

## *Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom*

### I. WINCKELMANN UND DER RÖMISCHE ANTIKENHANDEL

Johann Joachim Winckelmann (1717–1768, Kat.-Nr. IV.1) kam am 18. November 1755 mit einem Stipendium des kurfürstlich sächsischen Hofes nach Rom, um sich dort zwei Jahre lang archäologischen Studien zu widmen. Da in Deutschland der Siebenjährige Krieg ausbrach und sein oberster Dienstherr, der sächsische Kurfürst, nach Polen floh, kehrte er nach Ablauf der Stipendienzeit jedoch nicht in die Heimat zurück, sondern blieb bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1768 in Rom. Im Laufe der Zeit gewann er ein so hohes Ansehen als Altertumskenner, daß ihn der Vatikan 1763 zum Oberaufseher aller Altertümer in und um Rom ernannte (Kat.-Nr. IV.2), ein Amt, das Papst Paul III. 1534 geschaffen hatte.

Als Oberaufseher hatte Winckelmann drei Aufgaben. Zum einen sollte er Ausgrabungen polizeilich überwachen und Anzeige erstatten, wenn gegen Antikengesetze verstoßen wurde (vgl. Kat.-Nr. IV.2), und zum zweiten sollte er den Kunsthandel kontrollieren. Ein 1701 von Papst Clemens XI. erneuertes Edikt machte nämlich die Ausfuhr von Statuen, Gemälden, Bronzen, Gemmen usw. genehmigungspflichtig. Sobald eine Ausfuhrgenehmigung beantragt wurde, mußte Winckelmann ein Gutachten über das Kunstwerk erstellen, damit dann in letzter Instanz sein Vorgesetzter, der Kardinal-Kämmerer Carlo Rezzonico, über die Ausfuhr entscheiden konnte. Glücklicherweise, so berichtet Winckelmann, stünden ihm zwei Assistenten zur Seite, die die Gutachten normalerweise allein erstellten; nur in Zweifelsfällen werde er selber tätig. Die Arbeit bringe ihm im Monat 12 Scudi Gehalt ein, nehme ihm aber »nicht zehen Stunden im ganzen Jahre weg, wenn ich, wie bisher geschehen, alles durch meine beyden Assessori will machen lassen« (Br. II S. 345 Nr. 592).

Diese Bemerkung deutet darauf hin, daß Winckelmann seine Aufgabe nicht ganz ernst nahm. Man kann das auch dar-

aus schließen, daß die Kommissarstätigkeit in seinen sonst so redseligen Briefen nur selten Erwähnung findet. Sein Desinteresse hängt anscheinend damit zusammen, daß er wenig Einfluß auf die Entscheidungen des Kardinal-Kämmerers hatte. Kunstwerke, die Winckelmann in seinen Briefen als ganz hervorragende Stücke lobte, verließen nämlich häufig doch das Land: So z. B. ein Kameo mit dem Kopf des römischen Kaisers Caligula (Abb. 18), über den Winckelmann schrieb: »Der Engländer Jenkins (der Mahler) hat einen Kopf des Caligula (Cameo) mit dem Namen des Künstlers Dioskurides, erhandelt, welches der schönste hochgeschnittne Kopf ist, welchen ich unter vielen hundertn gesehen habe. Er kostet 1000 Scudi.« (Winckelmanns Monatsverdienst betrug einschließlich seines Gehaltes als Bibliothekar des Kardinal Albani 27 Scudi. 1000 Scudi wären also rund drei Jahresgehälter.) 1766 verließ der Kameo trotz seiner Einzigartigkeit als Besitz des Generals Wallmoden das Land. Ähnlich verhielt es sich mit einer Venusstatue (Abb. 19), »welche [...] alle übrigen Venus, ja die Florentinische bey weitem übertrifft, und welche des Praxiteles würdig ist. [...] Es ist eine entzückende Schönheit, und verdiente allein eine Reise nach Rom.« Sie wurde ebenso nach Newby Hall in England verkauft wie wahrscheinlich auch ein Athenakopf, über den Winckelmann urteilte: »Jenkins hat einen Kopf der Pallas gekauft, den ich für die höchste Schönheit unter der Sonne halte; [...] Unterdessen soll derselbe, wo ich es verhindern kann, nicht aus Rom gehen.«<sup>1</sup>

Mir ist nur eine erfolgreiche Intervention Winckelmanns bekannt. In einem Brief vom 4. Oktober 1766 liest man: »Jenkins hat für den Lord Locke die zwei schönen Candelabri von Marmor aus dem Hause Barberini gekauft für 1000 Zecchini, und ich habe ihm die Erlaubnis versaget, dieselbe außer Rom zu führen. Das übrige stehet bey meinen Oberen« (Br. III S. 214 Nr. 804). Tatsächlich befinden sich heute beide Leuchter im Vatikanischen Museum (Abb. 20).

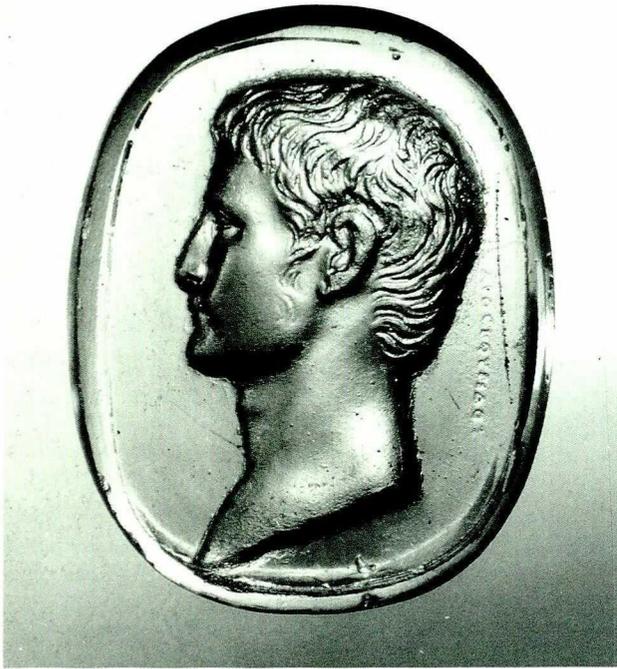


Abb. 18 Verschollener Cameo des Caligula aus der Slg. Walmoden (nach Glasabdruck in Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum)

Wichtiger als die Kontrolleurs- und Gutachterstätigkeit scheint dem Vatikan eine dritte Aufgabe Winckelmanns gewesen zu sein. Wie aus dessen zahlreichen Briefen zu entnehmen ist, hatte er im Auftrag des Papstes oder verschiedener Kardinäle immer wieder gesellschaftlich hochstehende Reisende durch Rom zu führen. Dazu gehörten u. a. Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau und der Prinz von Braunschweig, die Winckelmann beide sehr schätzte, oder auch der junge Graf von Brühl, über den er sich weniger schmeichelhaft äußerte. Besonders häufig führte er jedoch Engländer. Deren Ausbildung zum Gentleman umfaßte nämlich traditionell eine mehrjährige Reise auf dem Kontinent, die Grand Tour. Winckelmann haßte solche Führungen. Am 18. März 1763 (Br. II S. 297–298 Nr. 543) berichtet er z. B.: »Ich schob meine Reise nach Neapel auf, weil ich von zween Engl. Herren dem Duke of Gordon nebst dessen Bruder Lord Gordon und Mylord Hope ersuchet wurde, jeden insbesondere in Rom zu führen. [...] ich nahm es über mich mehr dem Cardinal zu ge-

fallen als aus Neigung. Ich kündigte ihnen aber den Handel nach 14 Tagen auf, da keiner von ihnen Geschmack und Empfindung des Schönen hat. Der erstere gab kaum Zeichen des Lebens im Wagen von sich, wenn ich ihm mit den ausgesuchtesten Ausdrücken und mit den erhabensten Bildern von den Schönheiten der alten Werke redete. Nunmehr aber habe ich ein Gelübde gemacht, keinem Menschen in diesem Falle zu dienen als dem der mir gefällt und es würdig ist.« Dieses Gelübde hat er im Laufe der Jahre oft gebrochen und oft wiederholt; seine beruflichen Verpflichtungen erlaubten es ihm nicht, Führungen prinzipiell abzulehnen.

