

## »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ... «\* — Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh.

von Valentin Kockel

»Souvenirs of the Grand Tour« betitelte das Auktionshaus Christie's in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Versteigerungen, auf denen vor allem Kopien und verkleinerte Nachbildungen antiker Skulptur und Architektur aus dem späten 18. und dem 19. Jh. unter den Hammer kamen<sup>1</sup>. Das Angebot, das offenbar zu meist aus altem englischen Privatbesitz stammt, trifft auf ein kaufbereites Publikum, das die — lange Zeit als Nippes oder Kitsch betrachtete — reproduzierende Kleinkunst wieder zur Ausstattung der eigenen Räume verwendet. Hochglanzzeitschriften beeinflussen und flankieren diese Mode, die Gegenstände einer kopierten oder nachempfundenen Antike wieder auf Tische, Konsolen und Regale wandern läßt. Man kann sich allerdings fragen, ob dieses neuerwachte Interesse wirklich der Antike selbst gilt, die durch diese Kleinkunstwerke wiedergegeben wird. Reizt nicht eher ihr eigener luxuriöser Charakter zum Kauf, der Glanz ihrer Bronze oder die Erlesenheit ihrer farbigen Marmore und Porphyre? Gleichzeitig mit diesem kommerziellen Erfolg nachahmender Kleinkunst hat sich das internationale Ausstellungswesen und damit auch die Wissenschaft des antikisierenden Kunsthandwerks angenommen. Für eine ganze Reihe von Ausstellungen zur obligatorischen »Grand Tour« des 18. Jhs. wurden auch die oft in den Depots verschwundenen »Souvenirs« einer großen Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht<sup>2</sup>. In ihnen war neben der großen Malerei und der antiken Skulptur stets auch eine mehr oder weniger ausgedehnte Abteilung ebendieser handlichen und reizvollen Kunstproduktion gewidmet, die sich so gut mit dem modernen Begriff des Souvenirs zu verbinden scheint.

Für die folgenden Überlegungen bot es sich daher an, neben die Sammlungen originaler Skulptur aus dem 17. und 18. Jh., denen das Kolloquium vornehmlich gewidmet war, auch den Aspekt der »Souvenirs« zu stellen, eben jener Produktion, die neben der »großen« Kunst in unseren Augen eher beiläufig und wenig ernsthaft wirkt. So war auch der Vortrag in Düsseldorf noch mit dem Titel »Souvenirs für Reisende des 18. und 19. Jhs.« überschrieben. Doch die intensivere Beschäftigung mit der Thematik erwies, daß der Begriff nur ausschnitthaft beschreibt, was für den Adel und die gebildete Welt des 18. Jhs. mit diesen Gegenständen assoziativ verbunden war. Für uns ist ein »Souvenir« — längst losgelöst von seiner allgemeineren Bedeutung im Französischen — ein Erinnerungsstück, etwas, das transportabel sein

sollte, klein und nicht zu teuer, das vielleicht von einer eigenen Souvenirindustrie ausschließlich für Reisende produziert wird und mit einem abfälligen Unterton auch Bewertungen wie »niedlich« oder »geschmacklos« provoziert.

Aber ging es im 18. Jh. denn wirklich nur um die Reise selbst, nicht vielmehr um die Erinnerung des Kunstfreundes an die Antike ganz allgemein? Bedurfte es dazu überhaupt eines Aufbruchs — oder war der Aufenthalt in Italien nicht sogar umgekehrt eine Reise in die Erinnerung? »Alles was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ich mirs dachte, und alles neu.« So umschrieb Goethe in seinem ersten Brief aus Rom dieses eigentümlich zwiespältige Gefühl<sup>3</sup>. »Die Kavaliersreisen: Wahrnehmung als Er-

\* Karl Eusebius, Fürst von Liechtenstein in einem Traktat zum Sammeln antiker Plastik, um 1680. s. u. Anm. 79.

Für Hinweise, Auskünfte und Photos und Publikationserlaubnis danke ich H. Gier, G. Fittschen-Badura, G. von Trauburg, B. Schürmann, B. Sölch (Augsburg); S. Ebert-Schiffner (Darmstadt); L. Giuliani (Freiburg); J. Fabricius, C. Boehring (Göttingen); W. Sponsel, V. von Volckamer (Harburg); H. Dorey, M. Richardson (London); D. Siegert, U. Pohlmann, R. Wünsche (München); I. Pfeifer, Th. Weiss (Wörlitz) sowie den Teilnehmern am Kolloquium. Die Untersuchung wurde mit Mitteln aus dem Forschungsetat der Universität Augsburg unterstützt.

<sup>1</sup> Soweit ich sehe, sind regelmäßig eine Frühjahrs- und eine Herbstauktion zu diesem Thema angesetzt worden. Mir liegen vor: Sale 6092 (28. 4. 1993); Sale 6283 (27. 10. 1993); Sale 6464 (27. 4. 1994); 19. 10. 1994; 2. 3. 1995 (New York, Christie's East); Sale Nr. 7007 (18. 10. 1995); Sale Nr. 7194 (24. 4. 1996). Andere Auktionshäuser bieten ähnliche Versteigerungen an.

<sup>2</sup> In Auswahl: R. de Leeuw (Hrsg.), *Herinneringen an Italië*. Kat. der Ausst. s'Hertogenbosch u. a. (1984); Goethe Museum Düsseldorf (Hrsg.), *Goethe in Italien*. Kat. der Ausst. Bonn (1986); L. Ritter Santini (Hrsg.), *Eine Reise der Aufklärung: Lessing in Italien 1775*. Kat. der Ausst. Wolfenbüttel (1993); B. Buberl (Hrsg.), *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jhs.* Kat. der Ausst. Dortmund (1994); *Vases & Volcanoes; Grand Tour*. Die bis auf ein Supplement im Katalog identische Ausstellung wurde 1996–7 in der Tate Gallery in London gezeigt. Grand Tour, passim, Im Folgenden wird die italienische Fassung zitiert.

<sup>3</sup> J. W. Goethe, *Italienische Reise* (Rom, 1. November 1786).

innerung« nannte deshalb Norbert Miller einen entsprechenden Beitrag in der Architekturzeitschrift *Daidalos*<sup>4</sup>. Und ist schließlich nicht jedem, der Reise-führer und -berichte des 18. oder 19. Jhs. gelesen hat, einmal der Verdacht gekommen, daß es meist gar nicht um die Wahrnehmung der Wirklichkeit, sondern um die Bestätigung des Bekannten, also den Beleg für die schon lange vorher geformten Anschauungen geht? Solche Überlegungen werfen die Frage auf, wie individuell bei derart vorgeprägten Erwartungen das »Souvenir« eigentlich sein kann, wie individuell das Erlebnis, auf das es sich bezieht, und ob es nicht gleichfalls nur die Erfüllung einer Konvention ist, die sogar als nachträgliche Konstruktion solcher Erinnerung denselben Zweck erfüllt.

Ohne diese Überlegungen hier weiter vertiefen zu können, dürfte es doch auf der Hand liegen, daß unser Souvenir-Begriff für das im Folgenden behandelte Material problematisch und auf jeden Fall zu eng definiert ist, auch wenn er in Teilen sicher das Richtige trifft. »Jenseits der großen Kunst«, so könnte man die kunsthandwerkliche Produktion bezeichnen, um die es im Folgenden geht.

Behandelt werden die »kleinen« Dinge in den Sammlungen Mitteleuropas, die Kopien und Umformungen der »großen« Kunstwerke. Es geht um die Gemmen und Miniaturmosaiken, die Reduktionen von Architektur und Skulptur und um den Umgang mit ihnen, um ihren Rang im jeweiligen Sammlungszusammenhang. Erst dieser Kontext zeigt, daß Abgüsse oder Verkleinerungen nicht als billiger Ersatz für Originale verstanden werden dürfen. Man konnte sich zwar auf den Ankauf solcher Kleinkunst beschränken, oft aber begleiteten sie den Erwerb mehr oder weniger bedeutender Sammlungen von Originalen. Sie standen diesen in der Wertschätzung meist nur wenig nach, da sie jene hervorragenden Kunstwerke wiedergaben, die auch der vermögendste Fürst nicht erwerben konnte, die aber in der Kunsttheorie den Maßstab für das Schöne bildeten. Eine solche Zusammenschau aller Facetten in der Rezeption antiker Kunst ist bisher kaum versucht worden. Mehr als ein erster Ansatz kann auch hier nicht unternommen werden, denn gerade bei dieser Fragestellung erweist sich, daß nur wenige Sammlungen so weitgehend publiziert sind, daß sich ihr umfassender Charakter wirklich abzeichnet.

Aus unterschiedlichen Blickwinkeln soll das Thema im Folgenden angegangen werden. Einerseits wird an einigen Beispielen gezeigt, aus welchem Angebot – seien es nun Originale oder Kopien – in Rom und Neapel im 18. und 19. Jh. die Reisenden auswählen konnten, welchen Ansprüchen es genügte und wie sich sein Charakter innerhalb der genannten Zeit-

spanne veränderte. Die Reise des jungen Fürsten von Oettingen-Wallerstein im Jahr 1770 wird dann als Fallstudie den »normalen Grand-Tour-Reisenden« vorstellen, dessen Interessen und dessen finanzielle Möglichkeiten begrenzt waren, der aber später als regierender Fürst im Sinne der Bildungskonventionen »Erinnerungen« an die Antike und die Reise erwarb. Im letzten Abschnitt möchte ich schließlich einen Aspekt vertiefen, der das eigentliche Thema dieses Kolloquiums ist, nämlich den Umgang mit Skulptur, speziell mit Abgüssen, Nachbildungen und Verkleinerungen berühmter Werke. In jedem dieser Abschnitte soll auch darauf hingewiesen werden, daß Reproduktionen dieser Art nicht nur in Rom selbst, sondern ebenso im deutschen Kunsthandel erworben werden konnten, eine bisher noch wenig erforschte Möglichkeit, sich mit Kopien von Werken antiker Kunst auszustatten<sup>5</sup>. Eine »Theorie der Reproduktion«, auch wenn sie letztlich die Grundlage aller hier beschriebenen Phänomene bilden müßte, kann so noch nicht entstehen. Es sei nur kurz auf die gerade im 18. und 19. Jh. ausgesprochen intensive Diskussion hingewiesen, die sich mit der Qualität bzw. Wirklichkeitsnähe graphischer Abbildung von Malerei und Skulptur befaßte.

### *»Man kann von Rom nichts Kostbareres mitnehmen«<sup>6</sup>*

Der Markt an kleinen Antiken und Kopien der Meisterwerke war in Rom reichhaltig und bot den unterschiedlich gefüllten Geldbörsen der Reisenden vielfältige Einkaufsmöglichkeiten. Für den Papststaat handelte es sich daher um eine bedeutsame Einnahmequelle. Die folgenden Beispiele aus verschiedenen Gattungen der Kleinkunst und der Erinnerungsindustrie wollen deshalb zunächst nicht mehr sein als

<sup>4</sup> N. Miller, *Daidalos* 58, 1995, 52–63.

<sup>5</sup> Grundlegend sind Haskell – Penny und zahlreiche Artikel von A. González-Palacios, zuletzt zusammengefaßt in: A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco* (1984) und 1993. Ähnlich unserer Fragestellung auch G. Pucci in: *Settis* III 253–292.

<sup>6</sup> J. W. Goethe, *Italienische Reise* (Rom, 22. 9. 1787). Schon am 7. 12. 1787 äußerte sich Goethe allerdings gegenüber Herzog Karl-August durchaus relativierend über die Bedeutung der Cameen: »Indeß muß man nicht mehr Wert hinein legen als es hat, denn große Kunstwerke sind wenig unter allen geschnittenen Steinen in der Welt und ein Gypskopf ist im Grunde eine würdigerer Gegenstand, als viele solcher Spielwerke.« G. Femmel – G. Heres, *Die Gemmen aus Goethes Sammlung* (1977) 139.

Muster einer Vielfalt, die gleichwohl den Konventionen gehorcht.

Zunächst sind die Gemmen zu nennen<sup>7</sup>. Gerade weil sie heute nicht mehr im Zentrum des archäologischen Interesses stehen, läßt sich an ihnen die ganze Spannweite des Umgangs mit antiken Denkmälern beispielhaft zeigen. Gemmen und Intagli galten als Zeugnisse allerersten Ranges und gehörten in jedes Antikenkabinett. So bezeichnete sich Zarin Katharina II. als »gemmenkrank aus Leidenschaft«<sup>8</sup>. Lord Hamilton verkaufte neben seinen Vasen auch zwei Sammlungen antiker Steine<sup>9</sup>, und selbst Goethe sah in seinem eher bescheidenen Reiseetat eine Summe für den Kauf originaler Stücke vor<sup>10</sup>. »Es wird von Fremden ein ungeheuer Geld für diese Sachen, besonders für Cameen ausgegeben. Es ist freylich reizend, faßlich, transportabel«, schrieb er an Herzog Karl-August von Weimar aus Rom<sup>11</sup>. Neben dem Handel mit den – teuren – Originalen entwickelte sich aber bereits recht früh ein Markt für Kopien. Damit wurde nur eine Praxis umgesetzt, die Sammler und Antiquare schon lange gepflegt hatten. Abdrücke in Schwefel, Wachs, Gips und Glas galten als weitaus getreuer als die Reproduktionen der Stiche<sup>12</sup>. Zunächst besaß in Rom wohl Christian Dehn (1700–70), ehemals Diener des berühmten und 1757 verstorbenen Sammlers von Stosch, das Monopol für solche Kopien<sup>13</sup>. Winckelmann erwarb – sicher nicht das einzige Mal – 1763 im Auftrag vierhundert Abdrücke zu je einem Paolo, und auch Goethe versorgte sich noch 1787, vielleicht bei Dehns Schwiegersohn Francesco Maria Dolce, mit einer Sammlung von zweihundert Exemplaren. Mittlerweile war aber die Konkurrenz unter den Herstellern größer geworden. Hofrat Reiffenstein experimentierte mit besonderen Gipsmischungen, und selbst die berühmten Gemmenschneider Pichler verkauften Serien von Abdrücken, in denen sie ihre eigenen Werke berühmten antiken Stücken gegenüberstellten<sup>14</sup>.

Auch diese Kopien konnten ihrerseits wieder abgeformt werden, und es ist deshalb nicht erstaunlich, daß die ganz großen Repertorien in England und Deutschland ediert wurden. International am erfolgreichsten war wohl James Tassie (1735–99), der seine glasähnlichen Abdrücke z. B. auch an die Zarin Katharina verkaufte. Ein 1791 erschienener Katalog von Rudolph Erich Raspe beschreibt mehr als 15.000 Stücke<sup>15</sup>. Die erste, noch mit Winckelmanns Unterstützung zusammengestellte Kollektion wurde jedoch von dem Autodidakten Philipp Daniel Lippert (1702–85) bereits 1755 publiziert<sup>16</sup>. Die »Dactyliotheca universalis«, wie Lippert sie im Anklang an Martial und Plinius nannte, umfaßte 1762 schließlich 3.000 Stücke und wurde durch Texte von Johann Friedrich

Christ und Christian Gottlob Heyne, dem ersten Professor für Klassische Archäologie in Deutschland, begleitet. Großen Erfolg hatte Lippert aber erst 1767 mit seiner deutsch kommentierten, in großen, buchähnlichen Kästen ausgelieferten Neuauflage unter dem Titel »Dactiliothec, das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis zu Europa zum Nutzen der Schönen Künste und der Künstler«. In unserem Zusammenhang ist die derart neu avisierte Käuferschicht für Lipperts Werk wichtig. Nicht mehr der des Lateinischen mächtige Gelehrte oder Sammler war angesprochen, sondern der Künstler, dem Lippert eine Art historisches Handbuch antiker Ikonographie lieferte. Der durchaus statt-

<sup>7</sup> P. und H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft* (1983).

<sup>8</sup> So in einem Brief an Grimm um 1790. O. Neverov, *Antike Kameen* (1981) 39.

<sup>9</sup> I. Jenkins in: *Vases & Volcanoes* 93–105. 192–209 Nr. 65–115.

<sup>10</sup> Femmel – Heres a. O.

<sup>11</sup> Ebenda 139.

<sup>12</sup> Dazu und zu den Dactyliotheken auch die ausgezeichnete Darstellung von E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I* (1986) 7–43.

