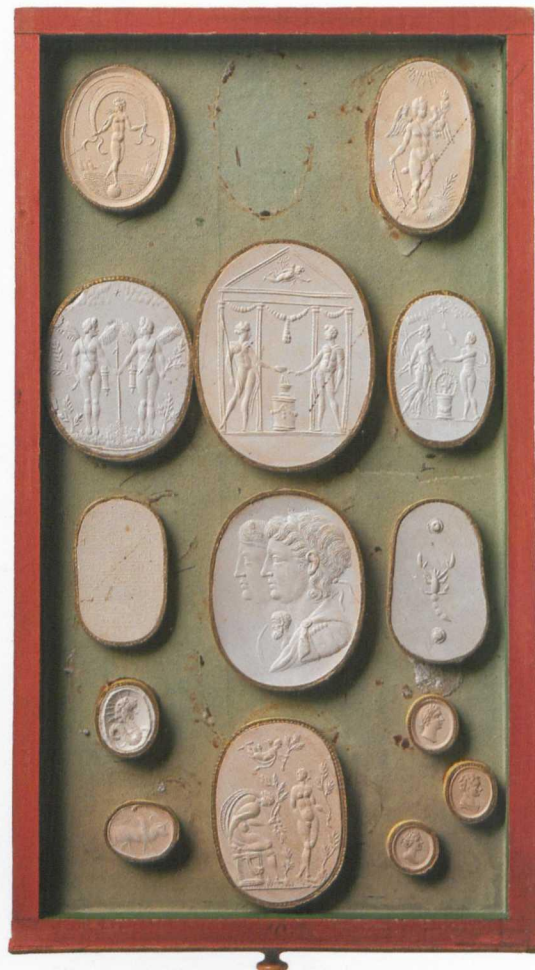
Die Herkunft des dritten, laut Ahrens 750 Stücke (tatsächlich 751) umfassenden Kontingents von Abdrücken wird im Inventar (c) mit zwei Namen angegeben: „Pichler und Goetzinger“. Bei dem zuerst genannten handelt es sich um den in Rom ansässigen Edelsteinschneider Giovanni Pichler (1734–1791), bei dem man auch Glaspasten und Schwefelabdrücke von Gemmen sowie geschnittene Steine erwerben konn-

160

Johann Heinrich Haeberlin
Daktyliotheca Musei Brunsvicensis
 Schublade 10
 H 29 cm, B 16,5 cm
 HAUM, Inv. Nr. Gem 2000

161

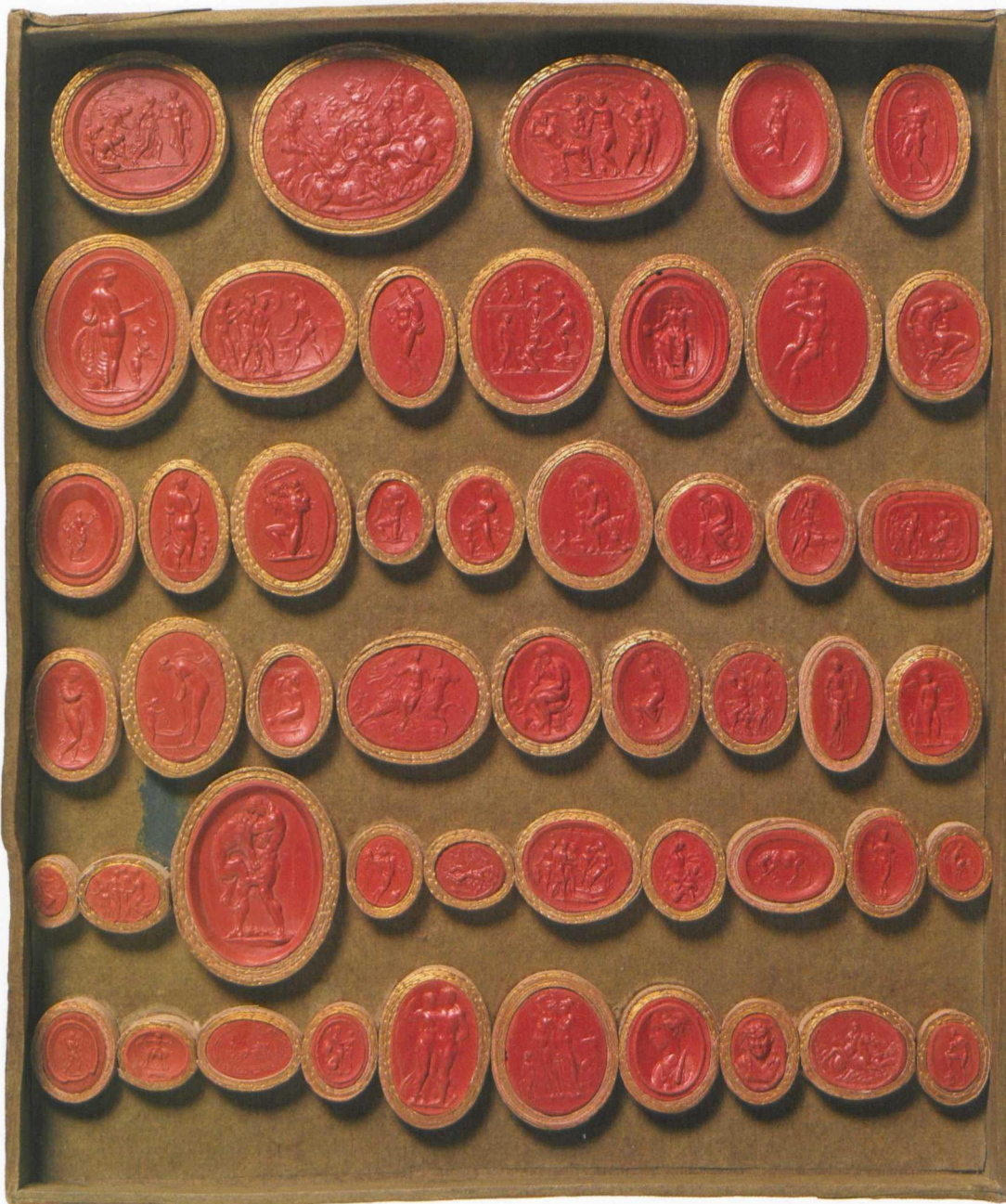
Gemmen
 antik und neuzeitlich
 HAUM, Inv. Nrn. Gem 456, Gem 513,
 Gem 543, Gem 1, Gem 452



te. In Gelehrtenkreisen war er bekannt dafür, dass er nicht nur antike Steine imitierte, sondern gelegentlich auch den Wert seiner Bestände durch gefälschte Inschriften zu steigern versuchte.⁶ Er publizierte zudem mehrere Daktyliotheken eigener Werke, darunter 1790 einen *Catalogo d'impronti cavati da gemme incise dal Cavaliere Giovanni Pichler*, in dem er sich rühmte, dass man seine Nachahmungen antiker Gemmen für antik hielt.⁷ Der Eintrag „Pichler“ des Inventars H 28 bezieht sich auf eine Schachtel mit 51 Schwefelabdrücken. Der Begleitzettel trägt den Titel *Catalogue des pierres fines gravées depuis 1760 jusqu' en 1771 inclusivement par Mrs: Jean Pichler Graveur de Sa Maj: Imp. Josef. II.* Es handelt sich um Abdrücke von eigenen Arbeiten Pichlers (neben einer Reihe von Porträts zeitgenössischer Personen vor allem Darstel-

lungen antiker Statuen und Bildnisse aus römischen Sammlungen).⁸

Der zweite im Inventar erwähnte Name „Götzinger“ betrifft eine Daktyliothek von Johann Samuel Götzinger (1734–1791). Götzinger war Hochfürstlicher Brandenburgischer Kammermedailleur in Ansbach und als Bildhauer, Wachsbossierer, Siegelschneider sowie Kupferstecher zu Lebzeiten in Fachkreisen europaweit bekannt. Seine Daktyliothek gelangte 1777 als Geschenk in das Herzogliche Kabinett, wie aus einem Promemoria Hoefers vom 17. Juni diesen Jahres hervorgeht.⁹ Das einzige bisher bekannte Exemplar wird im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt.¹⁰ Es besteht aus sechs grün bezogenen Pappschachteln des Formats 27,0 x 23,0 x 5,3 cm, die 587 Gemmenabdrücke in roter Schwefelpaste enthalten. Ursprünglich waren



162

Johann Samuel Götzinger

(S. 197–200)

*Daktyliothek und handschriftliche
Beschreibung*

1777

Holz, Pappe, rote Abgussmasse,
Papier, teilweise vergoldet,

H 27 cm, B 23 cm

HAUM, Inv. Nr. Gem 2006, 2007a, b

es sechshundert Abdrücke. Das zugehörige handschriftliche Verzeichnis trägt den Titel: *Catalogue des Pates de souffre, des pierres gravées, par le plus fameux artistes de l'antiquité Grecs et Romains, qui se vendent chès Msr. Goezinger Medailleur*. Die Stücke sind weniger qualitativ als der Katalogtitel suggeriert. Götzinger hatte offenbar überwiegend nachantike Kopien als Vorlagen zur Verfügung. Einzelne Stücke werden auch als „un ouvrage du XV siecle“, „ouvrage moderne“

oder als „ouvrage de Mons Pichler“ ausgewiesen. Die Provenienz des Marbacher Exemplars lässt sich bis auf Heinrich Mörike (1781–1842), einen Onkel des Dichters Eduard Mörike, zurückverfolgen.