Winckelmanns Briefe vermitteln den Eindruck, daß dem Vatikan in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts weniger an der Überwachung des Kunsthandels lag, um so mehr aber an Fremdenführungen. Wie läßt sich das erklären? – Wie aus einem Brief (S. R. Pierce, in: *The Antiquaries Journal* Bd. 45, 1965, S. 224) des bereits erwähnten Kunsthändlers Jenkins vom 14. Oktober 1772 an die Society of Antiquaries hervorgeht, hatte der Papst – damals Clemens XIV. (1769–1774) – kein Interesse daran, Kunsthändler in ihrer Tätigkeit zu behindern; er wollte sie vielmehr zu Ausgrabungen anspornen. Das konnte natürlich nur gelingen, wenn er ihnen auch die Möglichkeit gab, ihre Funde zu verkaufen und auszuführen.

Warum der Papst Kunsthändlern und Ausgräbern so wohlgesinnt war, wird in dem erwähnten Brief nicht gesagt. Eine Ursache könnte darin bestanden haben, daß der Vatikan einen Teil der Funde für sich beanspruchte – sozusagen als Gegenleistung für die Erteilung der Ausgrabungserlaubnis. Auf diese Weise wurden die päpstlichen Kunstsammlungen bereichert, ohne daß eigenes Geld aufgewendet werden mußte. Ein weiterer Grund könnte darin bestanden haben, daß der Kunsthandel dringend benötigte Devisen in das durch den Spanischen und Österreichischen Erbfolgekrieg recht verarmte Land brachte: denn Käufer waren in der Regel die erwähnten, auf der Grand Tour befindlichen englischen Landedelleute, denen es aufgrund bestimmter, in der englischen Verfassung garantierter Privilegien finanziell wesentlich besser ging als ihren Standesgenossen auf dem Kontinent. – Dadurch, daß Winckelmann die vornehmsten Reisenden im Auftrag des Papstes oder des Kardinals Albani durch Rom begleitete, ihnen die bedeutendsten römischen Sammlungen zeigte und mit feurigen Worten von der Schönheit antiker Plastik predigte, sollte womöglich das Kaufinteresse der Touristen gefördert werden. Diese Politik änderte sich erst am Ende des Jahrhunderts, nach dem großen Napoleonischen Kunstraub. Wie aus Briefen des Fürsten von Anhalt-Dessau und seines Kunstagenten Rehberg

hervorgeht, war es von da an kompliziert, teuer und oft nur noch auf dem Wege massiver Bestechung möglich, überhaupt Antiken aus Italien auszuführen (vgl. Kat.-Nr. IV.1).

Eine von Seymour Howard publizierte Liste<sup>2</sup> römischer Kunsthändler des Jahres 1769 zeigt, daß die meisten Antiquitätengeschäfte im Umkreis der Piazza di Spagna und der Piazza del Popolo lagen. Sie gehörten teils Italienern wie Belisario Amidei und den berühmten Künstlern Piranesi und Cavaceppi (Kat.-Nr. IV.4–IV.5), teils aber auch englischen Künstlern wie Gavin Hamilton, Giuseppe Nollekens oder dem mit Winckelmann befreundeten Thomas Jenkins (Kat.-Nr. IV.3). Letzterer war zweifellos der erfolgreichste römische Antikenhändler mit dem besten Angebot, er zählte auch Fürsten und Könige zu seinen Kunden. Dem Direktor der Bank von England, Lyde Browne, schickte er eine große Anzahl von Antikenzeichnungen, um ihm die dargestellten Objekte zum Kauf anzubieten (Abb. 20). Wie aus Aufschriften auf den Zeichnungen hervorgeht, besorgte Jenkins seine Ware teils direkt von den Ausgräbern, teils von anderen Kunsthändlern und großenteils auch aus alten römischen Sammlungen. Im 18. Jahrhundert gerieten nämlich viele italienische Adelsfamilien in Finanznöte und wußten sich nur durch den Verkauf ihrer Kunstschätze zu helfen. So wurde die Sammlung Odescalchi 1724 nach Spanien verkauft, und 1728 ging die Sammlung Chigi sowie ein Teil der ersten Albani-Sammlung nach Dresden, 1740 standen dann die Sammlungen Barberini, Sacchetti und Ottoboni zum Verkauf; 1778 kam die Sammlung Mattei unter den Hammer, und 1786 wurden schließlich die Antiken der Villa Negroni angeboten.<sup>3</sup> Jenkins kaufte zwar mehrere alte Sammlungen fast komplett auf, so etwa die Antiken der Villa d'Este und der Villa Mattei sowie die Sammlungen Altieri, Barberini, Capponi und auch die Antiken aus dem Palazzo Caraffa-Colombrano in Neapel<sup>4</sup>, um aber die Nachfrage seiner Kundschaft befriedigen zu können, war er außerdem auch in großem Umfang auf Funde aus Grabungen angewiesen.

Nun kommen bei Ausgrabungen meist Torsen und Fragmente zutage. Sammler wollen aber in der Regel intakte Werke erwerben. Daher waren die Händler gezwungen, sich der Mitarbeit geschickter Restauratoren zu versichern. Der für Winckelmann zeitweise als Illustrator arbeitende Kupferstecher Giovanni Battista Casanova, der Bruder des berühmten Frauenhelden, berichtet: »In Rom kann man häufig sehen,