<sup>13</sup> Zazoff a. O. (s. o. Anm. 7) 55 f.; Dolce verfaßte zu Dehns Sammlung auch eine Beschreibung, die seit 1772 in mehreren Auflagen erschien. L. Pirzio Biroli Stefanelli in: *Studi sul Settecento Romano* 7, 1991, 273–284. Vgl. auch Zazoff a. O. 170 f. Abb. 45; Taf. 41, 3. Ein Schränkchen mit zwanzig Schubladen mit Abdrücken aus dem Museo Dehn befindet sich im British Museum. *Grand Tour* 311 Nr. 262.

<sup>14</sup> Eine solche »Sammlung« befindet sich im Museo di Roma. *Grand Tour* 319 Appendice Nr. VI; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *BMusRom*, n. s. 1, 1987, 111–116.

<sup>15</sup> Zazoff a. O. (s. o. Anm. 7) 171–4 Abb. 46 f. Taf. 41, 4; Zwierlein-Diehl a. O. (s. o. Anm. 12) 17–9; J. P. Smith, *James Tassie (1735–99)* (1995); R. E. Raspe, *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios. Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe; and Cast in Coloured Pastes, White Enamel und Sulphury by James Tassie, Modeller, Arranged and Described by R. E. Raspe*, 2 Vols. (1791). Zwei Kästen mit Kopien Tassies nach den Gemmen aus Hamiltons Besitz sind abgebildet in: *Vases & Volcanoes* 198 Nr. 75.

<sup>16</sup> Zum Folgenden vor allem Zazoff a. O. (s. o. Anm. 7) 150 ff. Zwierlein-Diehl a. O. (s. o. Anm. 12) 13–7. Ein Exemplar dieser ersten, lateinisch kommentierten Sammlung befindet sich in Stendal, ein weiteres in Göttingen. Dazu C. Boehring in: *Antikensammlungen* 284. Diese Sammlung kostete pro Band 50 Reichstaler im einfachen »scrinium«; 65 Reichstaler dagegen in Form eines »Codex«. Sie wurde auch noch parallel zur deutschen Edition geliefert. Zwierlein-Diehl a. O. 14 f.

liche Preis des Werkes lag nach Lipperts eigenen Angaben deutlich unter dem vergleichbarer Sammlungen aus Rom<sup>17</sup>. Die Wirkung auf die interessierten Zeitgenossen war groß, wie ein Reisebericht von 1784 zeigt, in dem das Augsburger Exemplar (Taf. 5, 1)<sup>18</sup> der Lippertschen Dactyliotheek beschrieben wird: »Dieses Werk gleicht von außen einem ungeheuren Foliobande von atlantischer Form ... Es enthält inwendig in verschiedenen kleinen Schubladen eine Sammlung und Beschreibung aller bis dahin bekannten griechischen und römischen antiken Gemmen, Siegelringe usw. ... Die Abbildungen sind nicht in Kupfer gestochen, sondern sie sind den echten Originalen vermittelt einer geheimen, nur Herrn Lippert bekannten Komposition nachgearbeitet, in der nämlichen Größe wie die Originalstücke. ... Es ist ein Werk, durch welches man auf einmal alle Gemmen der schönsten bekannten Kabinette samt ihrer Beschreibung, ihrem Standorte und Bemerkungen darüber um einen kleinen Preis in einem echten Abdruck erhält und davon allen den Nutzen eines Originalkabinetts hat, ohne an die ungeheuren Kosten desselben sich halten müssen, indem ordentlicher Weise eine einzige schöne Gemme höher als das ganze Lippertsche Werk zu stehen käme, und in dieser Rücksicht nenne ich den Preis dieses Hauptwerkes klein«<sup>19</sup>. Mit den Abdrücken, deren Anordnung der Winckelmannschen Systematik angeglichen war, besaß man ein dreidimensionales ikonographisches Handbuch, dessen Wert allgemein anerkannt war. Kleinere Editionen waren z. T. eigens für den Schulgebrauch bestimmt<sup>20</sup>, aber auch das große Augsburger Exemplar wurde zum Unterricht im Gymnasium verwendet<sup>21</sup>. Der Vertrieb solcher Kompendien erfolgte unter anderem durch den Kunsthändler Carl Christian Heinrich Rost in Leipzig, bei dem auch eine Auswahl von Tassies Glaspasten erworben werden konnte und auf den noch zu kommen sein wird<sup>22</sup>.

Im 19. Jh. erweiterte sich das Angebot von Abgüssen vollständiger Gemmensammlungen, die in alten archäologischen Sammlungen heute meist ein Schattendasein führen<sup>23</sup>. Daß gleichzeitig ausgerechnet im höchst bildungsbeflissenen Weimar ein Konditor auf den Gedanken kam, Gemmen als Konfekt herzustellen und mit Likör zu füllen, war dabei kein wirklicher Gegensatz<sup>24</sup>. Der Kult um das Original, das Bemühen um enzyklopädische Breite und die systematische Erfassung des Vorhandenen durch Abformungen schlossen den spielerischen Umgang mit den verehrten Objekten nicht aus.

Gemmen und ihre Abdrücke waren sicher die für den Kauf als Erinnerung geeignetsten antiken Kunstwerke: »reizend, faßlich, transportabel«. Schon als

Original erschwinglich, konnten sie als Kopien sowohl in Rom wie in den Heimatländern der Reisenden leicht und preisgünstig in den unterschiedlichsten Mengen und Zusammenstellungen erworben werden. Wie bei kaum einem anderen Gegenstand galten die Kopien darüber hinaus als völlig hinreichend, um die Ikonographie der antiken Götter und Helden kennenzulernen. Eine vergleichbare Akzeptanz war jedoch nicht für alle Antikenkopien gegeben<sup>1718192021222324</sup>

<sup>17</sup> Die neue Auflage kostete pro Band 30 Dukaten, wurde aber nur zusammen abgegeben. Schwefelabdrücke in einfachen Kästen aus Buchenholz kosteten in Rom 50 Dukaten. Kleinere Auswahl Sammlungen fertigte Lippert nicht an. Zwierlein-Diehl a. O. (s. o. Anm. 12) 15. Auch den Supplementband verkaufte Lippert 1776 für 30 Dukaten zuzüglich Verpackung an den Herzog von Braunschweig. Den zugehörigen Textband hatte er zuvor als »Lockspeise« geschenkt. Eine Reise der Aufklärung a. O. (s. o. Anm. 2) I 266 Abb.; II 611–44 Nr. 326–331. Mir sind bisher neunzehn Exemplare bekannt. Zazoff a. O. (s. o. Anm. 7) 159 Anm. 109 nennt sieben (mit Taf. 40, 4), Katalog Herinnerungen a. O. (s. o. Anm. 2) 192 f. Abb. 130, zwei weitere. G. Heres, FuB 13, 1971, 69 erwähnt zusätzliche Exemplare in »drei sächsischen Fürstenschulen«, Zwierlein-Diehl a. O. 15 eines in Bern. Dazu kommen die Exemplare im Archäologischen Institut Göttingen, in Stendal und in Augsburg. G. Seidmann (Oxford) verdanke ich die Kenntnis von Exemplaren in Oxford, London und Coburg

<sup>18</sup> Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek. Zwei Kästen und Textband (Sign.: 2o Kst 272 Lippert). H 57, 5; T 42, 5, D 22 cm. Textband H 26, 8; T 21, 5; D 7, 8 cm. Der Supplementband von 1776 wurde nie erworben.

<sup>19</sup> J. N. Hauntinger, Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784. Neu herausgegeben von G. Spahr (1964) 101 f.

<sup>20</sup> Zazoff a. O. (s. o. Anm. 7) 169 f.

<sup>21</sup> K. Köberlin, Geschichte des humanistischen Gymnasiums bei S. Anna in Augsburg 1531–1931 (1931) 261. Für das Wintersemester 1792/3 ist die Nutzung der Dactyliotheek für die oberen Klassen belegt. Rektorat und Direktion der Bibliothek waren in Personalunion besetzt. Für die Erlaubnis, das Augsburger Exemplar abbilden zu können, und für Hinweise danke ich H. Gier.

<sup>22</sup> Rost 1786 I 42, wo Klausings »Dactyliotheek für Schulen« mit 120 Abdrücken für 4 Dukaten angeboten wird; auf S. 41 »eine Sammlung von fast 3000 Stück der interessantesten antiken Gemmen und Intaglios, welche ein Künstler in London in einer ihm ganz eigenen Masse herausgegeben hat, Gemmen zu 4–8 Thalern das Stück, Intaglios zu 16 Groschen.«

<sup>23</sup> Für Göttingen zählt C. Boehringer neben der Lippertschen Dactyliotheek vier weitere Sammlungen auf; in: Antikensammlungen 288.

<sup>24</sup> Femmel – Heres a. O. (s. o. Anm. 6) 277 Dokument 514. Goethe hatte einem Gast eine »Zuckerpaste« mit einem Bildnis der Minerva angeboten – mit der entsprechenden witzigen Bemerkung. Femmel – Heres haben aber auch zahlreiche Belege für Goethes »ernsthafte« Studium der Lippertschen Dactyliotheek gesammelt.

ben. Nur bei den Gemmen galten außerdem die modernen Neuschöpfungen, zum Beispiel jene der Brüder Pichler, den antiken Stücken ebenbürtig und wurden ebenso in Original und Abdruck gesammelt.

Eine etwas andere Richtung nahm das Interesse an Mosaiken. Der Markt an Originalen war in diesem Fall außerordentlich beschränkt<sup>25</sup>. Deshalb wurden selbst kleinste Stücke – z. B. vom Rahmen des 1737 in der Villa Hadriana entdeckten Taubenmosaiks – ergänzt, z. T. in neue Kontexte eingefügt und an einzelne Reisende ganz unterschiedlicher Herkunft verschenkt oder verkauft<sup>26</sup>. Auch weniger qualitätvolle Stücke in mitteleuropäischen Sammlungen fanden große Aufmerksamkeit<sup>27</sup>. Der Mangel an Originalen führte zu einer intensivierten Fälschertätigkeit<sup>28</sup>. Doch auch in diesem Bereich antiker dekorativer Kunst schätzten die Reisenden die Neuschöpfungen des 18. Jhs. So gehörte die Mosaizistenwerkstatt des Vatikan zu den Adressen, die der Bildungsreisende besucht haben mußte. Zahlreiche Kopien vom Taubenmosaik selbst wurden angefertigt<sup>29</sup>, auch Porträts des Papstes oder europäischer Fürsten waren beliebt<sup>30</sup>, ebenso wie Motive aus der nachantiken Malerei. Aber den größten Erfolg hatten die Miniaturmosaiken mit Ansichten der wichtigsten Bauwerke Roms, die vielfach als Vedutengruppen in Tischplatten eingelassen oder zu dekorativen Ketten zusammengesetzt wurden<sup>31</sup>. Damit war bei der Mehrzahl der Stücke die Verbindung zur Antike nur noch durch das Motiv und die bewunderte Technik des Mosaiks gegeben.

Die Produktion von Kopien antiker Vasen im 18. und frühen 19. Jh. ist noch wenig erforscht<sup>32</sup>. Deshalb läßt sich bisher nicht sagen, welche Rolle sie im Vergleich zum Ankauf antiker Stücke spielten. Anders als bei Gemmen und Mosaiken standen der Handel mit antiken Vasen und die Produktion von Replikaten oder Neuschöpfungen in antikischer Manier in einem Spannungsverhältnis zueinander. Die Qualität der Originale war ebenso umstritten wie jene der Abbildungen und Kopien. Die frühen Vasenpublikationen trafen nach Ansicht der Zeitgenossen den Charakter der antiken Stücke kaum. Dies galt vor allem für die Veröffentlichung der ersten Sammlung Hamiltons<sup>33</sup>. Umgekehrt enttäuschte die handwerkliche Qualität, insbesondere die Qualität der Zeichnung der meist unteritalischen Vasen. Der durch die literarischen Quellen geprägten Vorstellung

den wurden und 1788 von E. Q. Visconti besprochen wurden. Eines ist in Londoner Privatbesitz wieder aufgetaucht. A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco* (1984) I 127 f. Abb. 223.

<sup>26</sup> Fragmente befinden sich in Dresden, Paris, London, Berlin und Den Haag. K. Parlasca, *JdI* 78, 1963, 257 ff.; Katalog *Herinneringen a.O.* (s.o. Anm. 2) 196 Nr. 139; E.M. Moormann, *AA* 1987, 153–158.; M. Donderer, *RM* 98, 1991, 194 Anm. 91 erwähnt ein weiteres Fragment im Cabinet des Médailles.

<sup>27</sup> Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, brachte von seiner ersten Rom-Reise 1774–5 zwei Mosaiken mit, von denen das eine 1769 bei S. Sebastiano gefunden worden sein soll (drei Distelfinken auf einem Zweig), das andere »weniger wertvolle« aus der Villa Hadriana stammte. Diese Stücke könnten mit jenen identisch sein, die seit kurzem im Pompejanum von Aschaffenburg ausgestellt sind. In Mannheim befanden sich auch moderne Mosaiken. Haefelin erwähnt 102 f. auch zwei (!) Fragmente von der Rahmung des Taubenmosaiks von denen sich eines im Besitz des Kardinals Albani befand, das andere von ihm an den Erbprinzen von Sachsen verschenkt wurde. Casimir Haefelin, *Observations sur la mosaïque des anciens à l'occasion de quelques tableaux en mosaïque, qui se trouvent à la galerie de peinture de S. A. S. E. Palatine in: Historia et Commentationes Academiae Electoralis Scientiarum et Elegantiarum Litterarum Theodoro-Palatinae V. Historicum*, Mannheim 1783, 89–104; P. Fuchs, *Palatinatus illustratus* (1963) 156 f. mit Anm. 350–3. Zu diesem Geschenk Albanis auch S. Roettgen in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani* (1982) 128 Anm. 23. E. Hofstetter-Dolega in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jh. Kat. der Ausst. Wörlitz-Stendal* (1998) 75 Abb. 16; 91 Nr. III 16.

<sup>28</sup> K. Parlasca, *RM* 65, 1958, 155–186. Parlasca zählt so z. B. die vier Mosaiken im »Pantheon« von Ince Blundell Hall unter den Fälschungen auf.

<sup>29</sup> Vgl. z. B. Katalog *Herinneringen a.O.* (s.o. Anm. 2) 196 f. Nr. 140; *Grand Tour* 299 Nr. 250.

<sup>30</sup> D. Petochi – M. Alfieri – M. G. Branchetti, *Mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX* (1981); M. Alfieri – M. G. Branchetti – G. Cornini, *Mosaici minuti romani del '700 e dell' '800*. Kat. der Ausst. Vatikan (1986). Abbildungen auch in *Grand Tour* 295–99 Nr. 242–51. Die wohl größte Sammlung solcher Mosaiken befindet sich im Los Angeles County Museum.

<sup>31</sup> Haefelin a.O. 104 bedauerte deshalb bei der Besprechung der antiken Mosaiken in Mannheim, daß darunter eines des Kurfürsten Karl Theodor fehle.

<sup>32</sup> Hier soll ebensowenig von »nachempfundenen« Vasen wie jenen aus der Produktion von J. Wedgwood die Rede sein, wie vom »Servizio etrusco« der Real Fabbrica di Napoli, das 1783 begonnen und 1787 an Georg III. von England verschenkt wurde. Dazu A. Carola Perotti in: *Le porcellane dei Borbone di Napoli*. Kat. der Ausst. Neapel (1986) 346 ff. Zum Thema insgesamt zuletzt auch I. Krauskopf in: R. Stupperich (Hrsg.), *Lebendige Antike. Rezeptionen der Antike* (1995) 125–34; *Vases & Volcanoes* 182–5.

<sup>33</sup> M. Vickers, *Past and Present* 116, Aug. 1987, 98–137. Zuletzt I. Jenkins in: *Vases & Volcanoes* 5 ff. 139–59. Vgl. zu diesem Thema jetzt auch St. Schmidt, *Ein Schatz von Zeichnungen. Die Erforschung antiker Vasen im 18. Jh. Begleitheft der Ausstellung Augsburg 1997–8* (1997).