Das Verzeichnis des Braunschweiger Exemplars (Kat. Nr. 162) trägt denselben Titel wie das Marbacher. Die Sammlung ist jedoch umfangreicher (700 Abdrücke in sieben Schachteln gegenüber 600 in sechs), was vermuten lässt, dass



sie später entstanden ist. Die Abdrücke sind, wie diejenigen des Marbacher Exemplars, mit goldgeränderten Papierbanderolen gefasst und zu je zwei Lagen in sieben grün bezogenen Pappschachteln angeordnet.¹¹ Aus konservatorischen Gründen können in der Ausstellung nur drei Lagen mit Schwefelabdrücken von mythologischen Szenen gezeigt werden. Die Reihenfolge der Figuren und Szenen lässt kein übergreifendes inhaltliches Ordnungsprinzip erkennen.

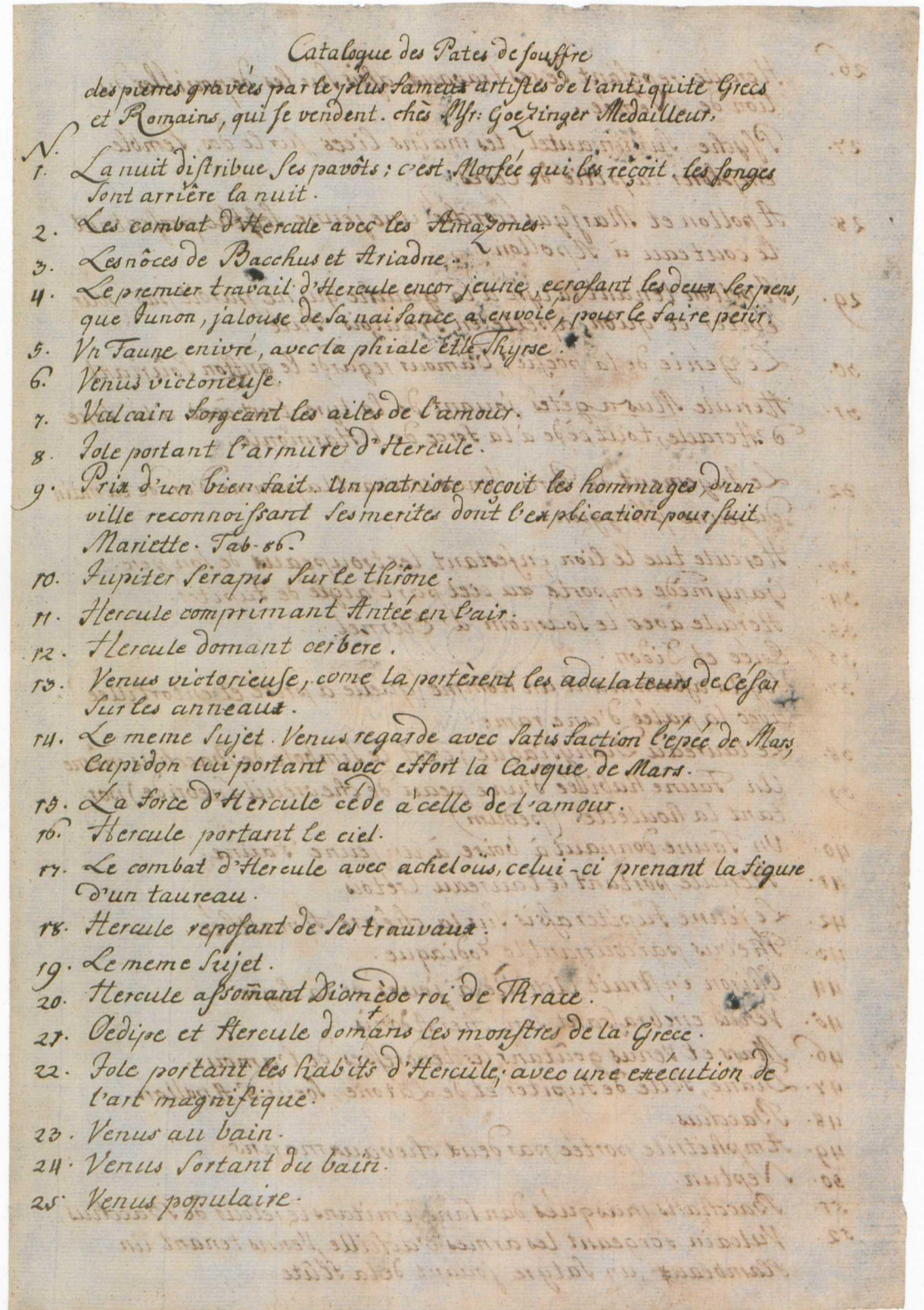
Bei der vierten, lediglich 49 Stücke umfassenden, aber im Inventar dennoch gesondert verzeichneten Abdrucksammlung (d) des herzoglichen Kabinetts handelt es sich um eine Sammlung mit Abdrücken erotischer Gemmen.¹² Das breite Themenspektrum basiert auf Darstellungen antiker und neuzeitlicher Vorlagen aus verschiedenen Bildgattungen. Es sind teilweise dieselben Bildmotive vertreten wie in der erotischen Abdrucksammlung des Akademischen Kunstmuse-



ums in Bonn und in der Lade Nr. 30 der Daktyliothek des James Tassie in Göttingen. Erotika dieser Art sind in einer Reihe weiterer „Auswahl-sammlungen“ belegt.¹³

Das Interesse an Daktyliotheken ist in Braunschweig auch außerhalb der herzoglichen Sammlungen bezeugt. Der Kunsthändler Alexander Daveson versuchte, aus der zunehmenden Popularität der Gemmenabdrücke geschäftlichen Nutzen zu ziehen. Er erfand eine neue Abdruck-

masse, die nach der Schilderung Johannes Gurlitts haltbarer als die Lippertsche war.¹⁴ 1779 schaltete Daveson im *Teutschen Merkur* eine Anzeige, in der er eine neue Daktyliothek ankündigte, deren Finanzierung er durch Subskribenten abzusichern hoffte. In einem halbjährigen Rhythmus wollte er nach und nach seine eigene, antike und moderne Stücke umfassende Sammlung wie auch die Bestände befreundeter Kunstliebhaber sowie öffentlicher Sammlungen he-



rausgeben: „Das Studium der Alterthümer zu erleichtern, und Schätze der alten Kunst, auf eine bequeme und wohlfeile Art der Welt in die Hän-

de zu liefern, ist wohl eine Bemühung, die, wie ich hoffe, Unterstützung findet. Daher bin ich auf wiederholtes Anrathen und Ersuchen vieler

Freunde und Liebhaber der Kunst entschlossen, meine Sammlung von antiken und modernen Pasten, Kameen, Basreliefs und alles was dahin gehört, in einer dem Auge angenehmen und dauerhaften Masse in Abdruck herauszugeben. Die Anzahl, diejenigen antiken Steine mitgerechnet, die ich von Freunden und aus öffentlichen Sammlungen zu diesem Behuf zu erwarten habe, ist sehr beträchtlich, und läßt sich vor der Hand nicht bestimmen. Alle halbe Jahre sollen zweyhundert Stück erscheinen. Auch werde ich dabey eine schickliche Ordnung beobachten, und erst mit der griechischen Mythologie anfangen, dann mit den Helden, der griechischen Geschichte u.s.w. fortfahren. – Da ich aber mit anderen Geschäften ziemlich überhäuft bin, und diese höchst mühsame Arbeit nicht gern aufs Gerathewohl unternehmen möchte: so schlag ich zu

meiner Sicherheit den Weg der Subscription vor. Diese ist auf 1ste und 2te Hundert 2 alte Louisd'or. Folglich werden tausend Stück nicht mehr als Zehn Louisd'or kosten. [...] Wenn die ganze Sammlung heraus seyn wird, werde ich eine kurze nachrichtliche Beschreibung von den gelieferten Stücken herausgeben, der die Namen der Subscribenten vorgedruckt werden sollen, weshalb ich mir die richtige Einsendung derselben, nebst Charakter und Aufenthalt erbitte. [...] An die Davesonsche Kunsthandlung in Braunschweig [...] Braunschweig, am 25sten Jenner 1779.¹⁵ Gurlitt berichtete in seiner 1798 publizierten *Gemmenkunde*, dass das ehrgeizige Vorhaben „durch den bald darauf erfolgten Tod des Mannes“ unterbrochen worden sei.¹⁶

Peter Seiler

- 1 Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 167 (Alfred Walz).
- 2 HAUM, Altregistratur, H 28, Eintrag auf der letzten Seite.
- 3 Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 167, Kat. Nr. 86 (Alfred Walz).
- 4 Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig, Akte 37, Bll. 85–86; eine Abschrift davon unter HAUM, Altregistratur, 13, fol. XVII; Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1993, Bd. 2, S. 612–614, Kat. Nr. 328–331; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 167, Anm. 11.
- 5 Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig, Akte 37, Bll. 85–86.
- 6 Zazoff 1983, S. 123, 169, 183, Anm. 178; De Rossi 1792; Rollet 1874; Zwierlein-Diehl 2007, S. 300f., 302.
- 7 Knüppel 2006, S. 22; Stefanelli 1987, S. 113.
- 8 HAUM, Inv. Nr. Gem 2013.
- 9 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 147. Die erhaltene Daktyliothek umfasst 700 Abdrücke, im Promemoria werden lediglich 600 erwähnt.
- 10 Inv. Nr. B 1999.0318; vgl. Bergold/Simon 2004.
- 11 Sulzer verzeichnet an zwei Stellen Götzingers Daktyliothek, wobei in einem Fall die Stückzahl der Gemmenabdrücke mit 600 angegeben ist (Sulzer 1792–99, Bd. 3, S. 658, s.v. *Pasten*).
- 12 HAUM, Inv. Nr. Gem 2014.
- 13 Kockel 2006, S. 141–149.
- 14 Gurlitt 1798; Zazoff 1983, S. 174.
- 15 Daveson 1779, S. 276–278.
- 16 Gurlitt 1798, S. 46.