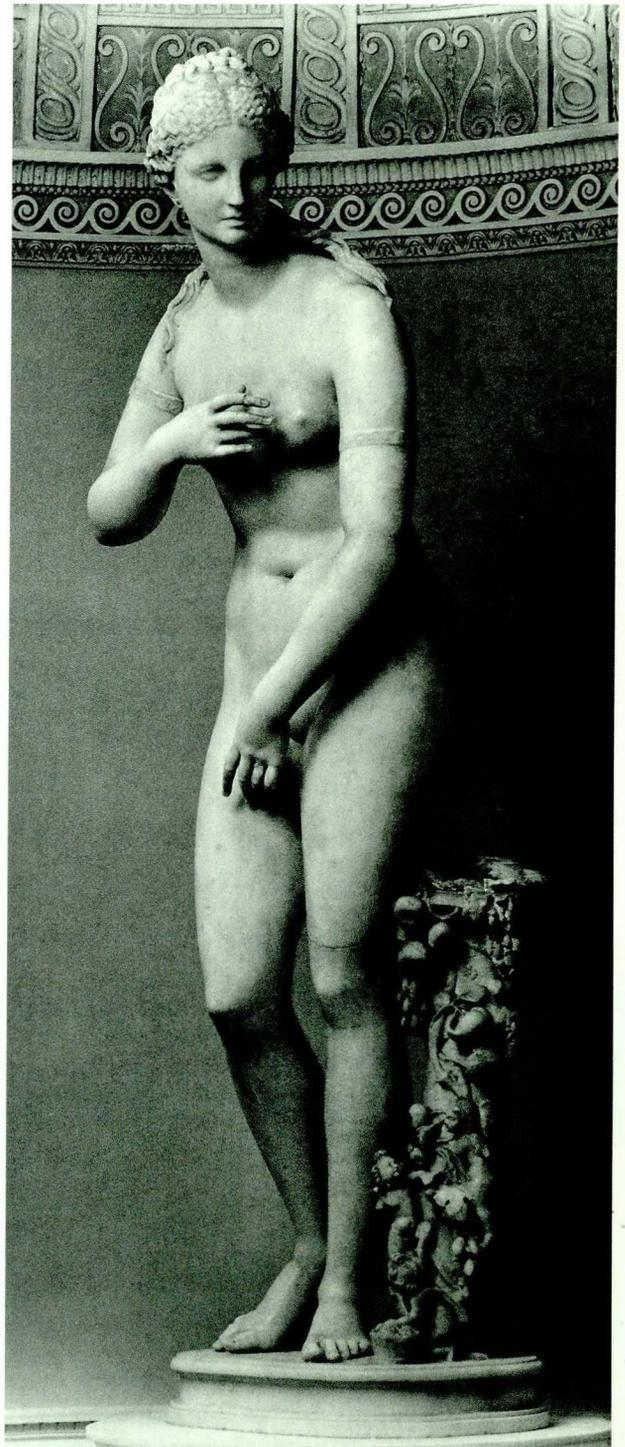


Abb. 19 Venusstatue, Newby Hall (England)

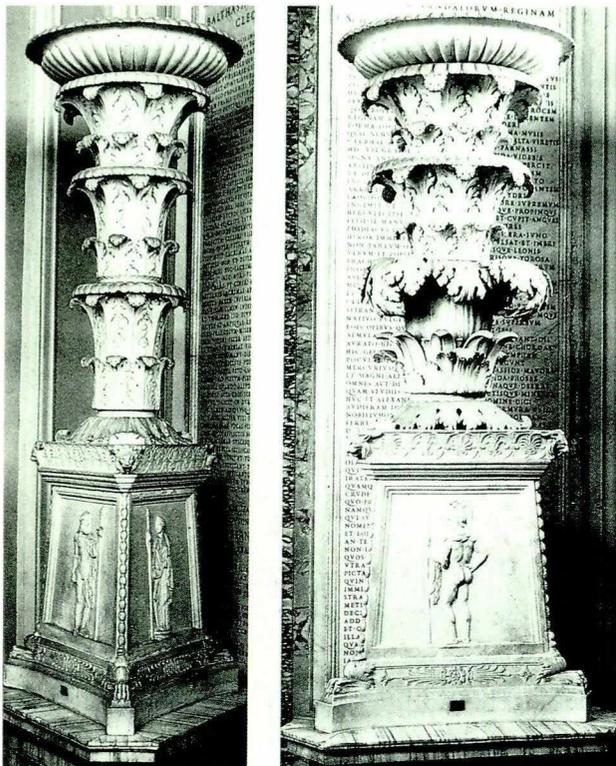


Abb. 20 Sog. Barberini-Leuchter, Rom, Vatikanische Museen

daß fragmentierte Statuen zu Büsten oder Köpfen verkleinert werden. Ich selber habe außerdem zugesehen, wie Statuen der Länge nach durchgesägt und dann als Reliefs auf Marmorplatten aufgebracht wurden. Umgekehrt habe ich auch gesehen, wie gut erhaltene Figuren von Reliefs abgesägt wurden, damit so aus einer unbedeutenden Nebenfigur eine Hauptfigur werde.«<sup>5</sup> Und Winckelmann berichtet: »Cardinal Alexander [kaufte] den [...] Faun, welcher seinen Kopf hat, und den Satyr welcher zu dem anderen Faun gehöret um aus diesen zwey Stücken eine Gruppo zu machen. [...]« (Br. II S. 105 Nr. 376). Weder die von Casanova noch die hier von Winckelmann geschilderten Arbeiten zielten darauf, den antiken Originalzustand wiederherzustellen. Vielmehr sollten aus dem vorhandenen Material möglichst viele, schön anzuschauende Kunstwerke gewonnen werden. In der Wörlitzer Sammlung befinden sich mehrere Werke, die derartige Bearbeitungen erkennen lassen: So ist z. B. die Büste eines Satyrs (Kat.-Nr.

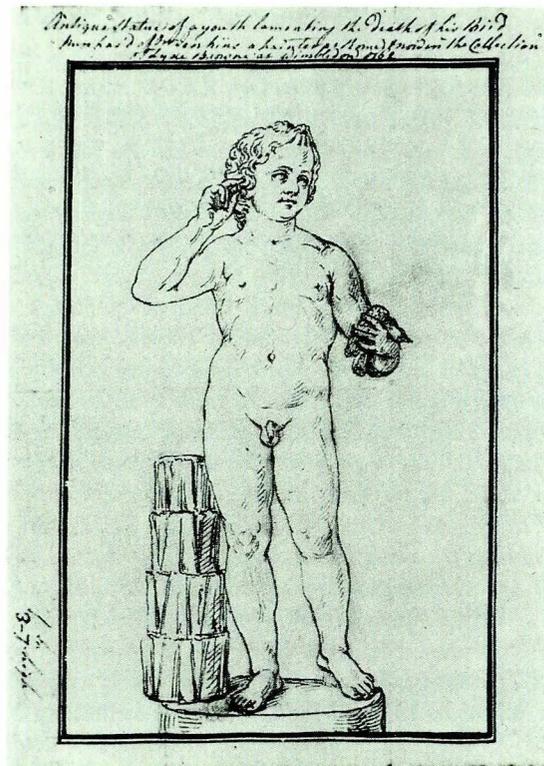


Abb. 21 Zeichnung von Thomas Jenkins, London, Society of Antiquaries

IV.15) aus einer fragmentierten Statue entstanden, der (erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts erworbene) Torso eines Giganten (Abb. 22) aus einem größeren Relief herausgelöst und die für das Wörlitzer Pantheon angekaufte Musengruppe aus Musen dreier verschiedener Gruppen zusammengestellt, was zur Folge hat, daß die Figuren stilistisch und vor allem in ihren Proportionen nicht ganz homogen sind.