<sup>25</sup> Mir scheint allerdings mehr in den Kunsthandel und ins Ausland gekommen zu sein, als man gemeinhin anzunehmen gewillt ist. I. Bignamini teilte mir z. B. mit, daß dank bisher unbekannter Fundnotizen mehrere Böden aus der Villa Hadriana wieder rekonstruierbar sind. Vgl. z. B. auch zwei kleine Mosaiken, die angeblich 1787 bei Rom gefun-

von der Größe antiker Malerei konnten sie nicht gerecht werden. Deshalb scheint es um 1800 geradezu zum guten Ton gehört zu haben, die Malerei nachgeahmter Gefäße jener der antiken Vasen vorzuziehen. »J' ai vu à Naples, aux Studi, la collection de Mme. Murat. Dès qu' un vase est bien dessiné, c' est une contrefaçon moderne!« äußerte sich Stendhal 1817 in einem Reisebericht<sup>34</sup>. Eine zentrale Figur ist in diesem Zusammenhang Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Er ließ für die Publikation der zweiten Hamiltonschen Sammlung die Zeichnungen mehrfach am Original überprüfen, um deren Genauigkeit garantieren zu können<sup>35</sup>. Gleichzeitig lieferte er auch Vorlagen für die königlich neapolitanische Porzellanmanufaktur, die die ersten guten Kopien antiker Stücke herstellte. Solche Vasen kamen bald in den Norden<sup>36</sup>, z. B. in den Besitz des Königs von Preußen<sup>37</sup> oder nach Weimar<sup>38</sup>. Eine eigene Kopisten- (und Fälschungs-)Industrie, die auch große Gefäße in hoher Qualität reproduzierte, entwickelte sich im Gegensatz zu den anderen behandelten Gattungen erst recht spät seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jhs. in Neapel<sup>39</sup>.

In den bisher angesprochenen Bereichen konnten Original und Kopie im Grunde gleich groß sein, ja sie mußten es z. T. sogar infolge der Kopierverfahren. Dagegen brachten die dreidimensionalen Reproduktionen antiker Architektur das Problem der möglichst maßstäblichen Verkleinerung mit sich. Nur wichtige Details wurden bisweilen 1:1 abgegossen<sup>40</sup>. Für die Anfertigung der Architekturmodelle wurde zumeist Kork, Gips oder Marmor verwendet. Die Wahl des Materials führte dabei jeweils zu Besonderheiten, die im Folgenden kurz hervorgehoben werden sollen. Korkmodelle waren ganz bewußt Zustandsmodelle, zeigten also die antiken Bauten als Ruinen<sup>41</sup>. In Serien bis zu 36 Stück wollten sie alle Bereiche der Architektur in Rom und Paestum abdecken. Agostino Rosa (1738–84), Giovanni Altieri (tätig 1767–90) oder Antonio Chichi (1743–1816) – die wichtigsten Meister dieses Fachs – beanspruchten für ihre Arbeiten stets eine hohe Genauigkeit in Reproduktion und maßstäblicher Verkleinerung. Die zeitgleiche Ruinenromantik sicherte den Modellen auch jenseits dieser dokumentarischen Qualitäten das Interesse der Käufer<sup>42</sup>. Die Maßstäbe wurden aber von Stück zu Stück ganz unterschiedlich gewählt, um die Modelle insgesamt etwa gleich groß erscheinen zu lassen. Dabei gab es offenbar schon von Beginn an wenigstens zwei verschieden große Ausgaben jedes Modells, um sich der unterschiedlichen Finanzkraft der Kunden anzupassen. Ein Vergleich der wirklichen Dimensionen untereinander war damit zunächst nicht möglich. Auch wenn in den zeitgenössischen

Quellen die Bewunderung über die Genauigkeit der Modelle überwiegt, gab es doch immer wieder Zweifel daran, ob kolossale Architektur in dieser niedlichen Verkleinerung überhaupt darstellbar sei und der

<sup>34</sup> Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817* (1817). Eintragung zum 17. März 1817. Zitiert nach: V. Del Litto (Hrsg.), *Stendhal, Voyages en Italie* (1973 = *Bibl. de la Pléiade* 249) 62. Stendhal wiederholt damit nur einen Topos, wie folgendes Zitat zeigen mag: »Mag man mir noch so viele dergleichen alte Gefäße vor Augen stellen, und von der Schönheit ihrer Zeichnung schwatzen, ich sehe doch nichts als unscheinbare zerbrochene Töpfe, mit steifen Karikaturen, die mir noch obendrein oft als verzeichnet vorkommen; denn man glaube doch ja nicht, daß sie wirklich so aussehen, wie Winckelmann und Hamilton sie haben in Kupfer stechen lassen. Sie gleichen diesen Kupferstichen ebensowenig, als häßliche Prinzessinnen ihren Miniaturgemälden ... Ich habe hie und da ... nachgemachte Etruskische Vasen gesehen, mit allerliebsten Gemälden, die ich ohne Bedenken den antiken vorgezogen hätte ...«. A. von Kotzebue, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel II* (1805) 108 f.

<sup>35</sup> C.G.W. Schiller (Hrsg.), J.H.W. Tischbein, *Aus meinem Leben II* (1861) 169–180.

<sup>36</sup> Bereits am 29. 3. 1805 versteigerte Christie's in London als Nr. 83 aus der »Property of a man of fashion collected during a recent visit to Rome and Naples ... a noble copy of the celebrated Apulian Vase, in the collection of the King of Naples ...«. (Auktionskatalog in *Sir John Soane's Museum, London*).

<sup>37</sup> Die Ausfuhr zweier Kisten »contenenti copie di vasi etruschi, fatti dal signor Tischbein« im Januar 1803 erwähnt G. C. Ascione in: *Italienische Reise. Kat. der Ausst. Pompeji* (1989) 76 Anm. 9.

<sup>38</sup> »Apulische Amphora«. *Museum Weimar*.

<sup>39</sup> Das Thema ist bisher keineswegs erschlossen. Hier sei nur einige neuere Literatur genannt. M. Rotili, *La manifattura di Giustiniani* (1967, 2. Auflage 1981 mit Ergänzungen von A. Putaturo, nach Pucci a. O. [s. Anm. 5]); H. Prückner in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1980) 483–499; D. Ahrens, *Kurtier. Jahrbuch* 23, 1983, 151–157; A. Carola Perotti – G. Donatore – C. Ruju, *Porcellane e terraglie a Napoli. Il Museo artistico industriale di Napoli* (1984) Nr. 60. 63–65; C. Gambaro, *Prospettiva* 74/5, 1994, 77–84; Christie's sale 28. 4. 93, Nr. 261. U. Schädler, *Hess. Landesmuseum Darmstadt. Informationen* 1/98, 23–7. Weitere Kopien gehören zum Pompejanum in Aschaffenburg (Hinweis R. Wünsche) und in Frankfurter Privatbesitz (Hinweis L. Giuliani). Vgl. auch einen »apulischen« Teller der Fa. T. C. Feilner & Comp., Berlin 1835. W. Arenhövel in: *Berlin und die Antike. Kat. der Ausst. Berlin* (1979) II 214 Nr. 318.

<sup>40</sup> In diesem Zusammenhang sind vor allem die Abgüsse von antiker Architektur in Italien zu nennen, die Leon Dufourny (1754–1818) ab 1782 anfertigte. W. Szambien, *Le musée d'architecture* (1988) 22 ff. 57 ff.

<sup>41</sup> Zu diesem Themenbereich ausführlicher Verf. in: W. Helmlinger – V. Kockel, *Rom über die Alpen tragen. Kat. der Ausst. München* (1993) 11–31; Verf., *Phelloplastica* (1998).

<sup>42</sup> In diesem Sinn vor allem J. Zänker in: *Roma Antica. Kat. der Ausst. Dortmund* (1994) 84 ff.

eigentliche Wert antiker Architektur auf diese Weise vermittelt werden könne. Doch war und ist dieses »Gulliver-Paradoxon« letztlich nicht auflösbar. Während der Mensch als »Riese« das Architekturmodell beherrscht und gerade in diesem Größenkontrast ein grundsätzlicher Reiz der Verkleinerung besteht, kann er nicht gleichzeitig als »Zwerg« von der Größe der Antike überwältigt werden.

Ab 1800 läßt sich dann ein Wandel in der Konzeption von Korkmodellen feststellen. Einerseits werden sie immer genauer und sogar zur Dokumentation archäologischer Befunde insbesondere in Pompeji verwendet<sup>43</sup>. Andererseits sind diesen Bemühungen technische Grenzen gesetzt, so daß sie letztlich den Ansprüchen an eine wissenschaftliche Bauaufnahme nicht mehr genügen können. Schließlich werden sie in einer neuen didaktischen Konzeption in den einheitlichen Maßstab von 1:100 gesetzt, um so als dreidimensionales Handbuch der Architekturgeschichte dienen zu können. Damit wird auch der direkte Größenvergleich möglich. Bescheidenere Arbeiten sinken dagegen auf das Niveau serieller »Souvenirs« ab.

Gipsmodelle boten dagegen stets perfekte Rekonstruktionen an. Hier sind vor allem die Arbeiten von Jean-Pierre Fouquet (1752–1829) und seinem Sohn François (1787–1870) zu nennen<sup>44</sup>. Im Architekturmuseum des Louis-François Cassas sollten sie darüberhinaus einen Überblick über die gesamte antike Architektur zwischen Palmyra und Rom vermitteln<sup>45</sup>. Die Fassungen in kostbarem Stein, die manchmal Ruinen, zumeist aber rekonstruierte Bauten zeigen, waren dagegen Teil einer Luxusindustrie, die spektakuläre Vorlagen für Uhren, Kaminstücke und vor allem Tischaufsätze suchte<sup>46</sup>. Sie sollten Anregung zum Gespräch bieten und sind letztlich als verkleinerte Pendants der gleichzeitigen ephemeren Festarchitekturen zu verstehen, mit denen die Städte zum Empfang der Großen geschmückt wurden. In dieser Tradition stehen dann im 19. Jh. die zahlreichen Tempelruinen aus »Giallo di Siena« oder anderen Surrogaten antiker farbiger Marmore, die in den genannten Auktionen der letzten Jahre zu finden waren und die das Aussehen der reproduzierten Bauten nur noch stark vereinfacht wiedergeben.

### *Eine Grand Tour von 1769*

Soweit das Angebot. Wie aber stand es mit der Nachfrage? Was konnte sich der zumeist junge Reisende in Rom selber leisten, wie groß war sein wirkliches Interesse an all den Antiken und ihren Nachbildungen?

Läßt sich aus der Auswahl an »Souvenirs« ein eigener Charakter erschließen?

Ein Problem beim Umgang mit den kleinen Objekten der Antikenbegeisterung ist der Umstand, daß zu wenig Reisen, Reisenotizen und Abrechnungen im Detail publiziert sind. Nur die großen Stücke der Sammlungen werden meist eingehend besprochen. Was jedoch am Rande alles gekauft wurde, im Gepäck mitgenommen, was sich der finanziell nicht so großartig ausgestattete Reisende überhaupt erlauben konnte und was dann heute im Kunsthandel auftaucht, läßt sich nur in den seltensten Fällen im Detail belegen. Nur die Ausstellungen zur Grand Tour zeigen auch diese Aspekte der Reise, ohne allerdings einmal einen vollständigen Sammlungskontext herzustellen. Einen Beitrag zu dieser Fragestellung soll der folgende Abschnitt bieten.

Es geht um den Erben eines der kleinen Fürstentümer in Deutschland, das der Oettingen-Wallerstein, dessen Besitzungen vor allem im Umkreis Nördlingens im schwäbischen Ries lagen. 1768 sollte der spätere Fürst Kraft Ernst (1748–1802) als Zwanzigjähriger standesgemäß eine dreijährige Kavaliertour durch Holland, England, Frankreich und Italien antreten<sup>47</sup>. Der erste Abschnitt endete in einer finanziellen Katastrophe: sein Begleiter brachte mit ihm die für ein Jahr berechneten 1000 Louisdor in nur 4 Monaten durch. Erst nach einer Unterbrechung, in der ein neuer Betreuer gefunden werden mußte, konnte man Ende 1769 über Venedig und Ancona nach Rom reisen. Dort blieb man mit einem etwa dreiwöchigen Abstecher nach Neapel bis zum Juli 1770, um dann in Frankreich, England und Holland die große Reise fortzusetzen. In den Archiven der Harburg liegen sowohl die Briefe Kraft Ernsts an

<sup>43</sup> Verf. a.O. 21–3. Zum Stadtmodell von Pompeji auch V. Sampaolo, *Il museo. Rivista del sistema museale italiano* 3, 1993, 79–95.

<sup>44</sup> Ebenda 26 f.; G. Cuisset, *Gazette des Beaux-Arts*, Mai–Juin 1990, 227 ff.

<sup>45</sup> Szambien a.O. 61 ff. und passim.

<sup>46</sup> Vgl. Verf. a.O. 28 mit Anm. 54–56; zuletzt auch wieder A. González-Palacios in: *L'oro di Valadier. Kat. der Ausst. Rom* (1997) 22 ff. sowie Taf. XXI mit farbigen Abbildungen.

<sup>47</sup> Die Briefe des jungen Kraft Ernst an seine Mutter sowie die Abrechnungen seines Begleiters de Ransonné befinden sich im Fürstl. Archiv Wallerstein (Burg Harburg) VIII 13, 6c–2. Ich danke S. D. Fürst Wallerstein für die Erlaubnis, die Ergebnisse der Lektüre hier zu verwenden. Aufmerksam wurde ich auf das Material durch den von V. von Volckamer besorgten »Wallersteiner Kalender auf das Jahr 1992«, in dem der Reisebericht ausgewertet und mit zwölf Volpato-Ducros-Stichen aus Wallersteinschem Besitz illustriert wurde.

seine Mutter wie auch die detaillierten Abrechnungen seines Reisemarschalls. Die Briefe zeigen einen braven, aber nicht unbedingt begeisterten Bildungsreisenden, der die üblichen Stationen durchläuft. Dabei spielen familiäre Besorgnisse und gesellschaftliche Ereignisse – die Art des Empfangs beim neapolitanischen König, die Gestalt des Papstes – eine größere Rolle als die Kunst. Nur musikalische Erlebnisse locken ihn aus dem Rahmen der Konvention, so z. B. ein Auftritt Mozarts in Neapel, den er als »un vrai prodigue pour la Musique« beschreibt. Von den antiken Kunstwerken werden der Meleager und der Toro Farnese erwähnt, zu den Vesuvstädten fällt ihm nur ein, es seien »surement des curiosités qu' aucun Étranger ne se repentira d'avoir vu.« Er sucht den Maler Pompeo Batoni auf, außerdem einen »Marbrier, nommé Vinelli, qui fait des Tables et autres Meubles des plus belles espèces de Marbres«<sup>48</sup>, ebenso die Ateliers von Piranesi und Cavaceppi. Ein Besuch bei den beiden Gemmenschneidern Pichler gehörte genauso in das Besichtigungsprogramm wie die Mosaikwerkstatt des Vatikan.

Nun wüßte man gern mehr über die »Souvenirs« eines solchen Reisenden mit deutlich beschränkten Mitteln. Doch die Abrechnungen seines Begleiters umfassen zwar von der Miete, den Kosten für Essen und Trinken bis zum einzelnen Trinkgeld bei Atelierbesuchen jede Kleinigkeit; doch der für uns interessante Posten, über den der junge Fürst frei verfügen konnte und der monatlich ca. 1/4 der aufgewendeten Gelder ausmachte, wird nicht aufgeschlüsselt. Einen Einblick in die Proportionen der einzelnen Ausgaben gibt jedoch ein letzter Brief vor seiner Abreise aus Rom. Darin bittet er seine Mutter eindringlich, doch das Budget zu erhöhen, droht sogar mit einem bevorstehenden »Bankrott«. Außer den kleinen Einkäufen, die er hier gemacht habe (»Musiques, une petite collection de Marbres, les Mignatures«), sei vor allem das Spiel an seinen finanziellen Engpässen schuld: Aus gesellschaftlichen Gründen habe er stets mitspielen müssen: »c' est là, ce qui m' a ruiné ... et j' ai été assolument hors d'état de le refuser ... «.