VII.4 ANTIKE UND MODERNE GEMMEN

163

Philipp Wilhelm Oeding

Vier Gemmen

um 1767–75

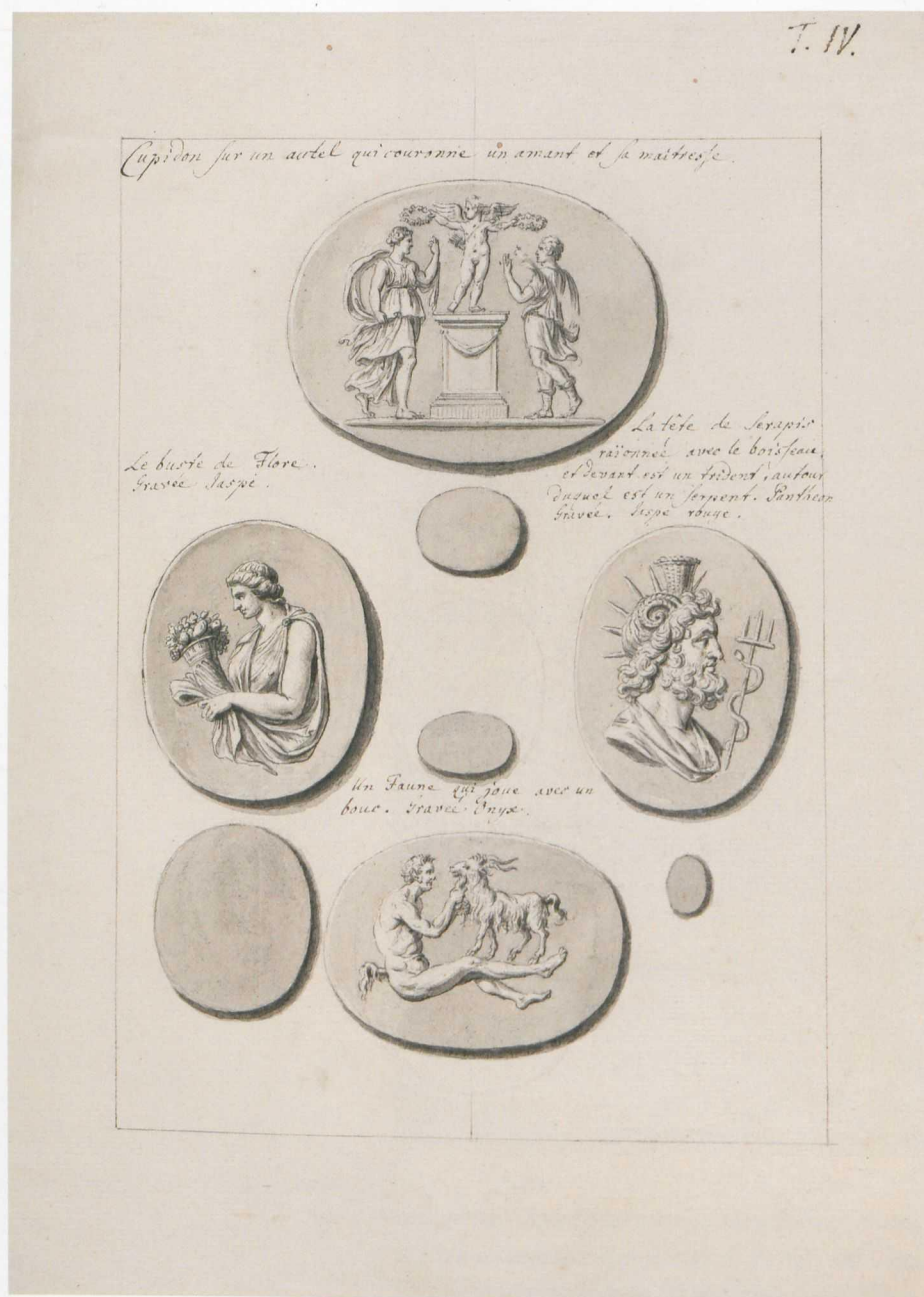
Feder, grau laviert,

H 28,1 cm, B 21,3 cm

HAUM, Inv. Nr. Z 1677, Brunsv. 6.Va.8

„Wir kommen nunmehr endlich zu dem trefflichen Meister Valerio Vicentino [Valerio Belli], von dem eine unendliche Menge großer und kleiner Werke, vertieft und erhoben, mit einer Leichtigkeit und Feinheit gearbeitet wurden, daß es fast unglaublich scheint. Hätte die Natur ihm Meisterschaft im Zeichnen

verliehen, gleichwie sie ihn in der Steinschneidekunst herrlich werden ließ, ihm Geduld, Fleiß und Schnelligkeit in Ausführung seiner Werke gab, so würde er die Alten weit übertroffen haben, wie er ihnen nun zur Seite steht: sein richtiges Urtheil lehrte ihm jedoch, seine Arbeiten immer nach Zeichnungen anderer oder nach antiken Steinschnitten auszuführen. [...] Er schnitt die Medaillen der zwölf Kaiser mit Kehrseiten nach den schönsten antiken Werken, eine große Zahl griechischer Medaillen und eine solche Menge anderer Dinge von Krystall, daß alle Läden der Goldschmiede, ja die ganze Welt voll sind von Gyps- und Schwefelabdrücken, von den Bildern, Figuren und Köpfen, die er vertieft gearbeitet hat. Seine Fertigkeit war unerhört, und nie hat ein anderer Meister seines Berufes mehr Werke ausgeführt.“¹ Für Vasari bestand das eigentliche Ziel der Nachahmung antiker Kunst nicht in der exakten Reproduktion antiker Bildwerke, sondern in künstlerischen Inventionen auf einem ihnen vergleichbaren, wenn nicht höheren künstlerischen Niveau. Seine Überzeugungen ließen es daher nicht zu, dass er den Werken des Valerio Belli (1468–1546) ohne Einschränkungen einen hohen künstlerischen Rang zubilligte. Dennoch brachte er seine große Bewunderung für dessen technische Fähigkeiten deutlich zum Ausdruck. Die Ununterscheidbarkeit moderner, *all'antica* geschnittener Gemmen von antiken Originalen hatte vom 16. bis ins 18. Jahrhundert bei Künstlern und Sammlern als Qualitätskriterium für zeitgenössische Steinschneidekunst hohe Geltung, für Gelehrte war sie jedoch ein Ärgernis und Anlass heftiger Diskussionen. Im 18. Jahrhundert nahm die Zahl derer, die zuverlässige Altersnachweise für antike Steine forderten, deutlich zu. Seit Philipp von Stoschs *Gemmae antiquae caelatae* (1724) lag das kennerschaftliche Anspruchsniveau für gemmenkundliche Ab-





166 a
 Gemme: Sarapis-Zeus
 röm. Kaiserzeit
 Jaspis
 HAUM, Inv. Nr. Gem 151

164
 Gemme: Amorszene
 neuzeitlich
 HAUM, Inv. Nr. Gem 521

165
 Gemme: Büste der Flora
 neuzeitlich
 Serpentin
 HAUM, Inv. Nr. Gem 480

166 b
 Gemme: Sarapis-Zeus
 röm. Kaiserzeit
 Hämatit
 HAUM, Inv. Nr. Gem 150

handlungen deutlich höher als in der vorangegangenen Zeit. Die Fähigkeit, moderne Nachbildungen in überzeugender Weise von antiken Stücken zu sondern, wurde zunehmend

als eine für Gemmenforscher besonders wichtige Kompetenz angesehen. Mit den erhöhten kritischen Maßstäben und Ambitionen wuchs die Unsicherheit im Umgang mit Gemmen.