Bedenklicher als solche Zusammenstellungen und Bearbeitungen sind Ergänzungen, die dem antiken Werk eine falsche Bedeutung geben. Auf ein krasses Beispiel verwies Seymour Howard<sup>6</sup>: den in mehreren antiken Kopien erhaltenen Diskuswerfer des Myron. Einen Torso dieser Statue ergänzte der französische Bildhauer Pierre Étienne Monnot um 1730 zu einem

Abb. 22 Torso eines Giganten, Wörlitz



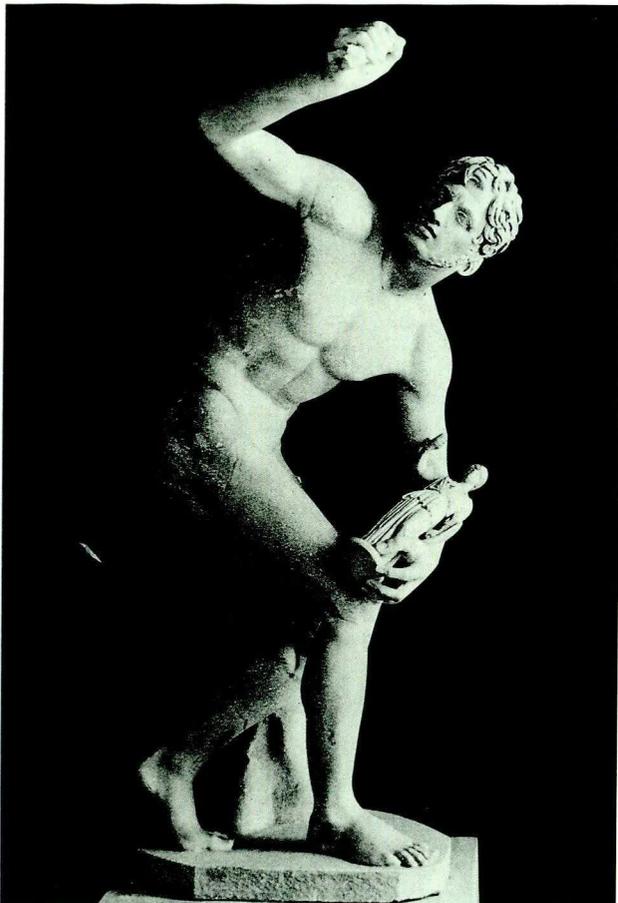


Abb. 23 *Torso des Diskobol als Diomedes ergänzt*

gestürzten Krieger. Einen anderen vervollständigte man zu einem vor den Pfeilen Apolls Deckung suchenden Niobiden, und wieder einen anderen zum griechischen Helden Diomedes, der ein Athena-Kultbild aus Troja entführt (Abb. 23). Die letztgenannte Statue bot Gavin Hamilton dem ersten Marquess of Lansdowne, William Fitzmaurice, mit folgenden Worten an: »Ich habe Ihrer Lordschaft gegenüber noch nie eines der schönsten Objekte erwähnt, über das ich je verfügte, denn ich war nicht sicher, ob ich eine Ausfuhrgenehmigung dafür erhalten würde. Nachdem ich es nun jedoch sicher an Bord einer Feluke nach Leghorn habe, möchte ich es Eurer Lordschaft als ein einmaliges und ganz ungewöhnliches Stück anbieten. Es ist Diomedes, das Palladion raubend. Als Ihre

Lordschaft in Rom war, sagten Sie mir, daß Sie ganz speziell Darstellungen dieser Art interessieren. [...] Arme und Beine sind zwar modern, aber sie harmonieren perfekt mit dem Rest.«<sup>7</sup> Dieser Brief erweckt fast den Eindruck, als habe Hamilton den Torso vor allem deshalb als Diomedes ergänzen lassen, weil er für eine solche Statue einen Abnehmer hatte. – Daß Ergänzungen der besseren Verkaufschancen wegen tatsächlich bewußt falsch durchgeführt wurden, belegt auch die sogenannte Jenkins-Vase, bei der es sich ursprünglich um eine antike reliefierte Brunneneinfassung handelte, die in Jenkins Auftrag zu einem äußerst dekorativen Prachtgefäß umgearbeitet wurde.

Solchen Ergänzungen lag meist keine Täuschungsabsicht zugrunde. Wie aus dem zitierten Brief Hamiltons über den Diskuswerfer hervorgeht, wurden die Käufer in der Regel ja darüber informiert, daß sie mehr oder weniger stark ergänzte Stücke erwarben. Und die meisten Sammler störte das auch gar nicht, denn sie hatten nicht vor, ein Museum im heutigen Sinne zu gründen. Sie wollten vielmehr die Erinnerung an ihre Grand Tour wachhalten und ihr Landhaus im Stile der Zeit ausschmücken. Sie legten Wert auf ein antikisierendes Ambiente, das eine Anschauung von der »edlen Einfalt und stillen Größe« der Antike vermittelte und das von der klassischen Bildung und dem guten Geschmack des Hausherrn zeugte. Es kam ihnen in der Regel nicht primär darauf an, ein originales, authentisches Dokument der Antike zu besitzen, sondern ein Kunstwerk mit dekorativen Qualitäten, das sich in Maßen, Form und Farbe möglichst gut in die neue Umgebung einfügte.<sup>8</sup> Dazu eigneten sich ergänzte oder umgearbeitete Antiken ganz gut. – Und nicht nur diese: Da die Frage nach der Authentizität für viele Sammler ohnehin von sekundärer Bedeutung war, zogen es viele vor, statt zweit- oder drittklassiger antiker römischer Kopien lieber gleich erstklassige moderne Antikenkopien zu erwerben, zumal diese den Vorteil hatten, daß man sie in der passenden Größe bestellen konnte. So stammt etwa die bronzene Laokoon-Kopie in Houghton vom berühmten Bildhauer François Girardon oder die Kopie des Apoll vom Belvedere in Sledmere House von John Wilton.<sup>9</sup> Die meisten Kopien verfertigten jedoch der mit Winckelmann befreundete, berühmte römische Restaurator Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799, Kat.-Nr. IV.4) und der Bronzegießer Giacomo Zoffoli (1731–1785). Von beiden erwarb auch Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau mehrere Werke, so z. B. Cavaceppis Marmorbüste des Kaisers Hadrian (Kat.-Nr. IV.17) und Giacomo Zoffolis stark verkleinerte Bronzekopie des 'Fauno rosso' (Kat.-Nr. IV.22). Einen Preisvorteil hatten Kopien gegenüber Antiken mittlerer Qualität nicht. Außer-

dem war der Transport von Kunstwerken aus Italien so teuer, daß es unsinnig gewesen wäre, am Kunstwerk selbst zu sparen. Büsten und Statuen mußten nämlich zunächst bruchsicher in Holzkisten verpackt werden und wurden dann von Rom aus auf dem Tiber und längs der Küste nach Livorno in die Toskana verschifft, wo man sie auf einen Hochseesegler verfrachtete. Allein die Verpackung und Verschiffung bis Livorno kostete rund zwei Drittel des Kaufpreises mittelmäßiger Antiken. Wenn dann noch die Fracht von Livorno bis Hamburg, London oder Liverpool und von dort bis zum jeweiligen Landsitz des Käufers sowie Versicherungskosten hinzukamen, war der Transport oft teurer als das Kunstwerk.<sup>10</sup>