Die Spielschulden des jungen Mannes übertrafen also offenbar deutlich seine Ausgaben für Souvenirs, wobei nun ganz konkret sein Interesse an antiken Marmorproben, an Miniaturmosaikern und Musikalien belegt ist – vielleicht könnte man auch an Gemmen von Pichler denken<sup>49</sup>. Im Besitz der Oettingen Wallerstein läßt sich heute davon nichts mehr nachweisen. Die prächtige Reihe kolorierter Ducros-Veduten, die ab 1780 auf den Markt kamen, erwarb Kraft Ernst erst als regierender Fürst von der Kunsthandlung Artaria (Wien) in den Jahren 1787–92, wobei er mit 27 1/2 Gulden z. T. ein Mehrfaches der

Preise in Rom (2–4 Zecchini = 10–20 Gulden) aufwenden mußte. Ebenfalls über den Kunsthandel bezog er Stichwerke Piranesis, Nachdrucke Bartolis und vieles mehr, das zum großen Teil in die Augsburger Universitätsbibliothek gekommen ist<sup>50</sup>. In Wien, wohin die Familie schon immer orientiert war, erwarb Kraft Ernst 1789 »vases étrusques«, deren Zahl und Verbleib unbekannt ist<sup>51</sup>. Auch die Herkunft einiger verkleinerter Bronzekopien antiker Statuen bleibt im dunkeln<sup>52</sup>. Das gleiche gilt schließlich für ein von Carl Joseph May (1747–1822) signiertes Korkmodell des Saturntempels, das heute ebenfalls

<sup>48</sup> Antonio Vinelli (auch Minelli) hatte sein Atelier auf dem Campo Vaccino und dort offenbar besonders guten Zugang zu farbigen Marmoren. Zur Familie Vinelli, deren Marmorarbeiten auch in der Reiseliteratur des 18. Jhs. mehrfach erwähnt werden, zuletzt mit weiterer Literatur: R. Valeriani in: L'oro di Valadier. Kat. der Ausst. Rom 1997, 148 f.

<sup>49</sup> In einer Liste von 1787 nennt Pichler folgende Preise: »Ritratto, Zecchini 40; Figura in Cameo: 40; in Intaglio: 35; Busto in Cameo: 35; in Intaglio: 30; Testa in Cameo: 25; in Intaglio: 20. Le pietre si pagano a aparte. I ritratti anticipatamente.« Grand Tour 319 Nr. VI (Die in den Gemmenkasten eingeklebte Preisliste nicht abgedruckt). In einer Liste von 1783 sind die Preise noch etwas niedriger. In: Eine Reise der Aufklärung a.O. (s.o. Anm. 2) II, 610. Nach Goethe »kostete bei Pichler eine Figur gegen 50 Zechinen«. Femmel – Heres a.O. (s.o. Anm. 6) 137 f. Zeugnis Nr. 48.

<sup>50</sup> Eine Auflistung sämtlicher Ankäufe von Büchern und Stichen bei der Firma Artaria findet sich im Archiv der Harburg, II 4, 11–2, Beilagen zu dem Liquidationsprotokoll, Fasz. VIII, Nr. 1503. »Verzeichnis der vom 6ten December 1780 bis 10 Junius 1793 an Seine Hochfürstliche Durchlaucht dem Regierenden Fürsten von Oettingen=Oettingen und Oettingen Wallerstein von Artaria & Comp gemachten Lieferungen«. Stiche und Literatur wurden auch in Mannheim bei Domenico Artaria und Mathias Fontaine erworben. Diese relativ gut dokumentierte Ankaufspolitik eines deutschen Fürsten ist bisher nicht im einzelnen untersucht. Die Archivarbeit wäre sicher lohnend, da die Bestände der Bibliothek, die sich mittlerweile in Augsburg befinden, nicht mehr mit jenen des 18. Jhs. identisch sind.

<sup>51</sup> Erwähnt in einem Brief seines jüngeren Bruders Philipp Karl (1759–1826) aus Wien vom 10. 12. 1789. Archiv Harburg VIII 14, 3a–2, Fasz. 85. In dem Brief geht es unter anderem um den Transport der Vasen. Die Kenntnis dieses Briefes verdanke ich G. von Trauchburg.

<sup>52</sup> Handschriftl. Katalog der Plastik Nr. 377 (Apoll vom Belvedere, H ca. 20 cm); 378 (aufgestützter Satyr); 383 (Aphrodite Kallipygos). Diese Statuetten scheinen mir nach oberflächlicher Betrachtung aus dem späten 18. Jhd. zu stammen, andere Statuetten nach neuzeitlichen Vorlagen (Giambologna) könnten älter sein.

auf der Harburg zu sehen ist (Taf. 5, 2)<sup>53</sup>. Trotz eines eher mäßigen Interesses an der Antike gehörte es offenbar zum Status eines deutschen Fürsten, wichtige Denkmäler der Antike, wenn auch in eher zufälliger Zusammenstellung, in Reproduktion und Nachbildung zu besitzen. Zu einer »vollständigen« Sammlung in unserem Sinne fehlten nur die originalgroßen Gipsabgüsse antiker Statuen.

### *Kopienhandel in Deutschland*

Kraft Ernst könnte damit als Negativbeispiel des Reisenden auftreten: ein konventionelles und wenig ausgeprägtes Interesse, bescheidene, ebenfalls sehr konventionelle Einkäufe. Der nachträgliche Erwerb einer ganzen Reihe von Publikationen und Stichen der Stadt Rom, von Vasen, Kleinkopien und wohl auch eines Tempelmodells, macht jedoch darauf aufmerksam, daß man auch in Deutschland selbst seine »Reiseerinnerungen« einkaufen konnte. Die Agenten der Wiener Firma Artaria waren vornehmlich auf Noten, Karten, Veduten und Kunstliteratur spezialisiert<sup>54</sup>. Die Rostische Kunsthandlung in Leipzig bot dagegen in ihren Katalogen fast alles an, was sonst nur in Italien direkt zu beziehen war. Nach ersten Auflagen von 1779 und 1782 erschien zur Messe 1786 ein dreibändiges Warenangebot<sup>55</sup>. In der ersten Abteilung finden sich Gemälde, Handzeichnungen und Kupferstiche, außerdem Abdrücke antiker Gemmen in Schwefel und Glas, Korkmodelle antiker Architektur, antike Figuren in Nachbildungen aus Meißener Biscuitporzellan, Wedgwood-Keramik und entsprechende Möbel. Die zweite Abteilung enthält Abgüsse und Nachbildungen antiker und neuzeitlicher Skulptur aus Gips und aus einem wetterfesten, eigens für Rost entwickelten Kunststein; die dritte schließlich umfaßt vornehmlich Musikalien. Das Frontispiz der »Zweyten Abtheilung« zeigt zwei am Boden kauende Erosen, für die ein dritter den Vorhang vor den Meisterwerken der antiken Kunst wegzieht<sup>56</sup>. Erkennbar sind Laokoon, Kleine Herkulanerin, Venus Medici und ein Bein des Borghesischen Fechters<sup>57</sup>. Für einen eigenen Abguß-Katalog von 1794 konnte Rost den Maler Veit Hans Schnorr von Carolsfeld (1764–1841) gewinnen<sup>58</sup>. Sein Frontispiz gibt einen säulengeschmückten Innenraum wieder (Taf. 5, 3). Zwei antikisch bekleidete Jünglinge, in der Art der Ildefonso-Gruppe zueinander gestellt, treten vor die antiken Skulpturen. Der eine, ein Genius, erleuchtet die Statuen mit einer Fackel, der andere trägt eine Zeichenmappe unter seinem Arm. Apoll vom Belvedere, Torso vom Belvedere<sup>59</sup> – wie so oft von hinten zu sehen – Laokoon, mediceische Venus<sup>60</sup> und die Kleine Her-

kulanerin sind – allesamt seitenverkehrt – abgebildet.

<sup>53</sup> Das Modell entspricht in jeder Hinsicht dem Modell in Aschaffenburg. Dazu Helmberger a.O. (s.o. Anm. 41) 210–213 Nr. 13; 343 Farbb. 17.

<sup>54</sup> Zu Artaria Wien: Geschichte Firmen Artaria & Compagnie und Freytag–Berndt und Artaria (1970); R. Hilmar, Der Musikverlag Artaria & Comp. (1977) bes. 9 ff.

<sup>55</sup> Rost 1786. Ein erster Katalog von 1779 trägt den Titel: Verzeichnis aller Kunstsachen, welche bey Carl Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachs Hofe zu Leipzig um die billigsten Preise zu haben sind. Leipziger Jubiläumemesse 1779. Von einem weiteren, 1782 erschienenen und in der Ausgabe von 1786, S. 3 f. erwähnten Katalog sind mir die genauen bibliographischen Daten nicht bekannt. C. Boehringer in: Antikensammlungen 282 f. mit Anm. 41. In diesem Katalog scheinen erstmals die »besten Werke der Bildhauerkunst alter und neuer berühmter Meister« angeboten worden zu sein. Die Geschichte dieser bedeutenden Kunsthandlung, die sicher als Gradmesser des breiten deutschen Geschmacks im Deutschland des späten 18. Jhs. angesehen werden kann, ist bisher noch nicht geschrieben worden.

<sup>56</sup> Die wenig qualitätvolle Vorlage stammt von Christoph Nathe (1753–1809), einem Schüler Adam Friedrich Oesers, der seit 1764 die neue Kunstakademie in Leipzig leitete. Nathe wurde später Direktor der Zeichenschule von Görlitz.

<sup>57</sup> Rost 1794. Das Münchner Exemplar ist in einen Textband mit 71 Seiten und einen Tafelband mit 54 Blättern gebunden. Zwei teilweise kritische Besprechungen sind bekannt, s. Anhang.

<sup>58</sup> Schnorr von Carolsfeld war zuerst Notar, später Künstler, gleichfalls als Schüler Oesers. Ab 1814 Direktor der Leipziger Akademie. Vater des berühmteren Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872). Es würde sich lohnen, zu überprüfen, welche Stichvorlagen Schnorr selbst angefertigt hat und welche er aus anderen Quellen übernommen hat. Auch die Darstellungstechnik mit dem sehr detailliert gefaßten Kopf und dem eher spärlich charakterisierten Körper wäre eine Untersuchung wert. Zur Bedeutung des Kopfes als Träger des Gefühlsausdrucks gerade beim Laokoon in der Auffassung des 18. Jhs. s. auch C. Boehringer in: Antikensammlungen 279 mit Abb. 5 f. (»in vultu animus«).

<sup>59</sup> Rost konnte übrigens keinen Abguß der Statue anbieten. Unter den »Akademien« findet sich nur eine angeblich von Michelangelo angefertigte Verkleinerung des Rückens von 12 Zoll Höhe. Rost 1794, 46. Im späten 18. Jh. waren Abgüsse des Torso offenbar nur schwer aufzutreiben. C. Boehringer in: Antikensammlungen 282. Zur Rezeptionsgeschichte des Torso und zur engen Verbindung mit Michelangelo C. Schwinn, Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst (1973); R. Wünsche, MjJb 44, 1993, 7–46.

<sup>60</sup> Es kann sich auch um eine stark ergänzte Statue im gleichen Typus in Dresden handeln, die Rost gleichfalls im Programm hatte. Rost 1786 II 21 f. Nr. 28 (Kopie Dresden); 27; Rost 1794, 27 Nr. 13 Taf. 20; 29 Nr. 16 Taf. 29. Die »Dresdener Venus« schon ohne Ergänzungen abgebildet bei H. Hettner, Die Bildwerke der königlichen Antikensammlungen zu Dresden<sup>2</sup> (1869) 86 Nr. 385, auf unnummerierter Abb. als Nr. 383 bezeichnet. In der 4. Auflage (1881) 122 Nr. 276 (o. Abb.).

Auf insgesamt 54 Tafeln werden alle 55 angebotenen Statuen und 27 der 80 »von berühmten Künstlern in das Kleine modellierten Figuren und Gruppen« wiedergegeben. Weitere Abbildungen zeigen Büsten, Reliefs und Prunkgefäße. Rost legte großen Wert auf die Qualität seiner Abgüsse und Verkleinerungen, die er seit 1768 in einer eigenen Werkstatt anfertigen ließ<sup>61</sup>. Die Formen für die Statuen aus Italien hatte er bei den Brüdern Ferrari erworben<sup>62</sup>. Bei den Statuetten werden mehrfach die Künstler genannt, denen die Verkleinerung verdankt wird (Giovanni da Bologna, Bouchardon, Michelangelo, Bernini u.a.). Für die Statuen aus Dresden besaß Rost ein Privileg des Kurfürsten zur Abformung. Er warnte, nicht ohne Eigeninteresse, vor herumziehenden »Gipshändlern« und deren schlechter Ware, die z.T. sogar seine Dresdner Abgüsse erneut abgeformt hätten<sup>63</sup>. Deshalb besaßen seine Statuen auch ein eigenes Qualitätssiegel.

Rost konnte sicher das umfassendste Sortiment in Deutschland anbieten<sup>64</sup>. Sein bebildeter Katalog übertrifft alles, was wir bisher kennen. Bei ihm finden sich alle wichtigen Statuen des damaligen Kanons in originalgroßer und verkleinerter Fassung wieder, dazu eine ganze Reihe neuzeitlicher Werke bis hin zu jenen des Akademiedirektors Adam Friedrich Oeser (1717–99) und des Gothaer Hofbildhauers Doell (1750–1816)<sup>65</sup>. Nur bei den Gruppen mußten sich die Käufer einschränken, wie z.B. beim Laokoon, von dem allein der Vater zu erwerben war. Die entsprechenden Abbildungen auf dem Frontispiz und im Tafelteil zeigen daher auch den eigentümlichen Ausschnitt aus der Gruppe (Taf. 5, 4)<sup>66</sup>. Ein besonderer Akzent wird durch die neunzehn Abgüsse von Dresdner Statuen gesetzt, die Rost exklusiv vertreiben konnte. Er verkaufte an Kunstliebhaber und Zeichenakademien, aber auch an das erste Archäologische Institut in Göttingen<sup>67</sup>. Mit ähnlichen Hinweisen auf die Qualität ihrer Abgüsse versuchten auch andere Händler zu werben. So lieferte die Firma Artaria in Mannheim ab 1803 Gipsabgüsse vor allem nach Statuen aus dem Musée Napoléon – darunter also auch viele Stücke ehemals italienischer Sammlungen – nach Karlsruhe, München und Darmstadt. Dabei wird betont, daß nur der »Mouleur de l'Empereur« Getti unter der Aufsicht des Direktors Vivant Denon Formen abnehmen und ausgießen durfte<sup>68</sup>.

Bei solchen Kunsthandlungen konnte sich also bedienen, wer zu Hause geblieben war oder erst später über die notwendigen Mittel zum Kauf seiner »Souvenirs« verfügte. Hier, aber auch bei anderen Händlern und Handwerkern, über deren Produktion man in den entsprechenden Kunstzeitschriften informiert wurde, konnten auch die billigeren »Kopien der Kopien« eingekauft werden, die eine enorme Verbrei-

tung gefunden haben müssen. Kraft Ernst und sein eher bescheidener Besitz an Antikenkopien erinnern daran, daß mancher Sammler schon vor seiner Italienreise, an ihrer Stelle oder erst im nachhinein seine »Erinnerungen« materialisierte. Ein Beispiel dafür sind die Kassler Sammlungen, auf die noch eingegangen wird. Ein anderes ist Darmstadt<sup>69</sup>. Landgraf Ludwig X. (1753–1830, seit 1806 Großherzog Ludwig I.) von Hessen-Darmstadt war selbst nie in Rom. Dennoch bestellte er schon 1787 als Erbprinz über den Hof Reiffenstein in Rom die 36 Korkmodelle

<sup>61</sup> Zum Folgenden Rost 1786 II 4–18.

<sup>62</sup> Giacomo Ferrari und seine Brüder verkauften unter anderem Abgüsse an die Leipziger Akademie (1774) und nach Göttingen (1771–4). Vielleicht bezieht sich auch die Bemerkung Goethes in einem Brief vom Mai 1776 an Auguste Stolberg (»... wir haben Italiäner hier, die uns gute Güsse schaffen ... «) auf die Brüder Ferrari, s. Anhang. Die 1774 noch nach Ausweis eines Gutachtens des Akademiedirektors Oeser hoch geschätzte Qualität der Abgüsse – darauf bezieht sich auch der Hinweis des ja ebenfalls in Leipzig ansässigen Rost – erwies sich bei näherem Hinsehen offenbar als recht fragwürdig. In Göttingen sah man von weiteren Ankäufen ab, und die oben erwähnte Besprechung des Rostischen Katalogs von 1794 behauptet, daß die Formen »flüchtig und in Eile« von der Gipsabgußsammlung Farsetti in Venedig abgenommen worden seien. Der Katalog der Sammlung Farsetti: Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia (o.J. 1788) ist z. T. abgedruckt in: Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti. Kat. der Ausst. Rom-Venedig (1991–2) 140 ff.

