

Antike aus zweiter Hand¹

Valentin Kockel

Die Erforschung der antiken Steinschneidekunst hat sich heute zu einer eigenen Disziplin innerhalb der Archäologie entwickelt. Eine weltweit kleine Zahl von Spezialisten kümmert sich erfolgreich um die stilistische Einordnung und die inhaltliche Deutung der kostbaren Steine. Besondere, schatzkammerähnliche Kabinette und einzelne Studioausstellungen vermitteln die Schönheit der Objekte und die Ergebnisse dieser Forschungen an ein interessiertes Publikum. Dies war im 18. Jahrhundert anders: Die Gemmen galten als eine zentrale Quelle für die Kenntnis der antiken Kunst. Die daraus resultierende Wertschätzung der geschnittenen Steine erklärt auch den unstreitigen Erfolg der Abdrucksammlungen, denen sich der vorliegende Band widmet.² Im folgenden soll deshalb der Kontext skizziert werden, in dem die Gemmen und ihre Reproduktionen eine solche Bedeutung gewinnen konnten.

Im 18. Jahrhundert wurden in vieler Hinsicht die Grundlagen der modernen Wissenschaften gelegt. Das gilt auch für die Kunstgeschichte und insbesondere für die Analyse der antiken Kunst in der Klassischen Archäologie.³ In der Wahrnehmung der Zeitgenossen waren es vor allem die Arbeiten Johann Joachim Winckelmanns, die einen neuen Umgang mit der antiken Kunst einleiteten. Statt die griechischen und römischen Bildwerke wie bis dahin vornehmlich für antiquarische Fragen, d. h. zur Erläuterung antiker Texte, zu verwenden, wandte man sich nun ihrer ästhetischen Qualität zu. Dabei sollte das Wesen der antiken Kunst, in der man das Prinzip der Schönheit am reinsten verwirklicht sah, durch eine Analyse der Formen und Proportionen entschlüsselt und die Ergebnisse schließlich

in eigene Kunstwerke umgesetzt werden. Durch das kunsttheoretische wie das pädagogische Schrifttum der Zeit, ebenso wie durch die Konzepte von Akademien und Zeichenschulen zieht sich als roter Faden der Gedanke, daß das Studium der antiken Kunst den ›Geschmack‹ und damit auch die gegenwärtige Kunst verbessere. Für diese hier so plakativ formulierten Voraussetzungen des Klassizismus bedurfte es jedoch einer ganz einfachen Bedingung: Man mußte die antike Kunst auch wirklich sehen können. Heute ist es kaum noch möglich, sich eine Vorstellung davon zu machen, welche Schwierigkeiten diesem einfach Postulat entgegenstanden. Antike Kunst im Original war in Deutschland nur an wenigen Stellen zu finden. Die große Bildungsreise nach Italien, die ›Grand Tour‹, blieb relativ wenigen Personen der gehobenen Gesellschaftsschichten und ihren Begleitern vorbehalten und auch dann im allgemeinen auf ein einmaliges Ereignis in der Jugend beschränkt.⁴ Illustrierte Bücher waren teuer, selten und generell nicht jedermann zugänglich. Vor allem galten die Abbildungen unter Kennern als ungenau und verfälschend, und damit als keineswegs geeignet, antike Kunst oder Kunst überhaupt angemessen wiederzugeben. Die Konsequenzen, die man aus dieser unbefriedigenden Situation zog, waren vielfältig. Hier seien nur drei genannt: Es wurde erstmals über die Methoden graphischer Wiedergabe diskutiert und mit neuen Techniken versucht, dem Charakter der Vorlagen auch im Druck gerechter zu werden.⁵ Für die Umsetzung von Architektur verwendete man endlich auch in den Altertumswissenschaften lang erprobte Darstellungsmethoden der Architekten (maßhaltige Pläne und Schnitte),