Außer restaurierten Antiken, Kopien und Gipsabgüssen wurden natürlich auch Fälschungen angeboten. Winckelmann berichtet im *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* (S. 31–32): »[...] alle diejenigen [Wand] Gemälde [...], welche aus Italien [...] nach England, Frankreich oder nach Deutschland gegangen sind, [sind] vor Betrügereyen zu halten. Der Herr Graf Caylus ließ eins dergleichen als ein altes Gemälde in seinen Sammlungen von Alterthümern stechen. [...] Dem Marggrafen von Bareuth wurden bey seiner Anwesenheit in Rom verschiedene von diesen Gemälden aufgehängt, und ich höre, daß dergleichen Betrügereyen auch an andere Deutsche Höfe vertrieben worden. Es sind dieselben alle von einem sehr mittelmäßigen Venetianischen Maler, Joseph Guerra, in Rom, welcher im vorigen Jahre verstarb, gemacht; [...] Es müssen diese Gemälde aber Personen, [...] die [...] Geschmack besitzen, in die Augen fallen: denn gedachter Maler zeigt nicht die allergeringste Kenntniß in Gebräuchen und Gewohnheiten der Alten, oder in ihren Formen. [...] Unter den Gemälden der Jesuiten z. E. ist Epaminondas, wie er aus der Schlacht bey Mantinea getragen wird; und diesen Held hat er mit einer völligen Rüstung von Eisen, wie sie in den alten Thurniren üblich war, vorgestellt.« Die zuletzt erwähnte Fälschung hat sich erhalten (Kat.-Nr. IV.7); sie ist in der Tat sehr plump. Ein Reisebegleiter des genannten Markgrafen Friedrich Wilhelm von Bayreuth (1711–1763) erklärt, warum er sich dennoch von einer ähnlichen Malerei täuschen ließ: »Ich hegte zwar immer einige Zweifel [an der Echtheit] [...] Als ich aber sah, daß der Pater Contucci, ein berühmter Altertumskenner und Aufseher des Museums des römischen Collegiums, [...] eine große Zahl dieser Gemälde besaß, [...] nachdem der Kardinal Albani eins, der König von England eins, die Markgräfin zwey, [...] der Baron Gleichen, ihr Stallmeister, [...] zwey davon für sich genommen, und das alles sehr geheimnißvoll unter den Augen und unter Leitung des Mengs, eines sächsischen Malers, [...] ohne den Herrn Abbe

Venuti, Alterthumskenner dieses Landes, in Anschlag zu bringen, so ließ ich mich durch eine bloße zu weit getriebene Folgsamkeit verleiten.«<sup>11</sup>

Die in dem Brief erwähnte konspirative, geheimnisvolle Atmosphäre, der Reiz des Verbotenen und die Überzeugungskraft Anton Raphael Mengs ließen nicht nur Reisende auf Fälschungen hereinfallen, sondern auch Winckelmann: Gegen Ende des Jahres 1760 zeigten ihm seine beiden Malerfreunde Mengs und Casanova unter viel Heimlichtuerei ein Wandgemälde (Kat.-Nr. IV.9), das sofort seine Bewunderung hervorrief. Er schrieb (Br. II S. 107 Nr. 377): »Es ist außer Rom ein Gemälde gefunden worden, welches das schönste Gemälde ist, was jemals aus dem Alterthume das Licht zu unseren Zeiten erblicket hat. Es stellt in Lebensgröße den Jupiter vor, der den Ganymedes küsst, mit einem Ausdruck und einer Ausführung, die sich in keinem andern Werke findet.« Zusammen mit dem Gemälde seien zwei weitere vortreffliche Malereien entdeckt worden, die allerdings schon nach England verkauft seien, und die er nur aus Zeichnungen seines Freundes Casanova kenne. Diese Zeichnungen bildete er in seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Kat.-Nr. IV.12) sogar ab.

Das von Mengs gefertigte Gemälde (Kat.-Nr. IV.9) ist für den damaligen Wissensstand und verglichen mit dem Fresko Guerras eine sehr gekonnte Fälschung. Es kopiert kein direktes antikes Vorbild, sondern ahmt vielmehr gezielt und sehr genau jene antiken Wandgemälde nach, die Winckelmann als besonders gelungen betrachtete. Im großen Format, der bildfüllenden Darstellung und der Maltechnik orientierte Mengs sich an vier Bildern, die Winckelmann im *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* (S. 26, 30 = Herkulanische Schriften I S. 82, 86; II Taf. 7,1–3) allesamt in einem Atemzug nennt und zu den bemerkenswertesten Bildern unter den über tausend Stücken aus Herkulaneum rechnet: »Theseus befreit die athenischen Kinder«, »Herakles und Auge«, »Achill und Chiron«, »Pan und Olympos«. Den beiden letztgenannten Fresken ist das Ganymed-Bild auch thematisch eng verwandt: ein älterer, sitzender bärtiger Mann (dunklerer Hautfarbe) hält jeweils engen Körperkontakt zu einem stehenden Knaben (heller Hautfarbe). Doch darauf beschränken sich die Gemeinsamkeiten nicht. Physiognomie, Kopfhaltung und den Blätterkranz des Zeus übernahm Mengs vom Chiron, die Rückenansicht des Ganymed samt Fußstellung von dem Auge gegenüberstehenden Herakles. – Die langen Haare des Ganymed, die eines der Details sind, auf Grund deren sich Mengs' Bild als Fälschung zu erkennen gibt, stehen wahrscheinlich in Zusammenhang mit einer Kritik Winckelmanns am Theseus-

Bild. Zum Theseus hatte er nämlich geäußert: »Ich wünschte ihn zu sehen mit langen fliegenden Haaren« (GK1 S. 268). Das Motiv des Kusses schließlich ist vergleichbar zwei weiteren im *Sendschreiben* (S. 30) erwähnten Wandgemälden: »wo auf dem einen ein junger Satyr ein Mädchen küssen will, und auf dem andern ist ein alter Satyr in einen Hermaphroditen verliebt. Wollüstiger kann nichts gedacht und schöner nichts gemalt seyn.« Auf dem letztgenannten Gemälde findet sich übrigens auch das Vorbild für Zeus' Griff in den Nacken des Ganymed. Hat man die sechs von Winckelmann bewunderten antiken Fresken vor Augen, so ist ohne weiteres einsichtig, daß er auch das Ganymed-Fresko für echt halten mußte. Denn daß das Bild nicht der antiken Zeus-Ganymed-Ikonographie folgt, sondern der der Renaissance und des Barock, konnte er noch nicht wissen (vgl. Kat.-Nr. IV.9). Und daß der Fußschemel des Zeus – ebenso wie die dargestellten Trinkgefäße – nicht ganz der sonst üblichen antiken Form entspricht, dürfte er kaum bemerkt haben, schrieb er doch bereits in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (S. 4): »Große Künstler sind auch in ihren Nachlässigkeiten weise: sie können nicht fehlen, ohne zugleich zu unterrichten. Man betrachte ihre Werke, wie Lucian den Jupiter des Phidias will betrachtet haben; den Jupiter selbst, nicht den Schemmel seiner Füße.«