<sup>63</sup> Rost 1786 II 8 f.; Rost 1794, 7–9.

<sup>64</sup> Vgl. aber in England den Handel mit Abgüssen von John Cheere (1709–87). – Haskell – Penny 80 Abb. 42.

<sup>65</sup> Friedrich Wilhelm Eugen Doell, studierte in Paris und Rom, seit 1781 in Gotha.

<sup>66</sup> Rost 1794 21 Nr. II, bemerkt ausdrücklich, daß der Laokoon ohne Söhne geliefert werde. In Rost 1786 II 25 fehlt diese Notiz noch. Abgebildet auch bei C. Boehringer in: Antikensammlungen 290 Abb. 5. Ein ähnlicher Ausschnitt der Laokoon-Gruppe findet sich unter den Terrakotta-Bozzetti der Slg. Farsetti. Alle origini di Canova a.O. 137 Nr. 69.

<sup>67</sup> C. Boehringer in: Antikensammlungen 283.

<sup>68</sup> 1793 wurde die Firma in Mannheim von Domenico (Dominik) Artaria gegründet, der mit der gleichnamigen Wiener Firma verschwägert war. Er handelte mit Gemälden, Handzeichnungen, Stichen und illustrierten Büchern, aber auch in großem Maße mit Gipsabgüssen. H. Tenner, Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des 19. Jhs. (1966) 131–159. Für Karlsruhe wurden 1803, 1805–9, 1811 und 1823 Gipsabgüsse, zumeist aus Paris, geliefert. Für die Münchner Akademie sind Ankäufe für 1804, 1811, 1812 und 1814 überliefert. Zu Darmstadt s.u. Anm. 71.

<sup>69</sup> S. Ebert-Schifferer, Hessisches Landesmuseum Darmstadt (o.O., o.J. [1996]) 7 f. 12 mit gleicher Einschätzung.

Antonio Chichis, die nach seinem Regierungsantritt 1790 eintrafen<sup>70</sup>. Gleichzeitig erwarb er die »Antichità Romane« Piranesis, dessen »wissenschaftlichstes« Werk zur römischen Architektur. Außerdem kaufte er verkleinerte Marmorkopien antiker Statuen ein, deren Herkunft und Verbleib heute nicht mehr nachweisbar sind. Ab 1811 ergänzte er schließlich seine Sammlung um die oben genannten Gipsabgüsse aus Paris, die er über Artaria Mannheim bezog<sup>71</sup>. Originale suchte man dagegen fast ganz vergebens in Darmstadt. Sie hätten die Finanzen des Fürsten zu sehr belastet und außerdem seinen offenbar didaktischen Anspruch, Architektur und Skulptur der Antike in ihren wichtigsten Beispielen zu zeigen, nicht erfüllen können<sup>72</sup>. Ein heute besonders prominentes und vollständig erhaltenes Beispiel für eine spät entstandene Sammlung ist jene des Architekten John Soane in London. Die geradezu symbolhafte Fülle von »Erinnerungen« aus Marmor, Gips und Kork konnte er erst – und zwar zumeist auf Auktionen in England – erwerben, als er dank seiner großen Bautätigkeit ein Vermögen gemacht hatte<sup>73</sup>.

### »Die schönsten Antiken aus Rom und Florenz«

Originalgroße oder verkleinerte Kopien der gerühmten Meisterwerke antiker Plastik standen im Zentrum des Angebots der Kunsthändler. Ihnen soll der letzte Abschnitt dieser kurzen Übersicht gewidmet sein. Sie müssen im Zusammenhang mit dem grundlegenden Problem aller Antikensammler gesehen werden, auf das sich auch das als Überschrift gewählte Zitat aus dem Traktat des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein zum Sammeln antiker Kunst aus der Zeit um 1680 bezieht<sup>74</sup>. Die berühmtesten, das ästhetische Werturteil bestimmenden Statuen im Cortile des Belvedere oder der Tribuna waren unverkäuflich. Deshalb mußte auch der Sammler »echter« Antiken darauf bedacht sein, diese kanonischen Meisterwerke zusätzlich als Replikate im Maßstab 1:1 oder in verkleinerter Form gleichfalls zu besitzen.

In letzter Zeit ist wiederholt gezeigt worden, wie am Anfang dieser Reihe von Kopien die Abformungen stehen, die Primaticcio für François I<sup>er</sup> anfertigte und deren bronzene Ausgüsse den Hof von Fontainebleau in ein neues Rom verwandeln sollten<sup>75</sup>. Die zum Teil schon früher entstehenden Nachbildungen im kleinen Format waren dabei nicht allein als preisgünstige Repliken gedacht. Sie paßten sich in ihrem Format angemessen in die enzyklopädisch eingerichteten studioli oder Raritätenkammern ein,

wo sie neben anderen Stücken die »artificialia« repräsentierten. Der durchaus eigenständige Charakter der verkleinerten Meisterwerke tradierte sich auch in das 17. Jh., als von den Werkstätten des Adrian de Vries oder Giambologna und später von Bildhauern wie Antonio Susini (tätig ab 1580–1624) und Giovanni Francesco Susini (um 1575–1653)<sup>76</sup> solche kleinformatigen Werke angeboten wurden. Wie sehr bei diesen Verkleinerungen der künstlerische Wert betont wurde, zeigt noch der Rostische Katalog von 1786. In ihm werden mehrfach – sei es zu Recht oder zu Unrecht – berühmte Künstler als Urheber der Statuetten benannt<sup>77</sup>. Zu Beginn des 18. Jhs. umfaßte das Repertoire solcher Nachbildungen neben den römischen auch die Antiken aus Florenz. Für den gedanklichen

<sup>70</sup> Dazu im einzelnen: A. Büttner (Bearb.), Korkmodelle von Antonio Chichi<sup>2</sup> (= Kataloge des Hessischen Landesmuseums 3, 1975) 3, 6 f.

<sup>71</sup> G. Bergsträßer, Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde N. F. 28, 1963, 343–356. Auf S. 346 werden für das Jahr 1819 folgende Gipsabgüsse genannt: Apoll vom Belvedere, Venus Medici, Venus Diadumene (?); Laokoon, Antinoos, Faun, Minerva, Fechter Borghese; Tenner a.O. 152–154. Ankäufe von Gipsabgüssen sind für 1811–2 (1000 fl.), 1812–3 (1000 fl.), 1813–4 (1000 fl.), 1814–5 (1375 fl.), 1821 (4 Statuen 550 fl.); 1823 (Jason, Mercur 1044 fl.) überliefert. Ebert-Schiffner a.O. 12 nennt dagegen für 1811–2 Ankäufe für 5000 fl.

<sup>72</sup> Zeitgenössische Quellen loben daher auch den Nutzen der Abgüsse für »Lehrlinge der Kunst«. So z.B. J. Schopenhauer, Ausflucht an den Rhein und dessen nächste Umgebungen im Sommer des ersten friedlichen Jahres (1818) 289 f.

<sup>73</sup> Im Soane's Museum befindet sich eine große Zahl von Versteigerungskatalogen mit eigenhändigen Notizen von John Soane. Zu den Sammlungen J. Summerson, A new Description of Sir John Soane's Museum<sup>8</sup> (1988); P. Thornton – H. Dorey, A Miscellany of Objects from Sir John Soane's Museum (1992). Zum Konzept der Sammlung W. Ernst, ArtB 75, 1993, 481–98.

<sup>74</sup> Nach B. von Götz-Mohr in: Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Kat. Ausst. Frankfurt (1986–7) 86.

<sup>75</sup> Zum Folgenden generell vor allem Haskell – Penny passim.

<sup>76</sup> Zu den Antikenkopien der beiden Susini zuletzt B. von Götz-Mohr a.O. 74 ff. mit weiterer Literatur.

<sup>77</sup> Der Gedanke, daß auch das verkleinerte Terrakotta-Modell als Vorlage für Ausgüsse in Gips oder Bronze einen Kunstwert für sich besitzt, scheint auch den Abate Filippo Farsetti zum Kauf solcher Bozzetti veranlaßt zu haben. Vgl. Alle origini di Canova a.O. (s.o. Anm. 62) 102 f. Nr. 46 f.; 134 ff. Nr. 66–9 (Antikenverkleinerungen von Stefano Maderno und Camillo Rusconi). Anders Massimiliano Soldani, bei dem die Tonarbeit Gesellenwerk ist und er selbst erst die Ziselierung vornimmt, deren Qualität den eigentlichen Wert ausmacht. K. Lankheit, Florentinische Barockplastik (1962) 142.

Hintergrund, der den Kauf solcher Kopien ermöglichte, ist die Korrespondenz des großherzoglich Florentiner Münzschneders und Bildhauers Massimiliano Soldani (1656–1740) mit Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein bezeichnend. In ihr wird der Wunsch nach Besitz der unverkäuflichen Meisterwerke mit der Frage nach der Qualität solcher Kopien und Abformungen verbunden<sup>78</sup>. Fürst Johann Adam orientierte sich dabei fast wörtlich an den bereits erwähnten Vorstellungen seines Vaters Karl Eusebius<sup>79</sup>. In Ermangelung der Originale, die von Rechts wegen in eine Skulpturengalerie gehörten, seien Abgüsse in Bronze den weniger genauen Marmorkopien vorzuziehen<sup>80</sup>. Für uns ist dabei erstaunlich, daß es um die »morbidezza« der Körper ging, die nur so erreicht werden könne, nicht aber um die Tatsache, daß die antiken Marmorskulpturen ja ihrerseits Kopien von Bronzeoriginalen waren; dessen war man sich noch nicht bewußt<sup>81</sup>. Soldani hatte ebenso die Möglichkeit, die Statuen in Florenz abzugießen, wie der Hofbildhauer Giovanni Battista Foggini (1652–1725), der 1708 Gipsabgüsse nach Düsseldorf lieferte<sup>82</sup>. Beide konnten so eine große Genauigkeit ihrer Kopien garantieren. Originalgroße Abgüsse in Bronze blieben allerdings teuer und selten<sup>83</sup>, doch Soldani lieferte bereits in offenbar größerer Zahl auch Serien von Kleinkopien in zwei verschiedenen Formaten<sup>84</sup>. Nach seinem Tod wurden sie auch als Vorlagen für die Porzellanherstellung gebraucht<sup>85</sup>.

Anders als die übrige Produktion von Antikenkopien konnte damit die Abformung und Verkleinerung berühmter Skulpturen um die Mitte des 18. Jhs. bereits auf eine alte Tradition und zahlreiche Vorlagen zurückgreifen. Doch auch für die Statuenkopien bedeutete der zunehmende Strom von Reisenden und die allgemein verbreitete Antikenbegeisterung in der europäischen Oberschicht einen quantitativen wie qualitativen Wandel. Einerseits verbreiterte sich das Repertoire, andererseits differenzierte sich das Angebot nach Qualität und Preis. Während im Atelier von Luigi Valadier (1726–85) noch erstklassige Großbronzen entstanden<sup>86</sup>, lieferte dessen Schüler Francesco Righetti (1738–1819)<sup>87</sup> zusätzlich preisgünstigere Bleiabgüsse. Verkleinerungen konnten in großer Vielfalt sowohl in diesen Ateliers wie auch bei den etwas preisgünstigeren Giacomo (1730–80) und Giovanni Zoffoli (1745–1805)<sup>88</sup> oder noch billiger bei Giuseppe

<sup>80</sup> Ähnliche Bemerkungen finden sich in den Briefen Soldanis und Karl Adams wieder. Lankheit a.O. 143 f. und 328 ff. Dok. 643. 644. 647.

<sup>81</sup> Zur Entdeckung des antiken Kopistenwesens im 18. Jh. s. A. D. Potts, *JWCI* 43, 1980, 150 ff.; P. Sénchal in: *Settis III* 149 ff.

<sup>82</sup> Unter Fogginis Leitung wurden wohl nur die Formen abgenommen. Lankheit a.O. 272 Dok. 280. Den eigentlichen Ausguß in Düsseldorf (?) nahm erst Gennaro Minelli vor. C. Braun in: *Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769–1803. Kat. der Ausst. Mannheim 1982 (1984)* 22 f. Zu großformatigen Antikenkopien Fogginis aus Marmor für Ludwig XIV. Lankheit a.O. 72.

<sup>83</sup> Außer an den Fürsten Liechtenstein lieferte Soldani für Lord Marlborough 1711 nach Blenheim (4 Statuen 1000 £). Dazu Lankheit a.O. 145; A. Ciechanowiecki – G. Seagrim in: *Festschrift Klaus Lankheit (1973)* 180 ff.; Haskell – Penny 60 f. Abb. 33; A. Redcliffe in: *Treasure Houses* 292 f. Nr. 215 f.; A. Scholl, *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall (1995)* 18 ff. Abb. 1–4. Vielleicht stammt auch die Kasseler Serie von Soldani. G. Schweikhardt in: *Aufklärung und Klassizismus. Kat. der Ausst. Kassel (1979)* 266 ff. Nr. 519 ff.

<sup>84</sup> 15 verschiedene Vorlagen sind bekannt. Dazu gehörten neben wirklichen Antiken auch Werke, die für ihnen ebenbürtig gehalten wurden. Lankheit a.O. 142 f.; ders., *RM* 65, 1958, 186 ff. Taf. 60 ff.; C. Avery in: *Kunst des Barock in der Toskana (1976)* 165 ff.; *Kat. der Ausst. Frankfurt a.O. (s.o. Anm. 78)* 232 Nr. 49.

<sup>85</sup> K. Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia (1982)* passim.

<sup>86</sup> Zu Valadier zuletzt zwei große Ausstellungen: Luigi Valadier au Louvre. *Kat. der Ausst. Paris (1994)*; L'oro di Valadier. *Kat. der Ausst. Rom (1997)*. Darin zu den Bronze- statuen J. Winter, 164 ff. mit Nr. 48–51: drei Großbronzen 1765 für Syon House (vgl. R. Valeriani ebenda 149); vier im Jahr 1779 für den Comte d'Orsay. Diese Statuen werden von Papst Pius VI. im Oktober 1779 in Valadiers Atelier besichtigt. V. Hyde Minor, *Storia dell'Arte* 44, 1982, 256. Zwei Halbformate 1773 für Mme. Du Barry. In Valadiers Nachlaß wurden 1810 mehrere »Modelle« für Statuen nach der Antike registriert.

<sup>87</sup> A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco (1984)* 139 ff. mit Abb. 266–76; 148 mit Abb. 300 f.; González-Palacios 1993, 303 ff.

<sup>88</sup> Gruppen von Statuetten Zoffolis gingen nach Wörlitz (ab 1768); Syon House (vor 1769); Slg. Dundas (vor 1769); Kassel (1772); Stockholm (1784), um nur die wichtigsten zu nennen. H. Honour, *The Connoisseur* 148 Nr. 598, Dez. 1961, 198–205; Haskell – Penny 92 ff. Weitere Werke Zoffolis in engl. Privatsammlungen in: *Treasure Houses* 358–360. Nr. 283–288. Die dort abgebildeten sieben Statuetten entsprechen einem gleichartigen Satz, wie ihn das Porträt von Sir Lawrence Dundas von J. Zoffany 1769 auf einem Kamin im Hintergrund zeigt. ebenda 356 Nr. 281. Drei von zehn Zoffoli-Bronzen, die der 2nd Duke of Northumberland vor 1769 für Syon House erwarb, sind abgebildet in: *Grand Tour* 290 f. Nr. 235–7. Zu Wörlitz zuletzt I. Pfeifer in: *Von allen Seiten schön. Kat. der Ausst. Berlin (1995)*, 610 f. Nr. 243–248 und Abb. S. 123. Römische Antikensammlungen im 18. Jh. *Kat. der Ausst. Wörlitz-Stendal (1998)* 132. 176. 178.

<sup>78</sup> Grundlegend Lankheit a.O. 139 ff. mit 326 ff. Dok. Nr. 635 ff. (Briefwechsel). Jetzt auch S. Schulze in: *Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Kat. der Ausst. Frankfurt (1986–7)* 111–130.