167

Philipp Wilhelm Oeding

Vier Gemmen

um 1767–75

Feder, grau laviert,

H 28,1 cm, B 21,3 cm

HAUM, Inv. Nr. Z 1675, Brunsv. 6.Va.6

Nicht nur die zeitgenössische Praxis des Kopierens, sondern gerade auch die durch Vasari überlieferten Nachrichten über die Steinschneider der Renaissance gaben Anlass, die Frage der Authentizität antiker Steine ins Blickfeld zu rücken. Lessing äußerte in seinen *Collectaneen* seine Skepsis hinsichtlich der allzu optimistischen Angaben über die antiken Bestände von Gemmensammlungen: „[Die Gesamtmenge] ist groß, aber leicht dürfte sie sich um ein großes verringern, wenn wir alle

neueren Werke dieser Art zu erkennen und von den alten zu unterscheiden wüßten. Denn, wenn man bedenkt, wie viele Künstler es in dem 14^{ten} und 15^{ten} Jahrhundert gegeben, die in Edelsteine gearbeitet, so müssten sich eine weit größere Anzahl neuer Gemmen finden, als man in den Daktyliotheken angezeigt findet, wo es eine rechte Seltenheit ist, eine neue unter den alten mit unterlaufen zu sehen.“² Als Beispiel nennt er eine der größten Sammlungen: „Die Großherzogliche Sammlung zu Florenz besteht beinahe aus 3000 Antiken, in verschiedene Klassen geordnet. Und der neuern daselbst, sind ungefähr achthundert. Es würde natürlicher sein, denke ich, wenn die Zahlen gerade umgekehrt wären.“³ Die mangelnde Zuverlässigkeit der Sammlungs publikationen war einschlägig bekannt. Lessing notierte sich ihm begründet erscheinende Äußerungen des Misstrauens,⁴ und so entging es ihm beispielsweise auch nicht, dass bereits Jean-Jacques Chifflet (1588–1660) die Ringsammlung des Gorlaeus (vgl. VII.1) als nicht vertrauenswürdig ansah: „Joh(hann) Jacob Chifletius sagt ausdrücklich: ‚Gemmae a Gorlaeo editae non veteris sculptae sunt omnes, sed recentes pleraque et at [sic] libitum fictae.‘“⁵ Es ist daher nicht erstaunlich, dass er seinem Gegner Christian Adolf Klotz (1738–1771), dessen Gemmenbuch *Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke* (1768) er vernichtend rezensierte,⁶ auch die Vernachlässigung der Frage nach der Echtheit antiker Gemmen zum Vorwurf machte: „Wie die echten alten von den Neuen zu unterscheiden. Hiervon sagt Klotz gar nichts.“⁷ Im Todesjahr Lessings 1781 äußerte sich Johann Heinrich Merck in einem Beitrag für den *Teutschen Merkur* klar und deutlich. Er bezweifelte, dass durch „Angaffung“⁸ und stilistische Einordnungsversuche sichere Ergebnisse erzielt werden könnten. Gesichtspunkte der Technik und Materialanalyse schienen ihm wichtiger: „Das was man so oft Styl dieses oder jenes Zeitalters oder Volkes genannt hat, hätte man vernünftiger eingeschränkten



Gebrauch desselben Instruments oder derselben Behandlungsart nennen sollen.“⁹ Wichtig sei es, die originalen Stücke in die Hand zu nehmen. Auch Abdrücken könnte man nicht hinreichend trauen: „Alle Sammlungen, die verkauft worden, sind dadurch entstanden, daß man Abdrücke in Lak wieder in Pasten geformet, und von diesen Abdrücke in Gyps oder Schwefel verfertigt. Jedermann begreift, daß dadurch viele Feinheiten zugedeckt und verloren werden, da der Abdruck, den man endlich zu sehen bekommt aus der dritten Hand ist, und die sorgfältige Zubereitung der Materie, besonders bey gefärbtem Schwefel, sehr oft vernachlässigt wird.“¹⁰ Sollte man mit der Aufgabe konfrontiert sein, Pasten von echten Steinen zu unterscheiden, dann müsse man zu Feile und Mikroskop greifen: „Aber auch dieser wird [geschnittene Steine] noch als ein Blinder bewundern, wenn ihm nicht erlaubt ist, durch den Gebrauch der Feile von der Qualität der Masse sich zu überzeugen, in welcher das Werk gearbeitet ist; denn wie will er sonst wissen, was Glas, Flußspath, oder wirklich edler Stein ist? Nimmt er aber das Mikroskop und untersucht die Späne, so wird sich bald zeigen, daß, wenn sie von Glaspasten abgefeilt sind, alles in unförmlichen Stücken, daß was von Flußspath ist, lamellos, und alles was zu den Kiesel Lamellen oder achatartigen Steinen gehört muschelförmig ausfällt.“¹¹ Trotz Mercks skrupelloser Methode der Materialbestimmung blieben die Unsicherheiten hinsichtlich Unterscheidung von antiken und neuen Gemmen bestehen. Goethe hat in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts die in hohem Maße verbreitete Sensibilität für die vorhandenen Unwägbarkeiten zum Ausdruck gebracht: „Nun findet aber Zweifelsucht kein reichers Feld sich zu ergeben als gerade bei geschnittenen Steinen; bald heißt es eine alte; bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung, bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Werth sein sollte, und so ist es gefährlicher sich auf Gemmen einzulas-



168
Gemme: Priamus
neuzeitlich
Karneol
HAUM, Inv. Nr. Gem 421

169
Gemme: Fortuna
antik
Praser
HAUM, Inv. Nr. Gem 126

170
Gemme: Putto mit zwei
Kampfhähnen
neuzeitlich
Karneol (?)
HAUM, Inv. Nr. Gem 217

sen, als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird.“¹²

Die Gemmensammlung der Braunschweiger Herzöge gehörte zu den kleineren fürstlichen Sammlungen. Über die Herkunft der Steine ist nichts bekannt. Zwei aus der ersten Hälfte des



171
Anton August Beck
 nach Philipp Wilhelm Oeding
Vier Gemmen
 Stichplatte, H 21,1, B 15,8 cm
 HAUM, Inv. Nr. Inv. d. gest. Pl.
 Nr. 135

18. Jahrhunderts stammende Zeugnisse zur Glyptik lassen zunächst nur erkennen, dass sich die beiden Söhne Herzog Anton Ulrichs am Braunschweiger Hof mit geschnittenen Steinen befassten. Das 1720 in Nürnberg mit dem Titel *Gemmarum Affabre Sculptarum Thesaurus* erschienene Werk des Arztes und Naturforschers Johann Jakob Baier (1671–1735) weist eine Wid-

mung an Ludwig Rudolph (1621–1735), den jüngsten Sohn Herzog Anton Ulrichs,¹³ auf, und ein vermutlich zwischen 1724–26 entstandenes kleines Zeichnungsbuch, dessen Einband das Monogramm August Wilhelms (1662–1731) trägt, enthält einige kolorierte Zeichnungen nach kleinformatigen Pretiosen, zu denen auch eine Anzahl geschnittener Steine mit Reliefbildnissen antiker Kaiser gehören (Kat. Nr. 173, Abb. S. 208).¹⁴ Erst um die Mitte des Jahrhunderts ist ein stattlicher Gemmenbestand greifbar, der möglicherweise zunächst aus rezenten Ankäufen aufgebaut wurde. Das Material könnte ebenso wie die vorhandenen Glaspasten zum Teil aus französischen und „andern Sammlungen“ stammen (vgl. VII.3). 1753, im Jahr der Gründung des neuen Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts, wurde es im *Catalogue des Pierres Gravées, des Idoles, Statues et des Utensiles Antiques du Cabinet Ducal à Bronsvic* inventarisiert.¹⁵ Er umfasste damals ungefähr 1.200 Stücke. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgten weitere Ankäufe. Als 1804 der Kabinettssekretär Ahrens ein neues Inventar erstellte, hatte sich die Anzahl der Steine bereits verdoppelt. Zu den Neuzugängen gehörten „105 Ringe mit antiken Pasten“, d. h. antike Glaspastengemmen,¹⁶ die 1779 zusammen mit „einer Sammlung von alten Zeichnungen“ (vgl. IV.3) von Heinrich Wilhelm Muzell-Stosch (1723–1782), dem Neffen des Barons Philipp von Stosch (1691–1757), im Tausch gegen doppelt vorhandene Kupferstiche „mit alten Portraits“ erworben werden konnten.¹⁷ Große Teile der herzoglichen Sammlung gingen zur Zeit der napoleonischen Eroberungszüge verloren.¹⁸ Nach der jüngsten Sichtung der Steine umfasst die Sammlung außer 197 antiken Gemmen überwiegend neuzeitliche Arbeiten (319 Intaglien, 53 Glasintaglien, 100 Kameen und 53 Pasten nach Kameen).¹⁹ Dass im 18. Jahrhundert auch am Braunschweiger Hof das Kontingent antiker Steine allzu hoch veranschlagt wurde, zeigen neben den Inventaren auch einige Zeichnungen und Stichplatten, bei denen es sich um Vorarbeiten für ein geplantes Stichwerk zu den Beständen des Kunst- und Naturalienkabinetts han-