Das Fälschen von Antiken scheint man im 18. Jahrhundert entgegen heutigen Gepflogenheiten nicht als kriminelle Tat, sondern eher als lustigen Streich betrachtet zu haben. Als Winckelmann merkte, daß er Fälschungen aufgesessen war, und Casanova deshalb in einem Zeitungsartikel Vorwürfe machte, brüstete sich jener öffentlich (Br. IV S. 400 Nr. 235): »Um [Winckelmann] [...] von seiner Unwissenheit zu überzeugen, machte ich mir das Vergnügen, Copien zu verfertigen, welche er, seine Freunde, und seine Beschützer [...] für wahre Antiken erkannten. [...] Das, was alle Tage zu Rom geschieht, und wodurch man die Fremden hintergeht, beweiset zugleich die Geschicklichkeit der Künstler und die [Un]aufrichtigkeit oder Unwissenheit der Antiquaren.« Ähnlich dachte anscheinend auch der angesehene, bereits erwähnte Kunsthändler Thomas Jenkins. Der Bildhauer und Kunsthändlers Joseph Nollekens berichtet über ihn: »[...] Jenkins [beteiligte] sich an dem Handel, fremde Reisende mit Gemmen und Kameen zu betrügen. Letztere verfertigten seine Leute in einem Teil des Kolosseums, dessen Ruinen Jenkins nur zu diesem Zweck etwas instand gesetzt hatte. Ich selber sah sie dort arbeiten, und Jenkins gab mir eine ganze Handvoll von den Steinen, damit ich niemandem etwas erzähle.«<sup>12</sup> Als der König von Neapel forderte, daß man dem bereits erwähnten Fälscher Giuseppe

Guerra das Handwerk legen solle, wurde dieser von Kardinal Archinto in Schutz genommen mit der Begründung, man dürfe ihn nicht um seinen Broterwerb bringen.<sup>13</sup> Da kann es kaum verwundern, daß der oben zitierte Brief des markgräfllich-bayreuthischen Reisebegleiters weitere angesehene Leute nennt, die in den Handel mit gefälschten Gemälden verstrickt waren: neben Anton Raphael Mengs, dem berühmtesten Maler seiner Zeit, auch den Pater Contucci, den Direktor des Museums Kircherianum, und den Abbé Ridolfo Venuti, den Vorgänger Winckelmanns im Amt des Oberaufsehers aller Antiken in und um Rom.

*Axel Rügler*

## 2. WIEDERHERSTELLUNG UND REKONSTRUKTION ANTIKER STATUEN BEI WINCKELMANN

Kaum anders als in der Archäologie heute ging der Blick Winckelmanns von der fragmentierten Skulptur auf den ursprünglich ganzheitlichen Zustand einer antiken Statue, die es zu verstehen und zu interpretieren galt. Nur diese Wiederherstellung erlaubt Einblicke in die einstige Funktion eines Bildwerkes und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte. Dies betrifft auch die seit der Renaissance vorgenommenen Ergänzungen, die in den Hintergrund treten und unberücksichtigt bleiben können, wenn es um die Erfassung des Originalbestands einer Statue geht.

Die Erkenntnis ist aber nur in Teilschritten erreichbar: Das Handlungs- oder Bewegungsschema einer fragmentierten Skulptur muß verstanden werden, um die verlorenen Teile ergänzen zu können, oder umgekehrt mußten die Ergänzungen erkannt und ignoriert werden; über mögliche Attribute einer Figur muß man sich Klarheit verschaffen und dies am Originalbefund nachgeprüft werden; schließlich muß im Falle von modernen Ergänzungen auf antiquarische Details geachtet werden, damit die Zeithorizonte von Antike und Moderne nicht empfindlich gestört werden. Immer wieder hat sich Winckelmann mit diesen Fragen beschäftigt, ist zu den Fundplätzen von Statuen in Rom und in der Umgebung der Stadt geeilt, hat Ateliers und Werkstätten aufgesucht, wo man daranging, die Statuen zu ergänzen, und hat in den Sammlungen vor fragmentierten Skulpturen mit den Sammlern, Gelehrten und Künstlern über ihr ursprüngliches Aussehen diskutiert. Winckelmanns erhaltene Briefe berichten lebhaft über solche Begegnungen, und man hat oft den Eindruck, daß sich widersprechende Urteile darin finden.

Seine dreizehn römischen Jahre von 1755–1768 waren geprägt von unentwegter Suche nach neuen Erkenntnissen über antike Kunstwerke. Johann Gottfried Herder schrieb ihm deshalb das Verdienst zu, »in dem Walde von vielleicht 70 000 Statuen und Büsten, die man in Rom zählet, in dem noch verwachsenen Walde betrügerischer Fußstapfen, voll schreiender Stimmen ratender Deuter, täuschender Künstler und unwissender Antiquare« endlich Schneisen geschlagen zu haben. Denn aus seiner wachsenden Denkmälerkenntnis erwuchs die bahnbrechende Einsicht, daß den zahllosen Werken der Antike nicht allein durch neue, vielleicht noch umfangreichere Stichwerke – 1719 war das zwölfbändige Werk des Benediktiners Bernhard de Montfaucon mit 40 000 Abbildungen auf 1200 Tafeln erschienen, gefolgt von fünf Supplementbänden – beizukommen ist, sondern nur durch ein neues System der historischen Ordnung, das sich auf die Einsicht gründen mußte, daß die Kunst der antiken Völker an eine historisch faßbare Entwicklung gebunden ist und die Kunst in Relation dazu steht. Denn indem Winckelmann den »Stil der Völker, Zeiten und Künstler« untersuchte und Ursprung, Wachstum, Veränderung und Verfall der Kunst der einzelnen Völker definierte, wurde ihm eine konkrete Einordnung eines jeden Kunstwerks entsprechend seiner formalen wie thematischen Gestaltung möglich. Diese neuartige Historisierung der Kunst kommt bereits in dem Titel seines 1764 erschienen Hauptwerkes *Geschichte der Kunst des Alterthums* zum Ausdruck. Neu daran war vor allem seine Darstellungsweise, nämlich diese Kulturen in ihrer Geschichte und Kunstentwicklung vorzustellen. Die stilanalytische Methode gab ihm die Möglichkeit an die Hand, ein Ordnungssystem für die meist nur anonym überlieferten antiken Statuen zu schaffen.

Dieser bahnbrechende Versuch, die Entwicklung des Stils der antiken Kunst zu verfolgen und zu benennen, führte nun auch zu einem neuem Kriterium in der Beurteilung der Ergänzungen an antiken Statuen und eine sich allmählich wandelnde Sichtweise. Neben der Beurteilung des Stils der antiken Statue rückte nun auch die Frage in das Interesse, ob oder wie weit die modernen Ergänzungen sich stiladäquat zu dem antiken Befund verhalten, also eine stilistische Einheit bilden, oder ob sie als stilistisch unterschiedlich zu verwerfen sind. Für den damaligen Betrachter von antiken Statuen, Hauptadressat der Winckelmannschen Beschreibungen, mußten die fehlenden Teile und modern angefügten Ergänzungen nicht nur antiquarisch richtig sein, sondern sie müssen auch im richtigen Stil ausgeführt sein – kritisiert oder verworfen werden, wenn sie diese Voraussetzungen nicht erfüllen.