<sup>79</sup> B. von Götz-Mohr, ebenda 67 ff. bes. 86.

Boschi (um 1760–nach 1821)<sup>89</sup> erworben werden. Als neues Material trat Biscuitporzellan hinzu, dessen Weiß jenem des hoch geschätzten Gipses entsprach. Das größte Renommee besaßen dabei die Produkte aus der Manufaktur Giovanni Volpatos (1735–1803)<sup>90</sup>. Schließlich waren auch Verkleinerungen in Gips auf dem Markt. Die Kenntnis dieser Angebote wurde durch die Korrespondenz der Reisenden und sogar durch gedruckte Prospekte in ganz Europa verbreitet, die Kunstagenten ihren Auftraggebern zusandten<sup>91</sup>.

Während man also in Rom selbst oder per Versand eine bis dahin ungeahnte Menge an verkleinerten Nachbildungen in Bronze kaufen konnte, bot zu Hause die Rostische Handlung per Katalog eben solche Stücke aus poliertem Gips oder Kunststein an. Rost konnte – mit allerhöchstem und exklusivem Privileg – die üblichen Typen noch um die Bestände der Sammlungen in Dresden erweitern und hatte mit dem Hofbildhauer Doell aus Gotha ebenfalls einen prominenten Namen als Garanten für die Qualität von Abguß und Verkleinerung. Auch er hielt, wie die römischen Werkstätten, Serien von 12 Philosophen oder Feldherrenbüsten in verschiedenen Größen auf Lager, die er als angemessenen Raumschmuck anpreisen konnte<sup>92</sup>.

Für den Kunstbetrieb in Rom scheint der Bericht vom 19. Oktober 1782 im *Diario Ordinario* des *Cracas*, der römischen Tageszeitung, über einen Besuch von Pius VI. Braschi in Righettis Atelier besonders anschaulich zu sein<sup>93</sup>. Zunächst betrachtete der Papst mit Wohlgefallen die versandfertigen großen Bleistatuen für Henry Hope<sup>94</sup>, die letzten einer Serie von zwölf. »Als ihm dies mitgeteilt wurde, zeigte sich Seine Heiligkeit darüber zufrieden, daß die schönen Künste unter seiner Regentschaft eine solche Blüte erlebten. Der Heilige Vater begab sich sodann in das Innere des Ateliers um dort beiseite eine reiche Auswahl von Statuetten zu betrachten, die nach den berühmtesten Stücken in den Sammlungen von Rom und Florenz geformt wurden. Der genannte Professor (sc. F. Righetti) fertigt sie in Metall stets in großer Zahl an, um die Nachfrage der gelehrten Dilettanti zu befriedigen, die mit Freude diese Stücke einkaufen. Seine Heiligkeit bewunderte die Perfektion, mit der diese Arbeiten angefertigt werden.«

Hier arbeitete also eine Manufaktur im großen Stil, und des Papstes Freude über das »Blühen der Künste« unter seiner Regentschaft wird verständlich, wenn man diese Industrie als wichtigen Handelsfaktor begreift. Ob die wirtschaftliche Blüte auch als künstlerische angesehen werden durfte, war nicht unumstritten. In einem 1803 geschriebenen Brief des Schriftstellers Philipp Joseph Rehfuës (1779–1843)

heißt es dazu im Gegenteil: »Der ganze Gewerbefleiß der Stadt beschränkt sich auf einige Luxusartikel, welche hauptsächlich in den untergeordneten Erzeugnissen der schönen Künste, wie Mosaik, Gipsarbeiten und dergleichen bestehen. Die sich so damit abgeben, nennen sich Künstler ...«<sup>95</sup>.

Trotz vieler, zumeist mit neuem Aktenmaterial untermauerter Detailstudien zu einzelnen Werkstätten und Künstlern sind bisher einige Probleme dieses Kopistenwesens und seiner Einschätzung im späten 18. Jh. nicht geklärt. Erst allmählich zeichnen sich die Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Ateliers ab, die zum Teil dieselben Bildhauer als Modelleure heranzogen oder ad hoc bei einem großen Auftrag zusammenarbeiteten<sup>96</sup>. Ähnlich differenziert und miteinander verschränkt wird man sich die Wünsche der »Dilettanti« und die Gesichtspunkte vorstellen müssen, die zum Kauf solch unterschiedlicher Statuenkopien führen konnten. Die »Nutzung« der Nachbildungen bestimmte letztlich Format und Material. Hier können in einem ersten Versuch nur einige Aspekte dieses Geflechtes von Anspruch und Wertigkeit angesprochen werden, um Kategorien für eine Einschätzung des Phänomens zu entwickeln.

Akademische Sammlungen, seien sie nun der künstlerischen oder der eher wissenschaftlichen Ausbildung gewidmet gewesen, zogen originalgroße Abgüsse aus Gips vor. Während Verkleinerungen aus dem gleichen

<sup>89</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani* Vol. 11 (1971) 197 (H. Honour); González-Palacios 1993 I 318 ff.

<sup>90</sup> Volpato beginnt zunächst als Stecher. Die Porzellanmanufaktur wird 1785 eingerichtet. H. Honour, *Apollo*, Mai 1967, 371 ff.; Haskell – Penny 96 Abb. 56; Giovanni Volpato 1735–1803. Kat. der Ausst. Rom (1988); González-Palacios 1993 I 321 ff.; L. Tittoni Monti in: *Grand Tour* 292 f.

<sup>91</sup> So Charles Tatham, Henry Hollands Kunstagent in Rom. Er schickte um 1795 beide Preislisten und jene Volpatos nach England an seinen Auftraggeber, zog aber die Qualität von Righetti vor. Haskell – Penny 342 f. Volpatos Katalog erschien 1795 unter dem Titel: *Catalogue des statues antiques, groupes et dessert de porcelaine en biscuit, de la Fabrique de Jean Volpato à Rome*. Nach L. Tittoni Monti in: *Grand Tour* 292 f.

<sup>92</sup> Rost 1786, 6. 12. 13 f. 34.

<sup>93</sup> Abgedruckt bei V. Hydè Minor, *Storia dell'Arte* 44, 1982, 263.

<sup>94</sup> Die Statuen gehören heute zum Museum von Assen und sind 1781 signiert. Haskell – Penny 93 f.; Katalog *Herinneringen a. O.* (s. o. Anm. 2) 188 Nr. 123; A. M. Koldeweij, *Bulletin KNOB* 82, 1983, Fasz. 2, 1 ff.

<sup>95</sup> P. J. Rehfuës, *Briefe aus Italien während der Jahre 1801–1805* (1809) II 97.

<sup>96</sup> So arbeiteten Camillo und Vincenzo Pacetti für Righetti und Zoffoli, ebenso vielleicht für Volpato. Nur Boschi goß auch die von ihm angefertigten Formen selbst aus. s. Anm. 89.

Material noch in räumlich beengten Künstlerateliers zu finden waren, blieben sie in den bekannten Ausbildungsstätten – genannt seien nur Mannheim, Venedig, Madrid und die Göttinger Archäologische Sammlung – eher selten<sup>97</sup>. Es ging um die reine Form, zu deren Übertragung das neutral weiße Material als kongeniales Medium galt<sup>98</sup>. Zudem sollte ein möglichst breites Spektrum antiker Kunst gezeigt werden, das weit über das übliche Repertoire der Meisterwerke hinausging. Im 19. Jh. führte dies schließlich zu wahren Weltmuseen aus Gipsabgüssen<sup>99</sup>. Der Charakter der Abgüsse als Studienobjekt wurde durch eine möglichst bewegliche Aufstellung in eigenen Studiensälen unterstrichen, die ganz auf die Bedürfnisse des Benutzers und Betrachters ausgerichtet war<sup>100</sup>.

Demgegenüber dienten die großformatigen Abgüsse in Bronze oder Blei ausschließlich repräsentativen Zwecken. Auswahl und Zahl blieben auch wegen der großen Kosten – allein der Materialwert war sehr hoch – eingeschränkt. Ihre Stelle in den Prunkräumen der Schlösser konnte in einigen Fällen auch durch Gipsabgüsse eingenommen werden, deren billige Produktion offenbar nicht ihre Wertschätzung einschränkte. Marmor-, Bronze- und Gipskopien begrüßten damit gleichwertig den Besucher in der Eingangshalle von Syon House<sup>101</sup>, und auch in Würzburg wirkte ein Apoll vom Belvedere aus Gips im Eingangsraum nicht anstößig<sup>102</sup>. Entscheidend war ihr ideeller Wert als Repräsentanten antiker Skulptur, deren Vorbildhaftigkeit unbestritten blieb. Halbformate konnten, der Architektur verstärkt untergeordnet, in vermehrter Zahl und stärker dekorativ die gleiche Wirkung erzielen<sup>103</sup>.

Diese Bedeutung als Stellvertreter allgemein akzeptierter Werte kam auch den Verkleinerungen in Bronze oder Biscuitporzellan zu, wobei sie dank ihres Formates stets dem Wohn- oder Studienbereich zugeordnet wurden. Das potentiell große Angebot der Produzenten reduzierte sich beim Kauf meist auf nicht mehr als zehn bis fünfzehn Stücke, deren Auswahl dem Kanon der kunsthistorischen Bedeutung entsprach und durch den Wunsch nach Symmetrie ergänzt wurde. Die in ihrer Anordnung fiktive Darstellung der Skulpturengalerie des Bildhauers François Girardon (1628–1715) von 1713 schloß auch spiegelverkehrte, vielleicht gar nicht wirklich vorhandene »Statuetten« ein, um der Symmetrie zu genügen<sup>104</sup>. Aber auch die auf dem bekannten, 1769 entstandenen Bild Johan Zoffanys dargestellten Zoffoli-Kleinbronzen auf dem Kamin von Sir Lawrence Dundas bemühen sich um symmetrische Haltung. Vielleicht waren auch gerade deshalb die sog. Furiettekanten als Kleinbronzen so beliebt<sup>105</sup>.

Die Kleinbronzen und natürlich vor allem das Bis-

cuitporzellan konnten aber auch als Teile der großen Tischaufsätze dienen, die gegen Ende des 18. Jhs. immer häufiger antike Themen umsetzten<sup>106</sup>. Sie gehörten zu den viel bewunderten Produkten der römischen Luxusindustrie und dienten als wahrhaft königliche Geschenke. Die aufwendigsten kombinierten in farbigem Marmor ausgeführte Architekturkopien mit vergoldeten Statuetten antiker Skulptur und als bron-

<sup>97</sup> 15 Statuetten, die 1768 von der Firma Roene in Hannover für die Göttinger Sammlung erworben wurden, wurden schon bald nicht mehr erwähnt. C. Boehring in: *Antikensammlungen* 276 f. bes. Anm. 16. Auch in der Sammlung Mengs befanden sich Verkleinerungen. Zu dieser Sammlung S. Roettgen in: *Antikensammlungen* 129 ff.

<sup>98</sup> Zur positiven Bewertung von Gips als Reproduktionsmaterial jetzt umfassend H. U. Cain, *Anz. des Germanischen Nationalmuseums* 1995, 200 ff.

<sup>99</sup> So zum Beispiel der Crystal Palace in Sydenham ab 1854.

<sup>100</sup> So war der Mannheimer Antikensaal Teil der »Zeichnungsakademie« und befand sich in einem eigenen Gebäude, während die eigentliche, wenn auch bescheidene Sammlung wirklicher Antiken im Museumsbereich des Schlosses untergebracht war. Die Beweglichkeit der Abgüsse, die »auf ihren Postamenten nach Belieben zu drehen und zu wenden« seien, hebt z. B. Goethe in *Dichtung und Wahrheit* hervor. Zum Antikensaal ausführlich W. Schiering in: *Antikensammlungen* 257 ff.

<sup>101</sup> Haskell – Penny 86 ff. mit Abb. und weiteren Beispielen, auch von Gipsabgüssen. Der Sterbende Gallier in Syon House aus der Werkstatt Valadiers kostete 300 £, also ca. 600 Zechinen. 1794 verlangte F. Righetti für die etwas kleinere Venus Medici 550, für den deutlich größeren Apoll vom Belvedere 1300 Zechinen. Haskell – Penny 343. Das Preisniveau hielt sich also über Jahrzehnte. Die von G. Vaughan während des Kolloquiums vertretene Meinung, die Kopien seien nur erworben worden, weil in Rom zu diesem Zeitpunkt keine echten Antiken zum Verkauf standen, widerlegt die hier vorgetragene Argumentation nicht. Die Kopien konnten auf jeden Fall die prominente Position in der Eingangshalle einnehmen, wurden also nicht für minderwertig gehalten.

<sup>102</sup> Gut charakterisiert durch R. Lullies in: *Antikensammlungen* 203.

<sup>103</sup> Haskell – Penny 88 f. Abb. 50. Zwei Valadierstatuen dieser Größe (Apoll vom Belvedere, Venus Kallipygos) ehemals im Besitz der Mme. Du Barry. *L'oro di Valadier*. Kat. der Ausst. Rom 1997, 169 f. Nr. 48. Dies Format könnten auch die verkleinerten Kopien besitzen, die ab 1760 im Foyer von Wilton House standen, vgl. hier den Beitrag von J.-A. Dickmann.

<sup>104</sup> F. Souchal, *GazBA* 82, 1973, 1 ff. Zwei Tafeln auch abgebildet in: Von allen Seiten schön a. O. (s. o. Anm. 88) 104 f.

<sup>105</sup> Haskell – Penny 94 Abb. 53. Farbig in: *Treasure Houses*.

<sup>106</sup> Mehrere solcher Tischaufsätze werden von G. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti I* (1806) 21 ff. und 44 ff. beschrieben. Zu diesen »verkleinerten Statuengalerien« zuerst H. Honour, *Apollo*, Mai 1967, 371 ff.

zene Schamünzen oder Gemmenkopien gearbeiteten Medaillons. In unserem Zusammenhang ist dabei von Bedeutung, daß sich die Zusammensetzung der Figuren von den anderen Statuettengruppen dadurch unterscheidet, daß mehr auf thematische Kohärenz Wert gelegt wird. Nicht der kunsthistorische Kanon der Qualität, sondern die Reihe der Götter, Feldherrn, Kontinente sowie eine Darstellung der Ruinen von Paestum oder Pompeji lagen den Zusammenstellungen als gedankliches Konzept zugrunde. Eigens gedruckte wissenschaftliche Erläuterungen konnten die Bildwelt der Tischaufsätze erklären<sup>107</sup>. Als Beispiel solch archäologisch-mythologischer und sogar politischer Systematik eines Statuenrepertoires kann das Surtout für das Service particulier de l'Empereur von 1807/10 gelten<sup>108</sup>. Napoleon stand dort, antikisch nackt und kaum versteckt in der allegorischen Gestalt des »Génie des arts«, in einer von Victoria gezogenen Biga. Kandelaber, Götterthron und sechzehn, jeweils 40 cm hohe Statuetten von Göttern, Musen, Philosophen und Herrscherfiguren umgaben ihn. Alle Vorlagen standen im Musée Napoléon, das seine Schätze den siegreichen Kriegszügen des Kaisers verdankte. Dreißig Bronzefiguren nach antiken Vorlagen umfaßte das 1805 unter Anleitung des Bildhauers Damian Campený (1771–1855) hergestellte Surtout für den spanischen Botschafter (Taf. 6, 1)<sup>109</sup>. Damit verlängerten die »Desers« eher die Tradition barocker Kaiser- oder Personifikations-Galerien und entsprachen im belehrenden Anspruch der Ordnung der Dactylotheken. Auch das prunkvollste aller »Desers«, das heute in Paris aufbewahrte und ursprünglich über fünf Meter lange »Surtout« des Papstneffen Braschi, versuchte eine solche inhaltliche Ordnung herzustellen<sup>110</sup>. Da fast ausschließlich antike Marmorstatuetten dafür verwendet wurden, mußten in der Systematik fehlende Stücke gleichfalls in Marmor angefertigt werden (Taf. 7, 3). »Una specie di Museo« nannte man schon 1783 treffend und voll Bewunderung diese Arbeit Luigi Valadiers<sup>111</sup>. Wie beliebt und geläufig eine solche Verwendung von Statuetten und Architekturmodellen war, zeigen die Reflexe auf derartige Prunkservice in Deutschland, wo solche Tafelzier als »Stoff zu belehrendem Gespräch« empfohlen wurde<sup>112</sup>. Mag uns heute solch anstrengender Umgang mit den Verkleinerungen antiker Kunst bewundernswert erscheinen, so zeigt er doch, wie durchlässig die Grenzen zwischen ernsthafter Kontemplation und lockerem Tafelgeplauder noch waren.