delt.²⁰ Auf den von Philipp Wilhelm Oeding (1697–1781) in den späten 60er oder Anfang der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts angefertigten Gemmenzeichnungen (Kat. Nrn. 163, 167) sind neben antiken Stücken auch zahlreiche moderne Arbeiten wiedergegeben (Kat. Nrn. 164–166, 168–170), die man als solche nicht erkannt hatte. Auf einem der gezeigten Blätter (Kat. Nr. 163) sind zwei der drei erhaltenen Steine modern (Kat. Nrn. 164, 165),²¹ und nicht anders verhielt es sich vermutlich mit der nicht mehr vorhandenen Gemme mit Faun und Ziege. Bei der Büste des Sarapis-Zeus Ammon-Helios hatte Oeding zwei ikonographisch weitgehend übereinstimmende Gemmen vorliegen. Der Dreizack des Poseidon, an dem sich die Schlange des Asklepios emporwindet, kommt nur auf der Gemme vor,²² deren Steinsorte, roter Jaspis, mit der in der Beischrift enthaltenen französischen Angabe „Jaspe rouge“ übereinstimmt.²³ In der Wiedergabe des Kopfes und seiner motivischen Details orientierte sich Oeding an dem zweiten vorhandenen Exemplar, das qualitativ besser gearbeitet ist (Kat. Nr. 166a).²⁴ Auf dem anderen Blatt (Kat. Nr. 167) ist die Gemme mit der Darstellung der Fortuna antik (Kat. Nr. 169), die Materialangabe der Beischrift „Jaspe rouge“ ist nicht korrekt.²⁵ Bei den übrigen drei Stücken, von denen nur noch zwei vorhanden sind (Kat. Nrn. 168, 170),²⁶ handelt es sich um moderne Arbeiten. Die nach den Zeichnungen angefertigten Druckplatten Anton August Becks (Kat. Nrn. 171, 172) bezeugen das Vorhaben, ab 1767 einen illustrierten Katalog der herzoglichen Sammlungen herauszugeben. Bezeichnenderweise waren die Vorbereitungen für die Illustrationen des antiken (bzw. für antik gehaltenen) Bestandes am weitesten vorangeschritten, bevor das Unternehmen aus unbekannten Gründen abgebrochen wurde.²⁷ In der Gegenüberstellung von Zeichnungen und Gemmen wird deutlich, dass Oeding keine genaue zeichnerische Erfassung der formalen Eigenarten der Gemmen anstrebte. Unbeeindruckt von den Präzisionsforderungen der Gemmenforscher, deren wichtigste Abhandlungen in der Bibliothek des Kunst- und Na-



turalienkabinetts vorhanden waren, hat er die Gemmenbilder in seinen Zeichnungen gemäß seinen eigenen ästhetischen Vorstellungen stilistisch vereinheitlicht und die heikle Problematik der Unterscheidung antiker und moderner Stücke einfach ausgeblendet.

Peter Seiler

172

Anton August Beck

nach Philipp Wilhelm Oeding
Vier Gemmen

Stichplatte, H 21,4, B 15,7 cm
HAUM, Inv. Nr. Inv. d. gest. Pl.
Nr. 132

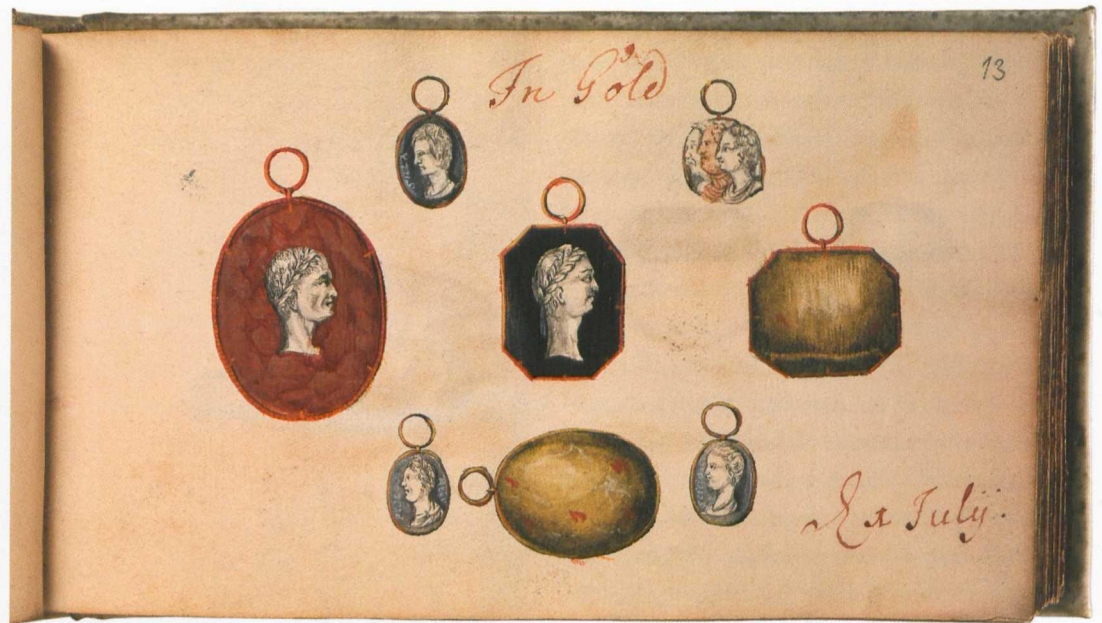
173

*Büchlein mit kolorierten Zeichnungen
von Pretiosen*

1724–1726

Einband: Pergament (bemalt und
punziert), Email; Darstellungen:
Papier (mit Goldschnitt), Wasserfar-
be, H 10, B 17,5 cm
fol. 13

HAUM, Inv. Nr. H 65b



- 1 Vasari 1832–49, Bd. 3.2, S. 290–292; Kris 1929, Bd. 1, S. 31; Knüppel 2006, S. 21.
- 2 Lessing 1996, Bd. 6, S. 777.
- 3 Lessing 1996, Bd. 6, S. 778.
- 4 Lessing 1996, Bd. 6, S. 730.
- 5 Lessing 1996, Bd. 6, S. 793.
- 6 Zu Klotz und Lessing siehe Zazoff 1983, S. 164–168.
- 7 Lessing 1996, Bd. 6, S. 731.
- 8 Merck 1781, S. 221.
- 9 Merck 1781, S. 219.
- 10 Merck 1781, S. 221.
- 11 Merck 1781, S. 217.
- 12 Goethe MA, Bd. 13.2, S. 148f.; Zazoff 1983, S. 190; Flecker 2006, S. 95.
- 13 HAUM, Altregistratur, H 28, Nr. 93.
- 14 von Heusinger 1997, S. 164f., Nr. 74; Schütte 1997, S. 15f.; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 144–147, Kat. Nr. 61 (Alfred Walz).
- 15 HAUM, Altregistratur, H 18; vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 166 (Alfred Walz).
- 16 Zu Glasgemmen in der antiken Glyptik vgl. Zwierlein-Diehl 2007, S. 311f.; nach Scherf 1970, S. 3, handelte es sich bei den Pasten aus der Stoschschen Sammlung um Kameopasten.
- 17 HAUM, Altregistratur, 13, fol. 163. Promemoria des Kabinettssekretärs Hoefer an Carl I. vom 9.8.1779, vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 166 (Alfred Walz).
- 18 Scherf 1970, S. 3f.
- 19 Scherf 1970, S. 4.
- 20 Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 295–297 (Michael Wenzel).
- 21 Kat. Nr. 164 (Gem 521): Amorszene; Kat. Nr. 165 (Gem 480): Büste der Flora.
- 22 Scherf 1970, S. 32, Nr. 90, Taf. 12/90.
- 23 Kat. Nr. 166 a (Gem 151): Sarapis-Zeus.
- 24 Kat. Nr. 166 b (Gem 150); vgl. Scherf 1970, S. 32, Nr. 89, Taf. 12/89.
- 25 Kat. Nr. 169 (Gem 126); vgl. Scherf 1970, S. 36, Nr. 106, Taf. 14/106.
- 26 Kat. Nr. 170 (Gem 217): Putto mit zwei Kampfhähnen; Kat. Nr. 168 (Gem 421): Priamus.
- 27 von Heusinger 1997, S. 88–91, Nr. 21; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 295–297 (Michael Wenzel).

VII.5 DAS ONYXGEFÄß AUS MANTUA

Das Onyxgefäß (Kat. Nr. 174), dessen Geschichte sich bis in die Kunstkammer der Isabella d'Este (1474–1539) in Mantua zurückverfolgen lässt,¹ hatte ursprünglich die Form einer Lekythos (Salbgefäß) mit einem von der Mündung zur Schulter führenden, aus Stein gearbeiteten Henkel.² Den Verlust des Henkels kompensierte man vermutlich zu Lebzeiten der Markgräfin durch Anfügung einer Tülle und eines Henkels aus Gold, zu deren Montierung mittels zweier Goldbänder Rillen in den Gefäßkörper eingeschnitten wurden. Diese Ergänzungen waren im 18. Jahrhundert noch vorhanden.