Denn nichtergänzte Statuen kann man immerhin durch

beschreibende und damit imaginäre Rekonstruktionen ihrer Handlung und ihrer Formensprache dem Betrachter und Leser mitteilen. Vor dem berühmten Torso im Belvedere des Vatikan hat Winckelmann sich versucht, sich den verlorenen Kopf der Statue vorzustellen gesucht: »Die gröste Regel der Kunst, so die Alten Griechen zum Vorzug gehabt ist die Vollkommenheit in der Gleichförmigkeit aller ihrer Umriße, nach diesem Körper also müste nothwendiger Weise ein leichter Kopf [folgen], weil der Leib schlanck ist; die Stirn müste feist seyn, weil alle Muskeln des Körpers sich so verhalten. Die Knochen aber klein, weil an dem Körper sie eben so sind. Also der Hirnschädel nicht groß, die Jochbeine auch nicht gar weit, die Backen ohne hohle Gruben [...]« usw.

Es ist plastisch-stilistische Vergegenwärtigung des Kopfes unter stillschweigender Heranziehung der Statue des Herakles Farnese, eine recht ungewöhnliche Beschreibung, die beim Betrachter das Verständnis der antiken Formensprache voraussetzt und auf seine Fähigkeit baut, aus der Schilderung von Einzelformen ein neues Ganzes sich vor dem inneren Auge aufzubauen. Zu dieser kühnen Rekonstruktion setzte er aber ernüchert hinzu: »Ich befürchte aber daß selbige [die gegebene Formrekonstruktion des Kopfes] wenig Menschen dienen möchte, weil alles so über unseren Begriff gehet, von uns vor unwahr gehalten wird.«

Die Schwierigkeiten solcher imaginärer Formenmitteilung hat er nicht nur gesehen, sondern sich gelegentlich auch darin verfangen. Von den Marmorstatuen aus Herculaneum, die er im Museum Portici sich 1758 anschaute, weiß er an Bianconi (Br. I S. 387 ff. Nr. 223) zu berichten, daß sie nur von mittelmäßiger Qualität seien; er verweist auf zwei Jupiterstatuen, halbnackt, überlebensgroß, jedoch kopflos, die eigentlich nicht der künstlerischen Idee griechischer Kunst entsprächen: »Die Statue eines Göttervaters muß etwas Idealisches haben, und was den Körper betrifft, so muß er frei sein von allem, was die menschliche Schwäche verlangt: ohne Adern und Arterien soweit wie sich die künstlerische Vorstellung [idea] der Perfektion der göttlichen Natur annähern kann, die aus einer ihr eigenen Kraft wirkt und unabhängig ist von Ernährung, Verdauung und Sekretion von Blut, da ihr ein ätherischer und belebender Geist eingegeben ist, dem alle Veränderungen fremd sind, der sich gleichmäßig nach überall hin verbreitet und – so zu sagen – die Gestalt bestimmt, deren Umriß nichts anderes zu sein scheint als das Gefäß für eben diesen Geist. Der Bauch muß straff sein, andeuten, daß er zwar Fülle, aber keine Fülligkeit hat, daß er genießen kann, doch ohne etwas zu sich zu nehmen. Nach dieser sublimen Idee hat Apollonius von Athen seinen vergöttlichten Herkules gestaltet, nachdem dieser auf dem

Berge Oetas von den Schlacken alles Menschlichen befreit war. [...] Zu einer solch abstrahierten künstlerischen Vorstellung [astratta idea] konnte sich der Bildhauer der genannten Herkulanischen Statuen nicht aufschwingen. Er hat einen Jupiter dargestellt, der viel zu viel Menschliches an sich hat, in der Gestalt des Rivalen des Amphitryon nicht aber in der Gestalt, die allein durch ihren Blick die ganze Erde erbeben läßt.«

Seine eigene Beschreibung der künstlerischen Idee griechischer Götterstatuen hätte ihm den richtigen Weg weisen können: nicht Mittelmäßigkeit zeichnet die beiden Statuen aus, sondern eben ihre menschliche Sphäre: es waren römische Kaiserstatuen. Er selbst nämlich war es, der in das Wesen der antiken, insbesondere der griechischen Kunst einzudringen suchte und die in ihr verankerten unterschiedlichen künstlerischen Ideen von Götter-, Heroen- und Menschendarstellungen im Sinne einer Rangfolge formulierte und auch stilistisch zu erfassen bestrebt war. Wie schwierig es aber zunächst war, die gesehenen konstanten und variablen, in den Stilepochen sich verändernden formalen Erscheinungen zu beurteilen, davon zeugt das angeführte Beispiel.

Was eine mögliche Ergänzung dieser Figuren betrifft, so setzt er hinzu: »Und, um es geradeheraus zu sagen, die Jupiterfiguren zu Portici müssen sich glücklich schätzen, denn sie würden zu sehr erniedrigt sein, wenn sie in die Hände der dortigen Bildhauer gefallen wären.«

Solche generellen Einwände gegen Ergänzungen von verlorenen Köpfen an antiken Statuen erhob Winckelmann in der Regel nur, wenn er Zweifel hatte, ob die Ergänzung nicht der Qualität eines antiken Werkes hinterherhinkt. An Stosch heißt in einem Brief vom 14. Juni 1760: »Es ist vor einiger Zeit in Rom eine Venus ohne Kopf entdeckt welche ein Wunderwerk der Kunst ist, und alle andere Venuße wegwirft. Sie ist nach der Griechischen Inschrift auf der Base von einem Menophantus /:welcher nicht bekannt ist:/ nach einer Venus zu Troja copiret.« Zu der Statue, einer Aphrodite (Variante des Typus Kapitoll), gefunden in Rom auf dem Celio bei San Gregorio (sie kam in den Besitz der Chigis), schrieb er an Graf Wackerbarth-Salmour (Unbekannte Schriften S. 42): »Es war die Statue ohne Kopf, was ihren Wert erheblich minderte, um so mehr als es vermessen gewesen wäre, wenn unter einem von unseren Bildhauern einer gewesen wäre, der sich kompetent gefühlt hätte, ein derartig perfektes Werk zu ergänzen.«

Seine Skepsis vor den Fähigkeiten der zeitgenössischen Bildhauer und deutliche Kritik, was Antikenergänzungen betrifft, hört man aus vielen Äußerungen Winckelmanns. Vom Museum in Portici war schon die Rede, und eben von dort berichtet er (Br. I S. 388 Nr. 223), daß es dort einen Bacchus

gebe mit modernem Kopf, den ein spanischer Bildhauer gemacht hätte: »Ein echter Skandal, gelidusque cucurrit ad ossa tremor [eisiger Schrecken durchzuckte ihnen das Herz] wenn man nur daran denkt.« Und er fährt fort: »Der berühmte Bernini, ein Zerstörer seines Handwerks [...] hat mehr Ergänzungen in französischer Art gemacht, aber dieser andere Bildhauer mehr in ostro-gotischer Art. [Ostro-gotisch ist bei Winckelmann ein vernichtender, schlechthin für barbarisch stehender Begriff.] Doch mit all diesem hat er so sehr den allgemeinen Geschmack getroffen, daß man ihm den Auftrag erteilte, mit seinem Meißel eine Kirche auf Kosten Seiner Majestät auszugestalten. Er ist (aber vorher) gestorben, der arme Kerl.«