Ein vernachlässigter Aspekt der Kleinskulptur ist ihre künstlerische Qualität. Bisher ist nie untersucht worden, wie genau die Verkleinerungen ihre großen antiken Vorbilder in der Haltung und im stilistischen

Detail wiedergeben. Dabei konnten sowohl in der Bewegung wie in der Ausarbeitung von Haaren, Muskulatur oder Stoffen ganz erhebliche Differenzen bestehen, wie ein Vergleich zwischen dem Apoll vom Belvedere Luigi Valadiers (Taf. 6, 2)<sup>113</sup> und der ungefähr zeitgleichen Statuette Giacomo Zoffolis (Taf. 6, 3) zeigt<sup>114</sup>. Beide unterscheiden sich in der Schrittstellung, der Haltung der rechten Hand und in der Kopfdrehung voneinander ebenso wie vom Vorbild selbst. Überraschenderweise scheint auch Valadiers Großbronze, die direkt nach einem Abguss des Originals angefertigt worden sein muß, die Antike zu »verbessern«. So ist der Stand – um nur eine Veränderung zu nennen – schmäler und stärker als ein frontales Heran- und Herabschreiten interpretiert als beim Vorbild<sup>115</sup>. Beide Künstler halten sich insgesamt jedoch auch stilistisch recht weitgehend an ihre Vorlage,

<sup>107</sup> Verf. in: W. Helmberger – V. Kockel, Rom über die Alpen tragen. Kat. der Ausst. München (1993) 28 f. Abb. 24 mit Anm. 55. Zuletzt González-Palacios 1993 I 324 ff.; II Abb. 53 f.

<sup>108</sup> P. Arizzoli-Clémentel, *Keramikkfreunde der Schweiz* 88, 1967, 28–46. Zur Bedeutung bes. 33 Taf. 10–8. – Gleichfalls unter der Aufsicht Vivant Denons und nach Vorlagen der Expédition d'Égypte entstand ein »archäologisches« Surtout égyptien: Arizzoli-Clémentel, ebenda 16–28; C. Truman, *The Sèvres Egyptian Service*. 1810–2 (1982).

<sup>109</sup> Heute in Parma. Bildhauerarbeiten von Alessandro und Camillo Focardi, Guß von Giuseppe Boschi. Guattani a. O. 44 ff.; Arizzoli-Clémentel a. O. 4 Taf. 1, 4; Le regge disperse. Kat. der Ausst. Colorno (1981) 167 Nr. 51; González-Palacios 1993 I 329.

<sup>110</sup> A. González-Palacios in: Luigi Valadier au Louvre. Kat. der Ausst. Paris (1994) 128 ff.; ders. in: L'oro di Valadier. Kat. der Ausst. Rom (1997) 225 ff. In diesem Katalog 209 ff. auch das von González-Palacios wiederentdeckte und gleichfalls aus Valadiers Werkstatt stammende Deser des Balí de Breteuil von 1778.

<sup>111</sup> Cracas. *Diario ordinario* vom 28. 6. 1783. Abgedruckt in V. Hyde Minor, *Storia dell'Arte* 44, 1982, 265.

<sup>112</sup> F. K. Arnold 1804. Zitiert bei Kockel a. O. 28.

<sup>113</sup> Versailles. Aus dem Besitz des Comte de Grimaud. Abb. in: L'oro di Valadier a. O. 165.

<sup>114</sup> Wörlitz. Abb. in: Von allen Seiten schön. Kat. der Ausst. Berlin (1995) 611.

<sup>115</sup> Trotz leicht unterschiedlichem Aufnahmewinkel erkennbar in Haskell – Penny 149 Abb. 77 (vor Abnahme von restaurierten Teilen); J. Boardman – J. Dörig – W. Fuchs, *Die griechische Kunst* (1992) Abb. 237. Besonders reizvoll ist ein Vergleich mit der in Bronze ausgeführten Rekonstruktion der Statue (heute Stettin), die in der Charakteristik der Oberfläche ähnliche Werte wie die Statue Valadiers erzielt. L. Alscher, *Griechische Plastik III* (1956) Abb. 35 a. Valadiers zweite Kopie in halber Größe steht insgesamt wieder der Statuette Zoffolis nahe. L'oro di Valadier a. O. 169 Nr. 48.

während der gleichzeitig arbeitende Filippo Tagliolini (1745–ca. 1812)<sup>116</sup> bei seiner Fassung für die neapolitanische Porzellanmanufaktur noch ganz in barocker Tradition den Körper des Apoll tordiert und die Muskulatur verstärkt. Ähnliche Unterschiede zeigen sich im Vergleich des Schleifers von Soldani (?) in Kassel mit einer unsignierten Statuette in derselben Sammlung (Taf. 7, 1.2). In der Gegenüberstellung mit dem Original erweist sich, wie wenig Soldani und seine Werkstatt selbst Details des zu Grunde liegenden Abgusses überarbeitet haben. Die Kleinbronze verändert dagegen motivisch (Gestaltung der Stütze, Verkürzung des Sitzmotivs und Haltung des Kopfes) wie stilistisch in der kleinteiligen Auflösung der Flächen von Gesichts- und Körpermuskulatur. Ein wesentliches erzählerisches Moment der Statue, der zum Marsyas erhobene Kopf, ist bei der Nachbildung verloren gegangen<sup>117</sup>.

Die Schöpfer der Modelle für Kleinbronzen besaßen also durchaus Gestaltungsspielraum<sup>118</sup>. Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. besitzen sie aber für uns bisher noch keinen eigenen künstlerischen Charakter. Nur eine größer angelegte Untersuchung würde klären, ob aus den Veränderungen bestimmte Sichtweisen auf die Antiken abgelesen werden können, die mit dem jeweiligen Zeitgeschmack zu verbinden wären. Inwieweit dieses Problem schon im 18. Jh. gesehen wurde und als Maßstab für die Qualität von Kleinbronzen diente, ist bisher nicht bekannt.

Aus der weiteren Entwicklung im 19. Jh. wird jedoch deutlich, daß die Käufer verstärkt Wert auf eine genaue Verkleinerung des Originals legten. Die Forderung nach präziser Umsetzung der Skulptur glich jener nach genaueren Architekturmodellen, oder der zunehmenden Verwendung optischer Hilfsmittel wie des Wollaston-Prismas (sog. Camera lucida) bei der Anfertigung der beliebten Reiseveduten. Diesem Wunsch kam die Erfindung einer punkt- und maßstabgenauen Verkleinerungsmethode für rundplastische Werke durch den Erfinder Achille Collas (1795–1859)<sup>119</sup> entgegen. Nach seinem Verfahren wurden ab 1839 in der Gießerei von Ferdinand Barbedienne (1810–92) bis zu 1200 Kleinbronzen jährlich produziert. Alle tragen neben dem Namen der Werkstatt als Qualitätssiegel auch die Bezeichnung »procédé Collas« oder »réduction mécanique«<sup>120</sup>. Barbedienne in Frankreich und die 1837 gegründete »Art Union of London«<sup>121</sup> in England ermöglichten damit ebenso wie der preußische Eisenguß in Deutschland<sup>122</sup> in großen Serien und zu akzeptablen Preisen die Verbreitung der antiken Meisterwerke auch in bürgerliche Haushalte. Nur die späteren galvanoplastischen Kopien, die in einem um 1837 entwickelten chemischen Verfahren angefertigt wurden, konnten

diese Arbeiten noch übertreffen.

Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. nahmen schließlich in Neapel Firmen wie Chiurazzi<sup>123</sup> oder Sommer<sup>124</sup> (Taf. 7, 4) ihre Produktion auf. Neben den Verkleinerungen der üblichen Meisterwerke in verschiedenen Materialien und Formaten boten sie vor allem Kopien der Bronzefunde aus den Vesuvstädten an, oft in originaler Größe. Nachgüsse von Gebrauchsgegenständen bereicherten den Fundus an

<sup>116</sup> Zu Tagliolini: A. González-Palacios in: Napoli nel '700. Kat. der Ausst. Neapel (1979) II 94 f. 144 ff. Nr. 379 ff.; ders., Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli (1988); A. Carola-Perrotti in: Le porcellane dei Borbone di Napoli. Kat. der Ausst. Neapel (1986–7) 451 f. Nr. 381 f. (Apollo vom Belvedere und Dirke-Gruppe) 494 ff. Nr. 440 ff.

<sup>117</sup> Bronzen in Kassel: G. Schweikhardt in: Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760–85. Kat. der Ausst. Kassel (1979) 268 f. Nr. 521; 278 Nr. 534. Gleichartige Aufnahme des Originals bei H. Meyer, Der weiße und der rote Marsyas (1987) Taf. 28 Abb. 49.

<sup>118</sup> s. o. Anm. 95.

<sup>119</sup> Dictionnaire de Biographie française 9 (1961) 256 Nr. 1; Thieme – Becker 7 (1912) 213.

<sup>120</sup> Dictionnaire de Biographie française 5 (1954) 254 f.; Thieme – Becker 2 (1908) 467 (G. Geffroy) »Barbedienne ist es zu verdanken, daß die Meisterwerke der Plastik zum Allgemeingut wurden ... und hierdurch gewinnt er die Berechtigung, in diesem Werke (sc. dem Künstlerlexikon) erwähnt zu werden.« Kataloge der Produktion z. B.: Catalogue des bronzes d'art (1893). Soweit ich weiß, ist diese Produktion in jüngerer Zeit noch nicht untersucht worden. Kurz Haskell – Penny 124 mit Nachweisen. Statuetten tauchen vermehrt auf dem Kunstmarkt auf: Christie's 27. 4. 94 Nr. 373. 376. 459. 554; 24. 4. 96 Nr. 142; Diodalses-Aphrodite im Museum von Valence.

<sup>121</sup> S. Beattie, The New Sculpture (1983) 181–3.

<sup>122</sup> Beispiele von W. Arenhövel in: Berlin und die Antike. Kat. der Ausst. Berlin (1979) II 210 f. 238 ff. Nr. 450. 453. 454. 455; dies. in: Eisen statt Gold. Kat. der Ausst. Krefeld-Berlin (1982–3) 185 ff. Nr. 394 ff.; 206 ff. Nr. 442 ff.

<sup>123</sup> Die Gießerei von Gennaro Chiurazzi (1842–1906) wurde 1870 in Neapel eingerichtet, seit 1895 von den Söhnen Federico (1870–1951) und Salvatore (1872–1941) weitergeführt. Sie vereinigte sich 1915 mit der alten Firma De Angelis zu den »Fonderie Artistiche Riunite«. Sabatino De Angelis hatte unter anderem um 1900 eine große Serie mit Nachgüssen der Funde aus der Pisonenvilla an Andrew Carnegie für dessen Museum in Pittsburgh geliefert. Sie kam vor kurzem wieder in den Kunsthandel. Christie's sale 27. 4. 1994 Nr. 201–225. Vor allem in unserem Jahrhundert lag der Schwerpunkt der Produktion der Fonderie Artistiche beim Guß zeitgenössischer Werke. Dizionario Biografico degli Italiani 25 (1981) 61–3; Haskell – Penny 124; Christie's 27. 4. 1994 Nr. 421. 497; 24. 4. 1996 Nr. 130. 173.

<sup>124</sup> Giorgio Sommer (1832–1914) ist heute eher durch seinen fotografischen Verlag bekannt. Er beteiligte sich mit seiner Produktion an Terrakotta- und Bronzestatuetten aber auch

Statuetten. Der Geschmack der Makart-Zeit und die antiquarische Präzision der Gemälde Lawrence Alma-Tademas (1836–1912)<sup>125</sup> fanden ihre angemessene Spiegelung im antiken römischen Kunsthandwerk, das in der kunsthistorischen Diskussion um die antike Skulptur nie eine Rolle gespielt hatte. Doch kein Geringerer als Johannes Overbeck, der Verfasser der »Antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen« (1868) sowie einer zweibändigen antiken Kunstgeschichte, gab zu dem hier abgebildeten Satyr aus Pompeji (Taf. 8,1) sein zwiespältiges Urteil ab und stellte es in den Kontext seiner Zeit: »Es dürfte schwer sein, ein zweites Beispiel aus der verwandten Antike zu finden, in welchem sich der feinste künstlerische Geschmack mit einem ähnlichen Mangel an Takt und Gefühl verbände, während wir Modernen freilich zu Hunderten dergleichen Erfindungen machen, gegen welche diese hier noch als musterhaft gelten muß«<sup>126</sup>.

Doch kehren wir noch einmal in das 18. Jh. zurück. Was ergibt sich aus diesem Rundgang durch die kunstgewerblichen Manufakturen in Rom, Neapel und ihren Nachahmern jenseits der Alpen? Mit der Zunahme der Kavaliersreisen nach dem Ende des siebenjährigen Krieges entwickelte sich ein »Markt« für Kopien und Verkleinerungen. Mosaiken und Vasen spielten dabei eine nachgeordnete Rolle. Symptomatisch ist jedoch das umfassende Interesse, mit dem alle wichtigen Gattungen antiker Kunst in Nachbildungen gesammelt wurden. Die gebildete Welt drängte danach, in ihren Sammlungen, Bibliotheken und Kabinetten die wichtigsten Denkmäler der Antike greifbar vor Augen zu haben. Entscheidend war dafür die größere Anschaulichkeit dreidimensionaler Reproduktionen gegenüber Druckwerken. Gemmen, Skulptur und sogar Architektur konnten so um sich versammelt werden und in vermeintlicher Authentizität vom Ruhm der Alten künden. Dabei ging es nie um das Ungewöhnliche oder Besondere, sondern stets um die anerkannten Meisterwerke und Bildungserlebnisse, die die Werte der Klassik offenbar auch noch in der Reduktion zum Korkmodell gültig transportierten. Gesicherte Meinungen und geschmackliche Vorgaben konnten so jederzeit verifiziert und neu bestätigt werden. Kopien, Abgüssen und Verkleinerungen antiker Skulptur kam dabei traditionell eine besondere Rolle zu<sup>127</sup>. In ihnen nur ein Souvenir oder billigen Ersatz für Originale zu sehen greift zu kurz. Auch die Käufer bedeutender Originalsammlungen wollten offenbar auf die Repliken der Meisterwerke nicht verzichten. So wurde der alten Sammlung in Wilton House eine Reihe kleinformatiger Kopien vorangestellt. Für Stockholm erwarb Gustav III. zusammen mit den Originalen Statuettenkopien,

Korkmodelle und Gipsabgüsse. In Syon House konnte ebenso wie zuvor beim Fürsten Liechtenstein ausschließlich mit Kopien der maßgebliche Bezug zur Antike hergestellt werden. Ein Gipsabguß des Apoll begrüßte den Besucher in Wörlitz, und der Landgraf in Darmstadt verwirklichte seinen umfassend verstandenen Bildungsauftrag allein mit Nachbildungen. Kopien und Originale standen nicht in Konkurrenz zueinander, sie ergänzten sich. Für diese Einstellung zu Abformungen und Verkleinerungen scheint die Entwicklung der Kasseler Sammlung typisch zu sein, die deshalb abschließend beispielhaft skizziert werden soll<sup>128</sup>. Landgraf Friedrich II. erwarb vor seiner Italienreise zunächst Kleinabgüsse (und Fälschungen) aus einer holländischen Sammlung, dann sechs originalgroße Nachgüsse nach Werken in der Tribuna, schließlich Gipsabgüsse der Sammlungen in Potsdam und Hannover. In Italien legte er dann 1772 die Grundlagen zu seiner bedeutenden Originalsammlung. Doch gleichzeitig gab er – sozusagen flankierend – sechsunddreißig Modelle römischer Bauten aus Kork von Antonio Chichi und zwölf Verkleinerungen der wichtigsten Meisterwerke aus der Werkstatt der Zoffoli in Auftrag. Es »schmückten die schönsten Antiken aus Rom und Florenz als Aufsatz

an zahlreichen Kunstaussstellungen. In seinem Repertoire überwiegen neben Verkleinerungen der berühmten Meisterwerke Stücke – Skulptur, Kleinplastik und Gebrauchsgegenstände – aus dem Museum von Neapel, die in vielen Fällen in originaler Größe angeboten wurden. Auch Anzeigen in der deutschen Presse sorgten für den Verkauf. Giorgio Sommer in Italien. Kat. der Ausst. München (1992) 12 f.; Italien sehen und sterben. Kat. der Ausst. Köln (1994) 47 ff. 274 (Abb.). 276.