die eine präzise Bewertung von Maßen und Proportionen erlaubten und damit die Entdeckung von »Regeln« ermöglichten. Vor allem aber entwickelte sich eine Vielzahl von Reproduktionstechniken, mit denen auch die Dreidimensionalität der antiken Objekte übersetzt werden konnte.⁶ Für Statuen verwendete man vor allem den traditionellen, originalgroßen Gipsabguß, der nun vermehrt auch für ganze Statuen eingesetzt wurde. Daneben produzierte ein blühendes Kunsthandwerk in Rom verkleinerte Nachbildungen in Bronze, Gips oder Porzellan, Modelle antiker Bauten in Kork oder Gips und seit dem Ende des 18. Jhs. auch Vasenkopien in zunehmender Zahl. Für den Erfolg dieser »Industrie« war allerdings eine Voraussetzung wichtig: die Entwicklung eines allgemein akzeptierten Kanons. So gab es nach einem bekannten Diktum Diderots in Rom zwar 60000 Statuen, aber nur 100 waren »schön« und 20 hervorragend.⁷ Dieser Kanon, bei dem wenige Werke die ästhetischen Qualitäten antiker Kunst repräsentierten, ermöglichte erst die Produktion geschlossener Serien, die dann in ganz Europa beispielhaft fürstliche Sammlungen oder Akademien bereicherten. Dort konnten die Nachbildungen sogar oft in Beziehung zu teuer erworbenen Sammlungen antiker Originale treten, deren künstlerischer Wert im Vergleich zur anerkannten Idealität eines Apoll vom Belvedere oder einer mediceischen Venus beurteilt wurde. Der heute so wichtige Unterschied zwischen Original und Kopie wurde dabei in gewisser Hinsicht aufgehoben. Da die Originale selbst nicht käuflich und transportabel waren, genügte deren Duplikat als Abbild der großen Kunst der Antike. Ein solcher Platz, antike Skulptur in Deutschland kennenzulernen, war – um nur ein Beispiel zu nennen – der Mannheimer Antikensaal, in dem Goethe und Schiller erstmals dem Apoll und dem Laokoon – in Form von Gipsabgüssen – gegenüberstanden.⁸