Über der Hauptdarstellung sind einfache, an Stierschädeln aufgehängte Blumengewinde angebracht und unter ihr ein Streifen mit Gegenständen dionysischer und eleusinischer Mysterien.³ Im Hauptfries tritt die Gruppe des Schlangewagens als Schwerpunkt hervor. Auf diesen Wagen sind von beiden Seiten zwei Nebengruppen ausgerichtet. Trotz zahlreicher Forschungsbeiträge sind zu einigen Figuren nur vage ikonographische Angaben möglich, da die vorhandenen Identifizierungsvorschläge nicht hinreichend sicher sind:⁴ Vor einer Tempelfront lenkt Triptolemos den von einem geflügelten Schlangenpaar gezogenen Wagen. Demeter steht seitlich hinter ihm. Ihre linke Hand hat sie dem Jüngling auf die Schulter gelegt, in der Rechten trägt sie Ähren und Mohn. Vor dem Wagen liegt, gestützt auf einen Früchtekorb, die weibliche Gestalt der Tellus. Über der Wagengruppe schwebt in langem, doppelt gegürtetem Gewand ein weiblicher Genius mit einem Tuch, mit dem auf die Aussaat hingewiesen wird.



174

Mantuanisches Onyxgefäß (S. 209–211)

frühe Kaiserzeit

Sardonyx, H 15,3 cm, stärkster Dm 6,5 cm

HAUM, Inv. Nr. Gem 300



Die rechte Nebengruppe besteht aus drei Frauen und einem jungen Mann. Nach rechts wird sie durch einen Feigenbaum begrenzt. Vor ihm sitzt auf einem Felsblock eine Frau mit einer Ähre in der Rechten und einem Liknon voller Früchte auf den Knien. Ein hinter ihr stehender Jüngling hält mit erhobenen Armen einen Liknon (Flechtkorb) auf dem Kopf. Links vor ihnen nähern sich zwei Frauen mit weiteren Opfergaben dem Schlangenzug. Die Vordere trägt ein Ferkel und eine Mohnkapsel. Sie wendet sich zu ihrer Gefährtin um, die ihr mit einem Bock und einem schüsselartigen Früchtekorb folgt.

Die vier Figuren der linken Nebengruppe sind ebenfalls auf das himmlische Gefährt ausgerichtet, von diesem jedoch durch eine senkrecht aufsteigende Weinranke stärker abgegrenzt. Sie werden zudem von einem etwas unregelmäßig geformten, dekorierten Rahmen eingefasst. Zwei weibliche Figuren sind durch ihre Größe hervorgehoben. Die vordere ist mit Chiton und Mantel bekleidet, trägt Sandalen und als Kopfbedeckung eine orientalische Haube mit herabhängenden Laschen und zwei aufgestickten Sternen. In ihren Händen hält sie zwei Fackeln. Die sich hinter ihr dicht an sie herandrängende Gefährtin trägt lediglich einen langen Chiton. Sie hat den Kopf gewendet, um zurückzuschauen, wobei sie in ihrer Linken eine Mohnkapsel in Laufrichtung emporhält.

Vor der Fackelträgerin stehen zwei deutlich kleinere Figuren: vorne ein kleines Mädchen, das mit ausgestreckten Armen einen Früchtekorb hält. Es trägt wie die Fackelträgerin Sandalen. Teilweise von ihm überdeckt steht eine nur wenig überragende ebenfalls nach rechts gewandte Priapusherme.

Erika Simon deutete die Fackelträgerin als Dea Syria (Astarte) und brachte den Bildfries mit dem Herrscherantritt Neros am 13. Oktober 54 n. Chr. in Zusammenhang, da dieser nach Sueton⁵ in seiner Jugend ausschließlich diese Gottheit verehrte. Nero erscheine hier als Triptolemos, seine Mutter Agrippina als Ceres. Der siebzehnjährige Herrscher beginne seine Fahrt gleichsam im Beisein seiner Göttin, der Dea Sy-

ria.⁶ Weder Tracht noch Frisur liefern Hinweise zur Absicherung einer solchen Deutung. Problematisch ist vor allem auch die Identifizierung der Dea Syria, für die weder hinsichtlich der vorhandenen ikonographischen Elemente noch hinsichtlich ihrer Verbindung mit der eleusinischen Figurengruppe Vergleichsbeispiele bekannt sind.⁷ Schlüssiger erscheint ihre Deutung als Hekate, da diese sowohl als zwei Fackeln tragende Göttin als auch in Verbindung mit dem Thema der Ausfahrt des Triptolemos belegt ist.⁸ Das Onyxgefäß war im späten 17. Jahrhundert, als es in der Kunst- und Wunderkammer in Schloss Bevern aufbewahrt wurde, erstmals Gegenstand antiquarischer Forschung. Der Bremer Ratssekretär Johann Heinrich Eggeling (1639–1713) verfasste vermutlich im Auftrag Herzog Ferdinand Albrechts I. (1636–1687) eine ausführliche Monographie über das Kleinod. Die 1682 mit dem Titel *Mysteria Cereris et Bachi in vasculo ex uno Onyche serenissimi et reverendissimi principis ac domini Dn. Ferdinandi Alberti, Ducis Brunswicens [...]* per epistolam ad dominum hunc suum clementiss. *evoluta* publizierte Schrift, für die von Caspar Schulz (2. Hälfte 17. Jh.) eine Kupfertafel (Kat. Nr. 175) gestochen wurde, fand große Beachtung,⁹ und da Jacopus Gronovius sie in seinen 1697–1703 edierten zwölfbändigen *Thesaurus Graecarum antiquitatum* aufnahm, wurde sie über Deutschland hinaus einer internationalen gelehrten Leserschaft bekannt.¹⁰ Eggeling demonstrierte mit ca. 160 Quellen- und Literaturnachweisen aus 48 antiken und 25 neuzeitlichen Autoren, dass er auf der Höhe der antiquarischen Forschung seiner Zeit stand. Wie damals üblich, zog er vor allem aus Schriftquellen gewonnene Kenntnisse über die antiken *mores et instituta* (Gebräuche und Einrichtungen) zur Erklärung des Gefäßes heran.¹¹ Seine Untersuchungen betrafen die antike Bezeichnung des Gefäßes, seine Funktion, die Identifizierung und Erläuterung der dargestellten mythologischen Figuren und Kultgegenstände sowie Überlegungen zu Entstehungsort und -zeit. Er gelangte zu der Überzeugung, dass es sich um ein Opfergefäß derjenigen Art handeln müsse, welche die





175

Caspar Schultz

Das Mantuanische Onyxgefäß,
Ansicht und Abwicklung

Braunschweig o. J. (um 1682)

Kupferstich, Pl. H 34,4 cm, B 20,8 cm

HAUM, Inv. Nr. Brunsvic. 6.Ia.4

Römer *guttus* nannten, weil der in ihm enthaltene Wein tropfenweise auf das Opfertier gegossen wurde. Die Bezeichnung und ihre Erläuterung entnahm er Varro, der allerdings (ebenso wenig wie andere antike Autoren) über Form und Aussehen des erwähnten Gefäßtyps infor-

miert.¹² Das Hauptthema des Bildfrieses deutete Eggeling als Darstellung der Ausfahrt der Ceres und des Triptolemos; die vor dem Schlangenzug liegende (weibliche) Figur hielt er für Bacchus, der sich auf einen Korb mit Weintrauben stütze. Über der Gruppe schwebte der Windgott Zephyr. In der linken Nebengruppe könne man erneut Ceres sehen; hinter ihr stehe Persephone; mit den kleinen Figuren vor ihr seien Vertumnus und Pomona dargestellt, und bei der rechten Nebengruppe handele es sich um drei Opferpriesterinnen sowie um den eleusinischen Heros Phytalus. Die von den Nebenfiguren herbeigetragenen Opfertiere und -früchte erkannte Eggeling als solche, die für Ceres und Bacchus charakteristisch waren. Die Gegenstände des unteren Frieses ordnete er ebenfalls den jeweiligen Kulte der beiden Gottheiten zu. Entstehungszeit und -ort versuchte auch Eggeling anhand schriftlicher Zeugnisse zu klären. Ausgehend von der vagen Annahme, das Gefäß könne angesichts seiner künstlerischen Qualität nur zu einer Blütezeit der Kunst geschaffen worden sein, verwies er auf König Mithridates, zu dessen Schätzen nach antiker Überlieferung 2.000 Gefäße aus Onyx gehörten, die in großer Zahl als Kriegsbeute nach Rom gelangten, nachdem Pompejus den persischen König besiegt hatte.¹³ Dem intensiven philologischen Quellenstudium des Bremer Ratssekretärs blieb Anerkennung nicht versagt. Dokumentiert ist sie auch durch die Edition kurzer deutscher Beschreibungen des Gefäßes, die auf seinen Forschungsergebnissen basierten (Kat. Nrn. 178, 180). Aber seine Ausführungen fanden nicht in allen Punkten Zustimmung. Als Hauptproblem trat die korrekte Bestimmung einer Reihe von Darstellungselementen in den Vordergrund. Schwierigkeiten bereiteten nicht allein die zumeist nur wenige Millimeter großen Attribute des Bildpersonals und sonstige gegenständliche Details. Bei mehreren Figuren gingen bereits bei der Angabe des Geschlechts die Auffassungen auseinander. Zum Beispiel identifizierte Bernard de Montfaucon Eggeling folgend die Figur vor dem Schlangenzug als Bacchus, glaubte jedoch nicht, dass es