<sup>125</sup> Alma-Tadema besaß zahlreiche Fotos mit Abbildungen solcher antiken Gebrauchsgegenstände und offenbar auch plastische Kopien. Zu diesem Aspekt seines Werkes J. Whiteley in: Sir Lawrence Alma-Tadema. Kat. der Ausst. Amsterdam-Liverpool (1997) 70; E. Prettejohn, ebenda 101 ff.; U. Pohlmann, ebenda 111 ff.

<sup>126</sup> J. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken<sup>4</sup> (1884) 552. Diese Äußerung ist bezeichnenderweise offenbar die einzige Beurteilung dieser sehr qualitätvollen Kleinbronze.

<sup>127</sup> Noch im 19. Jh. standen in der Dresdener Antikensammlung in Saal 2 (»moderne Bronzen«) neben Werken neuzeitlicher Künstler zahlreiche Verkleinerungen antiker Statuen – vor der originalen Kunst der anderen Säle. H. Hettner, Die Bildwerke der königlichen Antikensammlung zu Dresden<sup>2</sup> (1869) 17 ff.

<sup>128</sup> Dazu P. Gercke in: Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760–85. Kat. der Ausst. Kassel (1979) 165–85; G. Schweikhardt, ebenda, 266–92.

die Schränke oder sie sind auf verschiedenen Tischen aufgestellt«, so beschrieb Friedrichs Architekt Du Rhy einen der Haupträume im Museum Fridericianum und verkündete mit diesem Prädikat ihren Rang<sup>129</sup>. Die zum Teil in verschiedenen Fassungen vorliegende Vielfalt von Antikenkopien unterschiedlichster Größe und Qualität diente verschiedenen Formen der Rezeption. Die Sammlung der wirklichen Antiken war damit in ein ikonographisches und qualitatives Bezugssystem eingepaßt und konnte dem allgemein akzeptierten Kanon zugeordnet werden. Die verkleinerten Nachbildungen antiker Plastik wurden dabei nicht als Surrogat verstanden, sondern als Maßstab – auch für die Qualität dessen, was man selbst als Original hatte erwerben können.

## ANHANG

### Rezensionen zu Rosts Katalog von 1794

Bisher sind mir zwei Besprechungen des Katalogs der Rostischen Kunsthandlung von 1794 bekannt. Eine erschien in den Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen (17. Stück, Jan. 1795, 164–6) und stammt aus der Feder des ersten Vertreters der Klassischen Archäologie, Christian Gottlob Heyne. Heyne hatte für die Göttinger Sammlung selbst bei Rost Abgüsse erworben. In seinem Text zählt er die angebotenen Abgüsse auf und hält sich mit Kritik weitgehend zurück. Interessanter ist dagegen eine zweite Rezension, die als Abschrift in der Göttinger Sammlung vorliegt. Zwar handelt es sich offenbar nicht um Heynes Handschrift, doch muß sie von ihm selbst den Akten beigegeben worden sein. Ihr Erscheinungsort – wenn sie je gedruckt vorlag – ist mir bisher nicht bekannt. Reizvoll, aber völlig hypothetisch muß die Überlegung sein, Heyne habe das Erscheinen dieser recht kritischen Besprechung zugunsten seiner eigenen verhindert. Nach der eigentümlich dialektalen Schreibweise wird es sich bei dem Verfasser oder dem Kopisten um einen Sachsen handeln. Als zeitgenössische Quelle ist die Besprechung wegen ihrer Kritik an den Stichen und an den offenbar wenig qualitätvollen Abgüssen der Brüder Ferrari wichtig, bei denen Heyne ebenfalls eingekauft hatte. Sie kann hier

dank dem Entgegenkommen und der Hilfe von C. Boehringher vollständig abgedruckt werden, der sie bereits in Ausschnitten publizierte (Antikensammlungen 281).

»Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunst Handlung zu Leipzig. 1794. 8. 71 S. nebst 54 Kupferplatten (Preis 2 rth. 12 grsch.)

Herr Rost hat durch dieses Unternehmen ohnstreitlich den Dank der Liebhaber der Antiken verdient, da diese hiedurch bey Bestellung ihre Masregeln besser nehmen können. Die 54 Kupferplatten, bestehen aus Statuen, Figuren, Büsten u.s.w. und sind sauber von H. Schnoor in Umrissen gezeichnet, und radirt; können aber auf keine Weise als eine Lehrreiche Sammlung für junge Studierende Künstler dienen. Höchstens auf Fabriken, wo doch der Mangel an Schattierung manchen in Verlegenheit setzen könnte. H. R. Abgüsse sind aber in einer Rücksicht vorzüglich schätzbahr, nemlich, wegen derjenigen Abgüsse die Er durch besondere Gnade des Churfürsten von Sachsen die Erlaubniß erhielt abformen zu lassen; und wir vermuthen, daß es diese sind, welchen H. Rost den Nahmen von Original Formen beylegt; denn die meisten übrigen Haupt-Stücke, als Laocoon, (Seite 2) Apollo, Gladiator etc., die uhrsprünglich in Deutschland vor 20 Jahren durch die Gebrüder Ferari, und dieß wiederum flüchtig und in der Eile auß der Farsettischen Sammlung in Venedig ohne Bewilligung der Besitzer auß besondrer Gefälllichkeit der Aufseher der Formen sind gegossen worden, können wol nicht gut Original Formen genannt werden. Man darf auch nur H. R. Abgüsse mit denjenigen in der ehemaligen Mengsischen Sammlung in Dresden vergleichen, um diesen Unterschied zu bemerken.

Wenn der künstliche Marmor wirklich der Witterung im Freyen außgesetzt werden kann, so macht es H. R. viel Ehre; und es wäre zu wünschen, daß das deutsche Publikum diese Entdeckung recht unterstützen möge, so würde auch gewiß H. R., der mehr auß Eifer für Kunst, als für Eigennutz arbeitet, in der Folge in Stande seyn die Preise noch wohlfeiler einzurichten.«

<sup>129</sup> Ebenda 270.



1



2

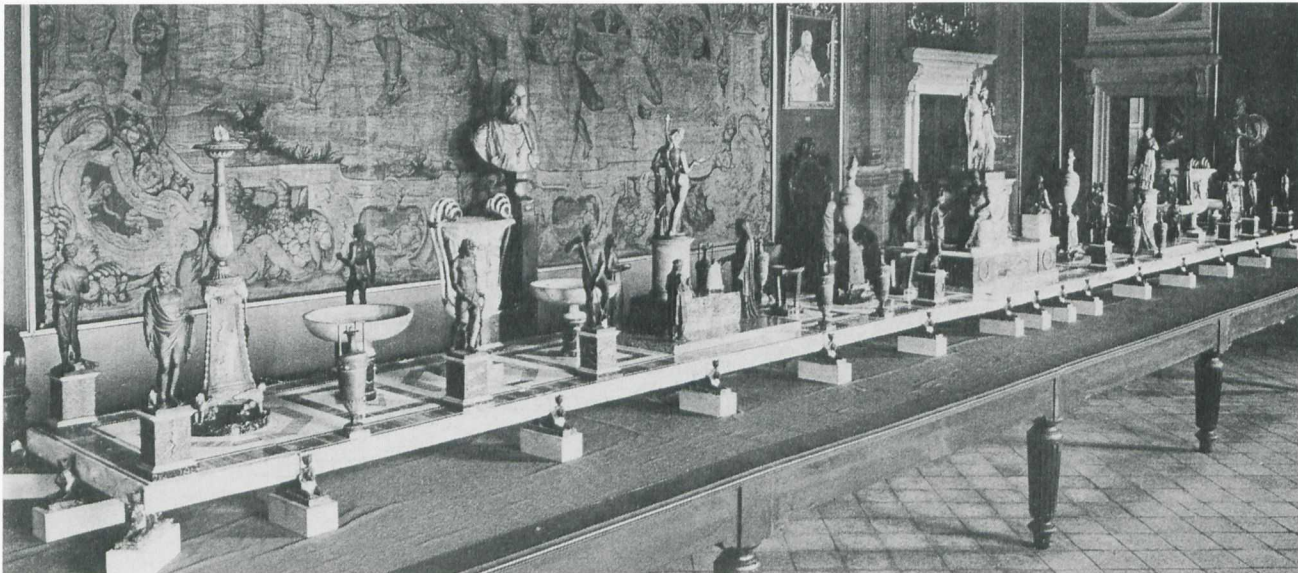


3



4

1 Lipperts Dactyliothek (Erstes und zweites Tausend mit Textband) und »Mythologische Dactyliothek« eines unbekannten Autors. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek – 2 Saturntempel auf dem Forum Romanum. Korkmodell von Carl May (um 1800). Oettingen-Wallerstein'sche Sammlung, Harburg – 3 Titelblatt des Verkaufskatalogs der Rostischen Kunsthandlung, von H. Schnorr von Carolsfeld, Leipzig (1794) – 4 Laoköon ohne seine Söhne, von H. Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Verkaufskatalog der Rostischen Kunsthandlung, Leipzig (1794)



1

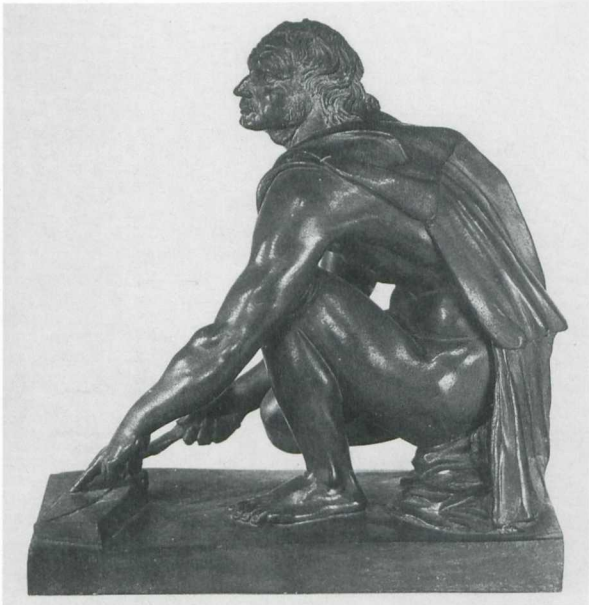


2



3

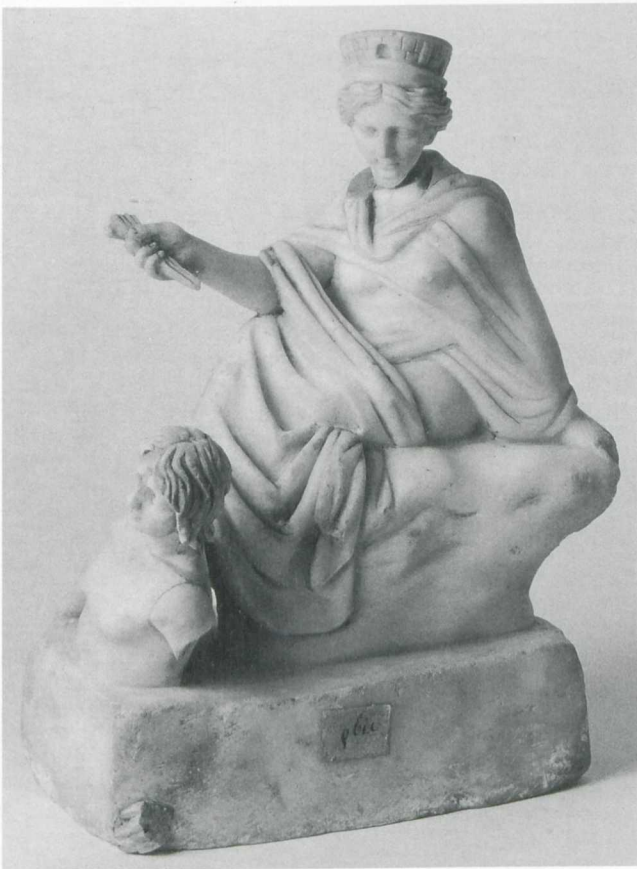
1 Surtout Campeñy (1805). Parma, Palazzo della Pilotta – 2 Apoll vom Belvedere, von Luigi Valadier (1779). Versailles – 3 Apoll vom Belvedere, von Giacomo Zoffoli (erworben 1766). Wörlitz



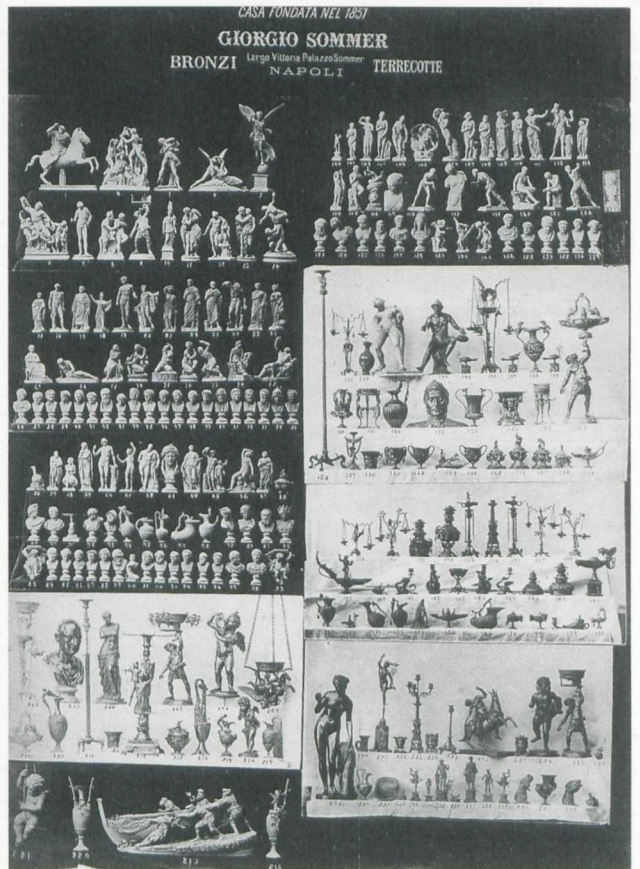
1



2

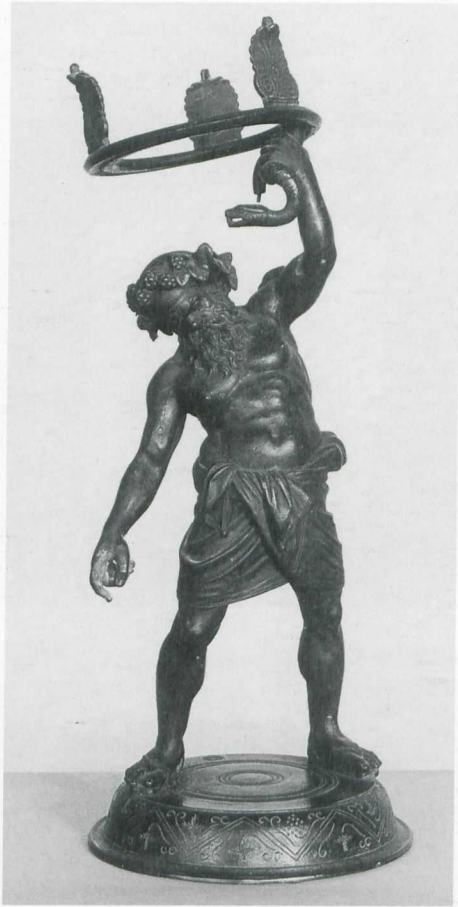


3



4

1 Schleifer aus der Tribuna, von Massimiliano Soldani (?) (um 1700). Kassel, Staatliche Museen, Antikensammlung –  
 2 Schleifer aus der Tribuna, aus Rom, unbekannte Werkstatt (erworben 1777). Kassel, Staatliche Museen,  
 Antikensammlung – 3 Tyche von Antiochia, aus dem Atelier Valadier, vom Surtout Braschi (1783). Paris, Musée du  
 Louvre – 4 Verkaufsprospekt für Nachgüsse antiker Statuen und Geräte in Gips und Bronze, von G. Sommer (nach  
 1873) Sammlung D. Siegert, München



1