»Gelehrte Ergötzlichkeiten«⁹

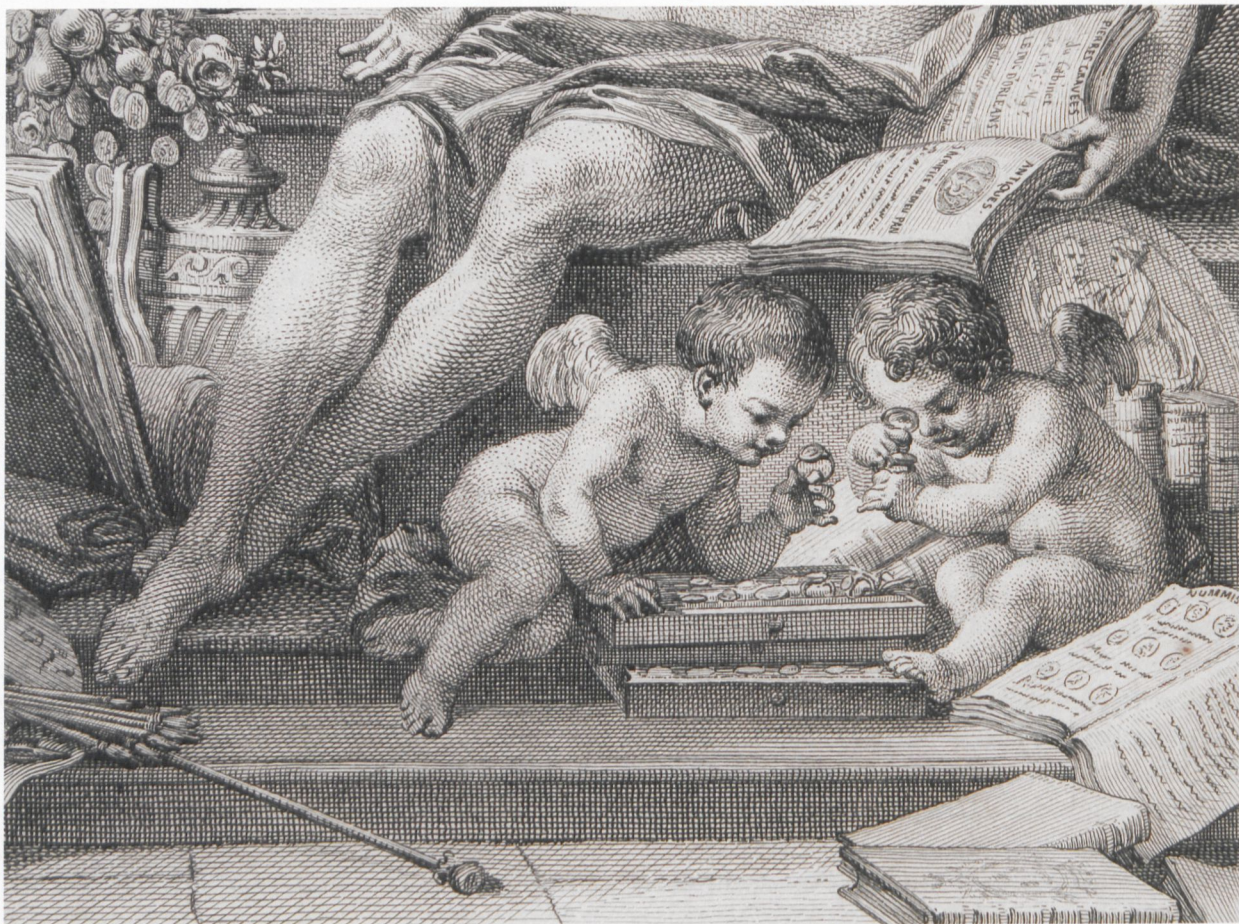
In diesem Kontext ist auch die Beliebtheit der antiken Gemmen und ihrer Abdrücke im 18. Jahrhundert zu sehen, wobei allerdings einige zusätzliche Aspekte den besonderen Erfolg der Daktyliotheken erklären. In den »Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen«, dem

damals renommiertesten kritischen Organ Deutschlands, faßte ein anonymes Rezensent der zweiten Edition von Lipperts Daktyliothek 1756 die wichtigsten Argumente dafür zusammen. Der Autor referiert dabei verkürzend die Argumentation des Gelehrten und Gemmensammlers Johann Friedrich Christ, der das lateinische Vorwort verfaßt und wohl auch den antiken Begriff »Daktyliothek« auf das Werk übertragen hatte:¹⁰

»Die Annehmlichkeit der geschnittenen Steine besteht [...] in der kleinen Gestalt, welche sie bequem zum Aufheben und Tractiren macht, sonderlich darinnen, daß sie größtentheils ganz und unversehrt erhalten worden, welches gar wenigen großen Denkmälern wiederfahren ist: daher man die Kunst und das Naturel eines Pyrgoteles, Dioscorides und anderer solcher Künstler,¹¹ die auch ihre Namen bisweilen ihren Stücken eingegraben haben, vollkommen einsehen und beurtheilen kan, welches keinem Phidias oder Lysippus begegnet ist. Hierzu kommt, daß ein Besitzer solcher Originalstücke so leicht und so richtig andern Liebhabern vollkommen ähnliche Abbildungen überlassen [...] kan: welche Erkenntnis noch eins so eigentlich und lebhaft ist, als wenn sie aus den besten Kupfern [...] genommen wäre.«