sich bei der neben der sitzenden Priesterin stehenden Figur um Phytalus handele, da er sie als weibliche Korbträgerin – „une Canephore de Cérès“ – auffasste.¹⁴ Pierre-Jean Mariette dagegen deutete die Liegefigur vor dem Schlangenwagen als weibliche Gestalt der Erde („image de la Terre“), gelangte aber angesichts der hinter der Fackelträgerin der linken Nebengruppe stehenden Figur zu der Überzeugung, dass es sich um eine männliche Gestalt handeln müsse.¹⁵ Die Unsicherheiten ergaben sich insbesondere durch die mangelnde Präzision der nach dem Gefäß angefertigten Kupferstiche. Das Problem war evident, aber man vernachlässigte es dennoch. Eggelings ausdrücklicher Hinweis, die seiner Schrift beigelegte Kupfertafel sei von Caspar Schultz *ad vivum* gestochen worden, war zudem geeignet, kritische Bedenken von vornherein zu zerstreuen.¹⁶ Johann Gottfried Hoefer beklagte in seiner *Beschreibung des Mantuanischen Onyxgefäßes* (um 1770/71; Kat. Nr. 179) den unkritischen Umgang mit den zu seiner Zeit verfügbaren Abbildungen.¹⁷ Viele „Unrichtigkeiten, welche einer dem anderen nachgeschrieben,“ seien dadurch entstanden, „dass die Wenigsten, die davon schrieben, das Gefäß selbst gesehen, sondern sich bei ihren Beschreibungen bloss nach Kupferstichen und Zeichnungen gerichtet haben.“ Das habe ihn veranlasst, „dieses höchstschätzbare Kunstwerk des Alterthums“ so zu beschreiben, wie er „dasselbe bei oft wiederholter genauer Betrachtung gefunden habe.“¹⁸ Er sorgte auch dafür, dass



176

Martin Tyroff nach Philipp Wilhelm Oeding

Der Braunschweiger Onyx (Abrollung)

(S. 182 und 213)

Kupferstich, Pl. H 18,2 cm, B 22,5 cm

HAUM, Inv. Nr. Brunsvic. 6.Ia.6

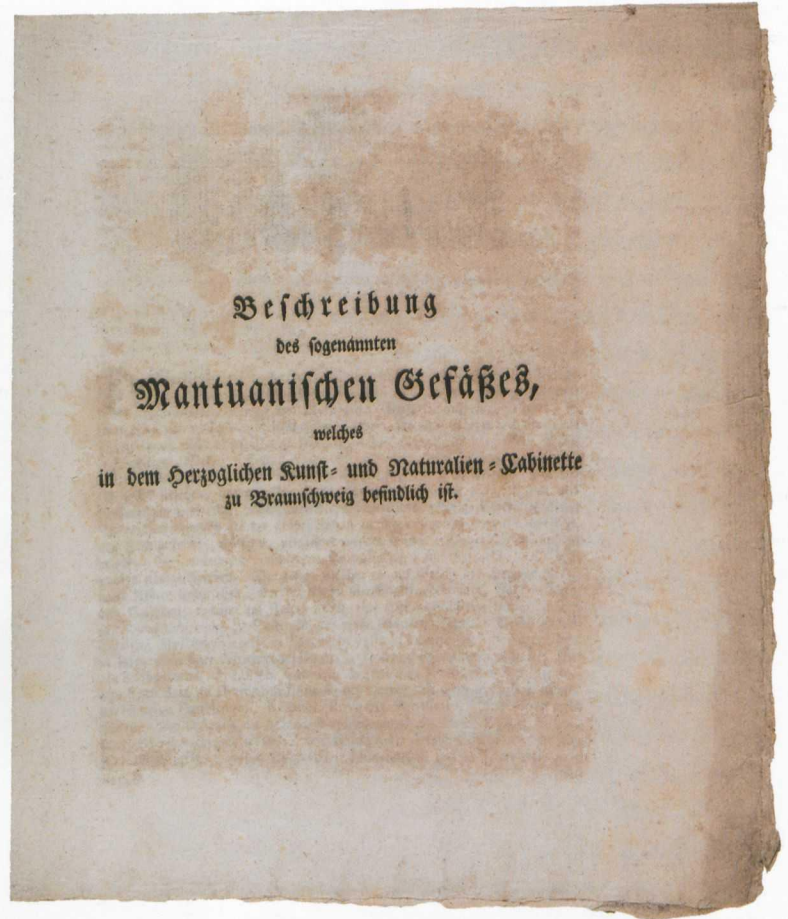
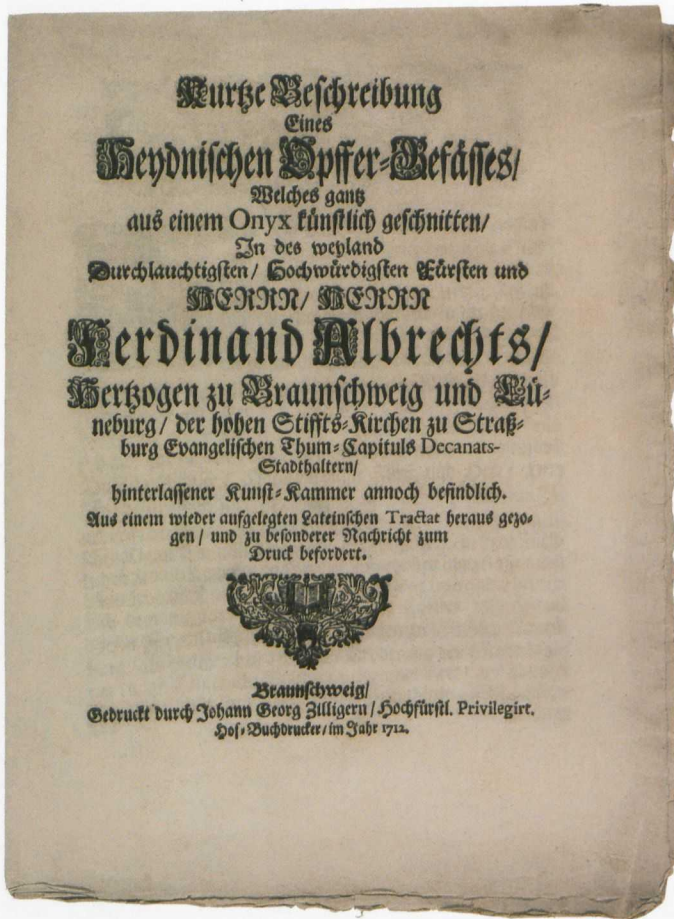
177

Philipp Wilhelm Oeding

Onyxgefäß

Pinsel in Braun, H 30,5 cm, B 22,2 cm

HAUM, Inv. Nr. Brunsvic. 6.Ib.7



178
Kurtze Beschreibung eines
heydnischen Opfer-Gefäßes ...
Braunschweig 1712
8 S., 8°, H 24,5 cm, B 18,5 cm
HAUM, Altregistratur, 10a

179
Johann Gottfried Hoefler
Beschreibung des Mantuanischen
Onyxgefäßes
Braunschweig o. J. (um 1770/71)
8 S., 8°, H 23,5 cm, B 19,7 cm
HAUM, Altregistratur, 10a

es erneut „nach dem Original abgezeichnet und gestochen“ wurde.¹⁹ Das Ergebnis, der nach der Zeichnung Philipp Wilhelm Oedings (1697–1781; Kat. Nr. 177) ausgeführte Stich von Martin Tyroff (geb. 1704; Kat. Nr. 176), erfüllte die Erwartungen hinsichtlich größerer Präzision nur teilweise. Allzu hart war zwar das gegen Ende des Jahrhunderts gefällte Urteil Carl August Böttigers (1760–1835), man solle besser auf den „weit richtigern älteren Kupfer bei Eggeling“ zurückgreifen, da der neue Stich, ebenso wie die Nachstiche bei Montfaucon, „äußerst fehlerhaft und inkorrekt“²⁰ sei, aber auch Hoefler war nicht ganz zufrieden. Jedenfalls sah er sich veranlasst – ganz im Sinne Winckelmanns, – die Unverzichtbarkeit der Autopsie zu betonen: „So sehr sich aber auch diese letzte Zeichnung von den alten unterscheidet; so wird doch der Kenner noch viele Schönheiten an dem Original finden, die in dem Kup-

ferstiche nicht vollkommen ausgedruckt sind.“²¹ Hoefler hegte nach seiner intensiven Autopsie keinen Zweifel daran, dass hinter der Fackelträgerin eine weitere weibliche Figur steht, vor dem Schlangenwagen die durch Ceres „fruchtbar gemachte Erde“, die durch „eine halbnackende Frauensperson vorgestellt“ ist, und auf der rechten Seite eine „Mannsperson“, die einen Korb mit Früchten auf dem Kopf trägt. Zudem entdeckte er, dass alle früheren Autoren bei der Identifizierung der bärtigen kleinen Figur der linken Nebengruppe irrten, „da doch auf dem Original die Bildsäule des Priapus ganz deutlich zu sehen ist.“²² Es gelang ihm jedoch nicht, alle Irritationen in der Bestimmung der Geschlechtszugehörigkeit des Bildpersonals dauerhaft zu beseitigen.²³ Hinsichtlich der Frage nach Entstehungszeit und -ort gelangte Hoefler nicht zu neuen Einsichten und Argumenten. Er schwankte zwi-



Vase d'Onyx dans sa grandeur naturelle du Cabinet du Duc de Brunswick.