Gemmen überlieferten damit, anders als die fragmentierten Statuen, eine Fülle antiquarischer Details und szenischer Zusammenhänge wie sie sonst bestenfalls noch Sarkophage boten. Sie illustrierten die literarische Überlieferung in hervorragender Weise. Außerdem war an ihnen auch der Stil von Künstlern zu studieren, die in den antiken Quellen genannt wurden. Wie wichtig diese Suche nach der Handschrift der antiken Künstler war, zeigt die richtungsweisende Gemmenpublikation des Barons von Stosch, der ausschließlich signierte Gemmen zusammengestellt und diese nach den Künstlernamen und nicht etwa nach den abgebildeten Themen geordnet hatte.¹² Gerade bei den eingeschnittenen Reliefs der Gemmen hatte die Kopie noch eine zusätzliche Qualität: Da die Funktion eines solchen Steines (eines »Intaglio«) in der Erzeugung eines plastischen Abdrucks beim Siegeln bestand, war ein Abdruck die adäquateste Reproduktion, die an Genauigkeit jeden Stich übertraf und letztlich das Bild eines Steinschnitts oft sogar deutlicher wiedergab, als der Stein selbst. Dreidimensional, in gleicher Größe und leichter »lesbar« als das Original war damit der

Charles Nicolas Cochin, Erosen betrachten Gemmen durch eine Lupe. Ausschnitt aus dem Frontispiz von La Chau, Gerard de, *Description des principales pierres gravées*, 1780.



Gemmenabdruck die perfekte Form von Antikenreproduktion überhaupt.

Abdrücke von Gemmen ermöglichten also im oben definierten Sinn den denkbar unmittelbarsten Zugang zur antiken Kunst. Sie konnten in großer Zahl angefertigt und gesammelt werden, ohne daß die Kosten ins Unermeßliche stiegen. Anders als bei den antiken Statuen gab es keinen Kanon, jedes neue Stück war eine willkommene Ergänzung des Bildrepertoires. Je größer der Fundus eines Herstellers von Abdrücken, desto besser sein Ruf. James Tassie in London übertraf schließlich mit mehr als 15 000 Stücken alle Konkurrenten.¹³ In der praktischen Umsetzung und an der Verbreitung der Gemmenabdrucksammlungen läßt sich erkennen, daß es nicht allein die ästhetische Qualität der Gemmenbilder war, die deren Erfolg ausmachte. Gerade die Kombination von antiquarischem Informationsgehalt,

der die Gelehrten alter Schule interessierte, und künstlerischer Authentizität, die Erneuerer wie Winckelmann faszinierte, machten die Gemmen und ihre Kopien für alle an der Antike Interessierten zu einem begehrten Anschauungsobjekt.

Das Interesse an den antiken Steinen förderte auch die aktuelle Steinschneidekunst, die sogar an Akademien gepflegt wurde. Erstmals war es in einem Bereich der Kunst möglich, die Vorbilder im Sinne der *aemulatio* (nachahmender Wettstreit) zu erreichen und zu übertreffen. Wenn solche Kunstwerke dann den ästhetischen Prinzipien der Antike entsprachen, konnten sie als ebenbürtig und damit auch als »eigentlich« antik verstanden werden. Die oft an den Daktyliotheken geübte Kritik, daß »echte« und »falsche« Gemmen unkritisch nebeneinander gestellt worden seien, erweist sich damit als einseitig und von einem späteren Interesse diktiert.

Die Herstellung von Abdrucksammlungen begann in Rom noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts im Umkreis von Gelehrten und Künstlern. Diese römische Produktion blieb dank der Schärfe ihrer Abformungen im Urteil der Zeit ihrer Konkurrenz immer überlegen. Auch in Paris, Rom und London experimentierte man mit verschiedenen Materialien in dem Bemühen, den kostbaren Charakter der Steine zu imitieren. Doch dem Deutschen Philipp Daniel Lippert gebührt das Verdienst, die endgültige Form für Daktyliotheken gefunden und deren selbstverständliche Nutzung in gebildeten Kreisen durchgesetzt zu haben.¹⁵ Lippert war eine dieser typisch deutschen, scheinbar provinziellen Existenzen, die kaum je ihre Heimatstadt verließen, durch ein Netzwerk von wechselseitig sich unterstützenden Bekanntschaften aber mit der Welt verbunden blieben. Ärmliche Herkunft, künstlerische Begabung, große Zähigkeit und schließliche Anerkennung in der Welt der Künste und Wissenschaften kennzeichnen seinen Lebensweg – damit war er Winckelmann, seinem Freund aus Dresdener Tagen, nicht unähnlich. Anders als dieser begnügte sich Lippert aber zeitlebens damit, die Antike aus zweiter Hand zu erleben: Die allermeisten von ihm wiedergegebenen Gemmen hat er nie im Original gesehen. Dennoch gelang es ihm dank seiner Beziehungen und langjähriger, angespannter und systematischer Arbeit, seine *»Dactyliotheca Universalis«* in verschiedenen Versionen herauszugeben und zu dem anerkannten Referenzwerk ebenso für die Wissenschaft wie für Schüler an Gymnasien und Kunstakademien überhaupt zu machen. Lipperts deutsche Edition von 1767 wurde als eine *»patriotische Tat«* gefeiert, dank derer Deutschland mit den in den Künsten führenden Nationen England oder Frankreich gleichgezogen habe.¹⁶ Ihre Schubladen wurden abends in kleiner Gesellschaft betrachtet, herumgereicht und kommentiert, aber auch für die Lehre an Schulen und Universitäten verwendet.¹⁷ Karl Philipp Moritz bediente sich des »Lipperts«, um seine *»Götterlehre«* zu bebildern,¹⁸ und sogar klassizistische Raumdokorationen griffen auf diesen Motivschatz zurück. Das fast unaussprechliche Wort *»Daktyliothek«* wurde in gebildeten Zirkeln zum festen Begriff.¹⁹

Buchwissenschaft oder Bildwissenschaft. Lipperts Folianten als Metapher universalen Wissens?

Unter den möglichen Fassungen der Lippertschen Daktyliothek war augenscheinlich die Präsentation in Form von Foliobänden bei den Kunden am beliebtesten. Die aufrecht stehenden Kästen mit mehreren Bündeln auf dem Rücken und mit dem nach innen gebogenen und farbig gefaßten Abdeckbrett als »Buchschnitt« auf der Innenseite, imitieren große Folianten bis ins Detail. Äußerlich ein Buch, blieben sie aber mit ihren neunzehn Schubladen im Innern doch in ihrer Nutzung ein Schränkchen. Diese Anordnung scheint Lipperts eigene Idee gewesen zu sein. Schon die erste Fassung der »großen« Edition von 1753 zeigt das endgültige Format, und in einer Besprechung wird ihr Aussehen beschrieben als *»ein Schränken mit Leder überzogen in Form eines großen Buches, welches bequem unter andere Bücher gestellt werden kann.«*²⁰

Es ist verlockend, diese »Verpackung« als Metapher zu verstehen, denn Lipperts Daktyliothek unterscheidet sich von den bis dahin bekannten und auch weiter üblichen Behältnissen für Gemmen, Gemmenabdrücke und Münzen. Es ist keine einfache Spanschachtel, wie sie wohl einem Antiquar als Arbeitsinstrument anstünde, noch ein kostbares Schränkchen, das mit Intarsien oder Medaillons verziert das Kabinett oder die Schatzkammer eines Fürsten schmücken könnte. Durchaus repräsentativ, erweckt sie den Eindruck eines – freilich sehr großen – Buches. Wissen ist hier in ganz traditioneller Weise zwischen zwei Buchdeckeln gespeichert und tritt damit in Konkurrenz zu den damals erscheinenden monumentalen Stichwerken, von denen in unserem Zusammenhang z.B. Bernard de Montfaucons *»Antiquité expliquée«*²¹ oder die verschiedenen *»Thesauri«* (Schatzkammern) von Graevius und Gronovius²² zu nennen wären. In Lipperts Verständnis – und wohl auch in dem seiner Kunden – handelt es sich bei den Abdrücken also weder um wertvolle Schmuckstücke noch um eigenständige Kunstwerke, sondern um Illustrationen, die sich nur in ihrer Dreidimensionalität von den üblichen gestochenen Abbildungstafeln unterscheiden. Es ist »Bücherwissen«, das den – in der deutschen Fassung in gleicher Manier gebundenen – Textband begleitet, und deshalb werden die Kästen auch