BESCHREIBUNG
DES SOGENANTEN
MANTUANISCHEN GEFÄSSES,

WELCHES
IN DEM HERZOGLICHEN MUSEUM
ZU BRAUNSCHWEIG
BEFINDLICH IST.

schen Ernüchterung und Wunschdenken. Man könne „nicht eigentlich die Zeit und den Ort bestimmen“, aber man sehe „doch aus der vortrefflichen Arbeit, dass es ein großer griechischer Künstler gemacht haben müsse“ und es sei daher auch „sehr wahrscheinlich“, dass das Gefäß „zu Zeiten des Mithridates verfertigt wurde.“²⁴

Versuche, das Onyxgefäß in Zusammenhang mit anderen antiken Kunstwerken zu untersuchen, um – nach dem Vorbild der Winckelmannschen kunsthistorischen Methodik – durch vergleichende Betrachtung zu neuen Einsichten zu gelangen, unterblieben weitgehend.

Bezeichnenderweise hatte jedoch der mit Winckelmanns Schriften gut vertraute Lessing derartige Objektvergleiche unternommen. Böttiger berichtet, dass Lessing Mutmaßungen über einen direkten Entstehungszusammenhang des Onyxgefäßes mit der (bereits damals berühm-

ten) so genannten *Tazza Farnese* anstellte. Nachdem er „beide gesehen und genau untersucht hatte“, habe er es für möglich gehalten, dass diese ursprünglich als „Unterschale“ für das Mantuanische Gefäß gedient habe.²⁵

Böttiger hatte sich in Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zu Fragen der künstlichen Herstellung von Onyxkameen unter anderem zusammen mit August Ferdinand von Veltheim (1741–1801) mit dem Mantuanischen Gefäß befasst.²⁶ Die in seiner Studie gegebene Schilderung liefert ein weiteres Beispiel dafür, in welcher Weise direkte Objektforschung die traditionellen rein philologischen Antikenstudien ergänzen konnte, um zu sicheren Erkenntnissen zu gelangen: „Ich selbst habe nach meiner Unterredung mit dem Hr. v. Veltheim das Mantuanische Gefäß im Kunstkabinette zu Braunschweig noch einmal mit aller Muße von allen Seiten angesehen und, so

180

Johann Gottfried Hoefler

Beschreibung des Mantuanischen Onyxgefäßes

Braunschweig o. J. (um 1800)

14 S., 2 Kupfertafeln, 8°,

H 25,5 cm, B 21 cm

HAUM, Altregistratur, 10a

weit es erlaubt war, umtastet. Die sitzende Kane-phore auf dem dritten Feld [...] ist, der weißen mittleren Lage wegen, die grade hier tiefer in den unteren dunklen Grund eindringt, ganz unverhältnismäßig tief eingeschnitten, und dadurch die schöne Rundung des Gefäßes merklich unterbrochen. Hätte man nun diese Lage durch Kunst aufgesetzt, so stand es ja beym Künstler, sie so regelmäßig, als er wollte, aufzulegen, und

der Steinschneider durfte sich nicht erst nach der Laune des Steins richten. So möchte also grade durch den Umstand, wodurch ich mich, so wie auch noch aus anderen Gründen, bewogen fühlen würde, dieß so hochgepriesene Gefäße zu seinem artistischen Werthe herabzusetzen, wenigstens die unbezweifelte Aechtheit des Onyx bewiesen werden können.“²⁷

Peter Seiler

- 1 Das Onyxgefäß gelangte als Kriegsbeute im 17. Jahrhundert an Herzog Ferdinand Albrecht I. nach Bayern. Provenienzquellen und Literatur zur weiteren Geschichte: Fink 1950, S. 13–22; Lauts 1952, S. 195f.; Ausst. Kat. Florenz 1974; Ausst. Kat. London 1982, S. 168, Kat. Nr. 119; Klessmann 1987, S. 176; Ausst. Kat. Wien 1994, S. 282; Brown 1997, S. 87, 93; Tait 1997, S. 114, Abb. 3; Ausst. Kat. Mantua 2002, S. 289f., Kat. Nr. 79; Ferrari 2003, S. 339; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 130f. (Regine Marth).
- 2 Bruns 1950, S. 3f.
- 3 Unter der linken Gruppe: eine zweifach zusammengebundene Fackel; runde Gegenstände, deren Identifizierung als Früchte unsicher bleibt, ein hoher geschwungener Korb auf einem Untersatz mit vom Rand herunterhängendem Tuch und Früchten, zwei sich überkreuzende Thyrsos mit langen Bändern (Tänien); unter dem Schlangenzug: ein Korb mit Tuch und Phallus; unter der Tellus und der Frau mit Ferkel: eine zweifach zusammengebundene Fackel, eine jugendliche Maske auf einem Untersatz, ein auf der Seite liegender Krater; unter der sitzenden weiblichen Figur: ein mit einem Tuch verhangener Korb mit Früchten und einer Schlange, eine männliche Maske mit Bart.
- 4 Furtwängler 1900, Bd. 3, S. 339, Abb. 185–188; Meier 1902, S. 129; Bruns 1950, S. 3–12; Lippold 1952, S. 10f.; Simon 1957, S. 56–64; Möbius 1958, S. 136; Simon 1961, S. 150f.; Bühler 1973, S. 65–67, Nr. 74, Taf. 23; Lindner 1984, S. 111, Taf. 24.2; La Rocca 1984, S. 69–81, Abb. 62–65; Goette 1985, S. 10f., Abb. 12f.
- 5 Sueton, *Nero* 56.
- 6 Simon 1957, S. 56–64; ihre Deutung wurde vielfach übernommen, vgl. Möbius 1958, S. 136; Bühler 1973, S. 67; Ausst. Kat. Wien 1994, S. 306, Kat. Nr. 99 (Alfred Bernhard-Walcher); Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 140f., Kat. Nr. 157 (Susanne König-Lein); Ausst. Kat. Braunschweig 2007–08, S. 78f., Kat. Nr. 24 (Ilka Hausmann).
- 7 LIMC, Bd. III.1, S. 355–358, s.v. *Dea Syria* (Robert Fleischer), und Bd. 3.1 Addenda, 1986, S. 1077–1085, s.v. *Astarte* (Mathias Delcor).
- 8 LIMC, Bd. 6.1 Addenda, 1992, S. 985–1019, s.v. *Hekate*, bes. S. 991, Nr. 18–22 (Zlatozara Goc̣eva); Hekate wurde bereits von La Rocca 1984, S. 73–79, zur Identifizierung der Fackelträgerin vorgeschlagen.
- 9 Rehtmeyer 1722, S. 1601f.; vgl. Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 144, Kat. Nr. 156 sowie S. 130, 257.
- 10 Gronovius 1697–1703, Bd. 7 (1699), Sp. 61–74.
- 11 Erst seit Furtwängler werden politische Bezüge und Anspielungen bei dem Mantuaner Gefäß wie auch bei ähnlich prunkvollen Gefäßen und großen Kameen angenommen, vgl. Jucker 1963, S. 81f.; Kyrieleis 1970, S. 185; Jucker 1976, S. 212; Goette 1985, S. 11.
- 12 Varro, l.l. 5, 124. Vgl. Der Kleine Pauly 1979, Bd. 2, Sp. 884, s.v. *Guttus* (Walter Hatto Groß).
- 13 Appian XII 115, *Mithras*; Plinius, *hist. nat.* 37, 6. Vgl. Bühler 1973, S. 8–14.
- 14 Montfaucon 1719–24, Bd. 2.1, S. 180–183, bes. S. 182, Taf. LXXVIII.
- 15 Mariette 1750, Bd. 1, S. 357f.
- 16 Eggeling 1682, S. 6.
- 17 Zur Entstehung der Schrift im Jahre 1765 und zu der aus unbekannten Gründen kritischen Reaktion Herzogs Carl I. s. Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 132f. (Michael Wenzel).
- 18 Hoefer (um 1770/71), S. 3.
- 19 Hoefer (um 1770/71), S. 5.
- 20 Böttiger 1796, S. 19, Anm. 1.
- 21 Hoefer (um 1770/71), S. 5.
- 22 Hoefer (um 1770/71), S. 7.
- 23 Ribbentrop 1791, Bd. 2, S. 299, hielt den Jüngling der rechten Gruppe erneut für eine weibliche Figur: „Mariette und Montfaucon halten die Figur für eine Frauensperson, und genauer Augenschein redet dieser Behauptung das Wort. Vermutlich hat man hier eine Canephora der Ceres vorgestellt.“ Emperius 1819, S. 508, betonte, „daß die opfernden Personen bloß weibliche sind“, wobei er sich auf das nur von Frauen begangene Thesmophorienfest und die Mysterien von Eleusis bezieht. Zu diesen Festen s. Simon 1998, S. 80–98; La Rocca 1984, S. 70, Anm. 36: „Mi sembra tuttavia che non vi sia nessun motivo per scartare l'ipotesi che si tratta, in consonanza con le altre Horai stagionali raffigurate sul vaso, di una figura femminile.“
- 24 Hoefer (um 1770/71), S. 11f.
- 25 Böttiger 1796, S. 15, Anm. 2.
- 26 Zu August Ferdinand vgl. Böttiger 1796, S. 19.
- 27 Böttiger 1796, S. 19, Anm. 1.