immer wieder zu Recht als Folianten bezeichnet. Die ›*Dactyliothea Universalis*‹ beansprucht den gleichen Rang wie ein ›*Thesaurus*‹ jener Sammelwerke.

Lipperts Buchidee ›*in folio*‹ wurde von Rost und Klausning (Kat. Nr. 5) noch wörtlich ins Oktav-Format übertragen. Erst später scheint eine konsequente Fortentwicklung dieses Gedankens stattgefunden zu haben. Federico Dolce klebte offenbar als erster seine zweihundert Abdrücke so in vier buchförmige Kästen, daß beim Aufklappen erklärender Text und Gemmen einander gegenüberstanden (S. 21 Abb. 4).²³ Konsequenter nannte er diese Schachteln im handlichen Quarto-Format ›*Tomis*‹, also Bände, und griff damit eine Kategorie aus dem Bibliothekswesen auf. Diese Form der Aufbewahrung wurde dann im 19. Jahrhundert üblich und in unterschiedlicher Weise variiert. Sie hatte den Vorteil, in normale Regale zu passen und nach Bedarf in unterschiedlich großer Bandzahl verkauft werden zu können. Lippert hatte seine Editionen noch als abgeschlossenen Komplex behandelt und es möglichst vermieden, Auszüge anzufertigen. Gemmenschnitzer wie Cades (S. 23 Abb. 5),²⁴ vor allem aber Kunsthändler wie Liberothi (Kat. Nr. 20) oder Paoletti²⁵ konnten dagegen dreidimensionale Bibliotheken unterschiedlichen Inhalts und Umfangs – in eleganter Hülle – je nach Interesse und Finanzkraft des Käufers anbieten. Helge Knüppel hat sie in ihrem Text anschaulich als ›*Bilddbände*‹ bezeichnet.²⁶ Sicher blieb aber immer auch ein Überraschungseffekt bestehen: man nahm ein Buch aus dem Regal und fand darin kleine Gipsabdrücke! Daß zumindest die Folianten Lipperts in gewisser Weise Zwitterwesen blieben, veranschaulicht ein Brief des Großherzogs Karl August an seinen Freund Goethe. Nach dem antiquarischen Erwerb einer Lippertschen Daktyliothek schreibt er 1825 an ihn: »*Ob auf der Bibliothek, oder beim Münzcabinet, oder im Jägerhause bei den Kunstsachen? Diese Wahl des Locals wo die Daktyliothek aufgestellt werden könnte, überlasse ich ganz Deinem Ausspruch.*«²⁷

Auch zünftige Bibliothekare hatten Schwierigkeiten mit der Zuordnung solcher Daktyliotheken zu einem Sammlungsgebiet. Text- und ›*Tafel*‹-Bände wurden auseinandergerissen, deren Zusammengehörigkeit vergessen oder die Einzelteile sogar auf eine Bibliothek und

ein Museum aufgeteilt. In der Sicht des 19. Jahrhunderts erhielten Buch und Kunstreproduktion dann eine veränderte Gewichtung. Dies wird an einem Göttinger Briefwechsel deutlich, den Daniel Graepler entdeckt und in seinem Beitrag entsprechend interpretiert hat.²⁸ In seinem Antrag, die Lippertschen Kästen in der archäologischen Sammlung und nicht in der Bibliothek aufzubewahren, schreiben die damaligen Sammlungsleiter, daß der »*Text nur das Accessorium, die Sammlung der Abgüsse aber das Principale*« sei. Eine deutlichere Abkehr von der Textgläubigkeit des 18. zur Bildkultur des 19. Jahrhunderts und damit eine weitgehende Umkehrung alten Wissensverständnisses durch die nunmehr veränderte Archäologie ist kaum möglich.

Das Ende der Daktyliotheken

Im 19. Jahrhundert hielt die Wertschätzung der Gemmen und ihrer Kopien zunächst ungebrochen an. Es entstanden aufwendige Editionen der Sammlungen in Berlin, Paris und Wien. Die neu eingerichteten Archäologischen Universitätsinstitute erwarben Daktyliotheken für ihren Unterricht. Bei der Gründung des ›*Istituto di Corrispondenza Archeologica*‹ in Rom, einer zunächst internationalen Vereinigung von Archäologen, plante man sogar eine regelmäßig erscheinende Publikationsreihe, in der die wichtigsten Neufunde in Abdrücken vorgelegt werden sollten.²⁹ Zahlreiche kleinere Privatsammlungen wurden in gleicher Form veröffentlicht. Andererseits nahm die Kritik an der unbefangenen Zusammenstellung antiker und neuzeitlicher Steine immer stärkere Formen an, während gleichzeitig der ›*Kult*‹ des Originals den bis dahin gültigen unbefangenen Umgang mit Kopien ablöste. In der Wissenschaft wandte man sich vermehrt der Skulptur und der Vasenmalerei zu, deren Erforschung zu sichtbaren Erfolgen in der Erschließung zentraler Bereiche der antiken Kunst führte. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Adolf Furtwängler, dessen 1893 erschienene ›*Meisterwerke*‹ den vorläufigen Höhepunkt dieser Forschungsrichtung bildeten, in seinem grundlegenden Gemmenwerk ein zumeist vernichtendes Urteil über den Wert der Daktyliotheken und ihrer Nutzer fällte und damit beider Einschätzung bis heute beeinflusste.³⁰ Das neue Wissen-

schaftsverständnis konnte mit den Kollektionen des 18. Jahrhunderts nichts mehr anfangen.

Gemmenschneider und Verkäufer von Daktyliotheken hatten sich längst andere Felder als die Reproduktion antiker Steine erschlossen.³¹ So begann man bereits im 18. Jahrhundert damit, berühmte Skulpturen des Altertums und der Renaissance auf Gemmen abzubilden. Man folgte damit einer schon in der Antike geübten Praxis, Bildnisse oder ganze Statuengruppen auf das Miniaturformat zu verkleinern. Die Steinschneider des Klassizismus dehnten diesen Gedanken auf weitere Bereiche aus: Gemälde und sogar die römischen Großbauten wurden in die miniaturisierte Form umgesetzt, die Höhepunkte der Kunst Italiens waren auf diese Weise greifbar wie in einem Bilderbuch. Die Gemmen

galten offenbar als universell verwendbare Bildträger, und ihre zahlreichen Abdrücke strahlten gegenüber den Druckwerken eine besondere Aura von Luxus aus. Sie ähnelten damit in ihrer Funktion den damals so beliebten Miniaturmosaiken, den kleinen Eisenreliefs preußischer Gießereien oder den in Email angefertigten Kopien von Meisterwerken der Malerei. Damit gehörten diese Daktyliotheken aber als Souvenirs in die Schränke der wohlhabenden Italienreisenden und nicht mehr in die Regale einer wissenschaftlichen Bibliothek. Im Zuge der Verwissenschaftlichung der Archäologie wurden sie in die Keller der Seminare verbannt. Dort verstaubten sie und tauchten erst in jüngster Zeit vereinzelt auf – in Ausstellungen wie dieser in Augsburg und Göttingen.

¹ Wir übernehmen hier den treffenden Untertitel einer Ausstellung in Stuttgart, Mannsperger, Marion/Migl, Joachim (Hrsg.), *Bilder aus Pompeji: Antike aus zweiter Hand*, Kat. Ausst. Stuttgart 1998/99, Stuttgart 1998.

² Zu unserem Thema vor allem Heres 1971; Gasparri 1977; Zazoff 1983; Zwierlein-Diehl 1986; 2003. Die jüngste Übersicht über die Forschungsgeschichte stammt von Michel, Simone, in: *Der Neue Pauly, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15, Stuttgart 2003, Sp. 282–289 (s. v. Steinschneidekunst).

³ Zur Geschichte des Faches z. B. Schnapp, Alain, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993.

⁴ Vgl. z. B. Wilton, Andrew/Bignamini, Ilaria (Hrsg.), *Grand Tour. The lure of Italy in the eighteenth century*, Kat. Ausst. London, Rom 1996/97.

⁵ s. hier Stante S. 110–120.

⁶ Helmberger, Werner/Kockel, Valentin (Hrsg.), *Rom über die Alpen tragen. Die Aschaffener Korkmodelle*, Kat. Ausst. München 1993; Kockel, Valentin, »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...«. Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh., in: Boshung, Dieter/Hesberg, Henner von (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jh.*, Mainz 2000, S. 31–48.

⁷ Assézat, Jean (Hrsg.), *Oeuvres complètes de Diderot*, Bd. 12, Paris 1876, S. 116. Dazu auch Kockel 2004, S. 358.

⁸ *Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichenakademie 1769–1803*, Kat. Ausstellung Mannheim 1984.

⁹ GAGS 1753, S. 532.

¹⁰ Christ in: Lippert 1755, praefatio S. XII f.; GAGS 1756, S. 154.

¹¹ Von Plinius gerühmte Steinschneider aus der Zeit Alexanders des Großen und des Augustus.

¹² Stosch 1724.

¹³ Smith 1995. Außerdem hier die Beiträge von Knüppel S. 28 f. und Graepler S. 83 f.

¹⁴ GAGS 1756, S. 155.

¹⁵ s. hier Kerschner S. 60–68.

¹⁶ GAGS 1763, S. 1235.

¹⁷ Vgl. Goethes Umgang mit Gemmen: Femmel/Heres 1977. Jetzt auch Weiß, Carina, »Köstliche Ringe besitzt ich«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2004, S. 116–131, bes. 123–127; s. hier die Beiträge von Graepler S. 39–52 und Bestle S. 53–56.

¹⁸ Moritz, Karl Philipp, *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten*, Berlin 1791.

¹⁹ s. dazu Bauer/Bestle S. 57–59.

²⁰ GAGS 1756, S. 153.

²¹ Montfaucon, Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 Bde., Paris 1719–1724.

²² Graevius, Johannes, *Thesaurus antiquitatum Romanarum*, Utrecht 1694–1699; Gronovius, Johannes, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, Leiden 1697–1701. Beide Kompendien wurden mehrfach neu aufgelegt und verändert und waren weit verbreitet.

²³ s. hier Knüppel S. 21 mit Abb. 4.

²⁴ s. Beitrag Flecker S. 95–101.

²⁵ Pirzio Biroli Stefanelli 1978.

²⁶ Knüppel S. 31.

²⁷ Femmel/Heres 1977, S. 276 Nr. 510.

²⁸ s. hier Graepler S. 46 f.

²⁹ s. Flecker S. 95–101.

³⁰ Furtwängler, Adolf, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig 1893; Furtwängler 1900. Furtwänglers Perspektive beeinflusste noch die Arbeiten von Zazoff und Michel.

³¹ Zur Glyptik des 18. und 19. Jahrhunderts z. B. Seidmann 2004 mit weiterer Literatur.







S. 14/15
Daktyliotheken und
Gemmenliteratur
aus dem Besitz der
SuStB Augsburg.

rechts:
Porträts historischer
Personen. Kasten
der Slg. Baum, Arch.
Inst. Göttingen.
(Kat. 9)