Im gleichen Brief erfahren wir auch von einem Besuch im Atelier des römischen Bildhauers Pietro Bracci (1700–1773), Bildhauer in der Nachfolge Berninis und Camillo Rusconis, der als letzter Vertreter des römischen Barock gilt. Bracci (siehe Kat.-Nr. I.15) war auch als Restaurator antiker Skulpturen tätig: 1732 arbeitete er an Figuren des Konstantin-Bogens, restaurierte für Kardinal Alessandro Albani Stücke aus dessen Privatsammlung, auch den von Winckelmann oft erwähnten Antinous im Kapitolinischen Museum. Dieser hielt eine in sein Atelier gebrachte weibliche Gewandstatue für modern und brachte – Winckelmanns lebendigem Bericht zufolge – dafür zwei Gründe gegenüber Winckelmann an: Sie sei mit dem Zahneisen, das die Antike nicht gekannt hätte, geglättet und habe, da es eine göttliche Statue sei, mondförmig eingetiefte Pupillen, was bei Götterköpfen niemals vorkäme. Nach der Widerlegung dieser beiden Gründe fährt Winckelmann fort: »Diese Hand, sagte ich ihm, ist nicht gemacht und kann auch gar nicht gemacht worden sein von einem modernen Bildhauer. Warum nicht? Antwort. Alle modernen Bildhauer von Michelangelo an haben es nicht verstanden, sich eine ideale Vorstellung [una idea] von einer schönen Hand zu machen, und da eines der charakteristischen Merkmale des modernen Stiles die Aufbauschung, Schwülstigkeit [il Gonfio] ist, sind alle in diesen Fehler verfallen, der die bereits ohnehin schon schlecht verstandene Grazie noch mehr heruntergezogen hat. Die modernen Hände sind im Allgemeinen viel zu aufgeschwollen [troppo gonfie], und die Glieder der Finger unterscheiden sich durch drei Erhebungen, indem sie in drei Kurven zunehmen und abnehmen. Darüber hinaus sind die Grübchen an den Fingergelenken oder an der Handwurzel zu deutlich sichtbar (und in der Form eines Bauchnabels gemacht), wie es sich bei den antiken Bildhauern nicht findet, oder aber man merkt es nur beim Abtasten, zumindest läßt sich das nicht vergleichen. Die Fingernägel sind mehr convex.« Die Kritik macht sich also im Detail fest und richtet sich ge-

gen den Stil, der nicht in Übereinstimmung mit der Antike allgemein oder der Stilstufe eines konkreten antiken Werkes steht.

Andererseits lobte Winckelmann Antikenergänzungen immer dann, wenn es ihm gelang, die Ergänzungen mit anderen großen Namen von Bildhauern zu verbinden, garantieren sie doch eine Qualität der Antikenergänzungen. Doch herrschte eine allgemeine Unsicherheit in Zuschreibungen von Ergänzungsarbeiten, und man wußte in der Mitte des 18. Jahrhunderts in vielen Fällen nicht mehr, wer der Antikenrestaurator war; selbst die Ergänzungen eines Algardi und Bernini konnte man in einzelnen Fällen nicht mehr auseinanderhalten. So notierte er sich, durch Stilvergleiche zwischen den verschiedenen Ergänzern gegebenenfalls auch Zuschreibungen vornehmen zu wollen (Nachlaß Paris Bd. 68 p. 233): »1. Die Beine des Farnesischen Herkules und der Flora anzusehen. 2. Die Beine des Moses von Michael Angelo 3. Die Beine des Andreas von Fiammingo 4. Die Beine des Attila von Algardi [...]«

Ergänzungen als solche stehen für ihn außer Frage, aus den antiken Quellen wissend, daß sie bereits in der römischen Zeit praktiziert worden waren. Sie sind aus seiner Sicht notwendig zur Veranschaulichung des künstlerischen Bildes der Antike, die helfen soll, die zeitgenössische Kunst zu erneuern.

Winckelmann notierte sich künstlerisch gelungenen Ergänzungen, über die er etwa mit Mengs (Kat.-Nr. V.20) debattiert hatte, so die Ergänzungen am Relief der sogenannten Dacia Capta im Konservatorenpalast »... eine neue Restauration, aber sie ist die schönste der Welt, und man weiß nicht, ob sie von Sansovino oder vom Fiammingi ist, so nachlässig ist man hier in Rom« (Br. I S. 217 Nr. 138). Ja, er hatte für manche Ergänzungen, ja sogar reine Kopien nach Antiken, wenn sie aus der Hand der großen Künstler kommen und gut ausgeführt sind, mehr Lob übrig als für das antike Original (»die Venus à la Coquille in Versailles von wem sie auch gemacht sei, ist besser als das Original in der Villa Borghese«, heißt es im Florentiner Nachlaßheft S. 8). Die Beratung des Künstlers durch den Gelehrten wird hier für die vergangenen Jahrhunderte stillschweigend vorausgesetzt. Andererseits kritisiert er aber seine Vorgänger und Zeitgenossen, die nicht ausdrücklich vermerken, daß der Kopf der Dacia Capta modern sei.

Um den Nachweis von vorgenommenen Ergänzungen und ihre Problematik auch hinsichtlich der erst durch die vorgenommenen Ergänzungen gedeuteten antiken Statuen hat sich Winckelmann seit seiner Ankunft in Rom im November 1755 bemüht. Sehr bald entstand ein Manuskriptentwurf *Von den Vergehen der Scribenten über die Ergänzungen* (Nachlaß Paris Bd. 57 p. 19–27), eine Abrechnung mit seinen Vorgängern,

die moderne Ergänzungen nicht erkannt und so antike Statuen falsch gedeutet hatten, und er ging an eine systematische Bestandsaufnahme der antiken Skulpturen in den römischen Antikensammlungen. Einen deutlichen Eindruck davon gewinnt man aus den im Sommer 1756 begonnenen Aufzeichnungen zu den antiken Statuen in den römischen Villen und Palästen, die oft vermerken, welche Teile der antiken Bildwerke original, welche durch andere antike Partien vervollständigt oder durch neuere Zusätze ergänzt worden sind. »Außer diesem denke ich auf eine Beschreibung der Gallerien in Rom und in Italien, nach der Art wie Richardson gemacht hat, der Rom nur durchlaufen ist«, berichtet Winckelmann an Büнау unter dem 7. Juli 1756 (Br. I S. 232 Nr. 150). Ein Blick in dieses umfangreiche Manuskriptkonvolut im Pariser Nachlaß zeigt, daß er seit dem Sommer 1756 eine umfassende Beschreibung der Antiken in den Villen und Palästen anlegte unter dem Titel *Palazzi e Ville di Roma* (Nachlaß Paris Bd. 68, Kat.-Nr. I.8). Enthalten sind in diesem Konvolut knapp beschreibende Texte zu den Antiken und neuen Kunstwerken, ihre Erwähnungen in der Guidenliteratur und Exzerpte dazu aus antiquarischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Geordnet nach ihren Standorten in den römischen Palästen, Villen und Gärten, liest es sich als eine Materialsammlung zu den römischen Antiken. Zahlreich sind die Erwähnungen der für Deutung und künstlerische Beurteilung der Figuren nicht unerheblichen Ergänzungen. Zu einer Figur in der Villa Ludovisi heißt es: »NB Es ist zu bemerken, ob der Sockel und die Füße aus einem einzigen Stücke sind. Eine junge unbedeckte Figur, welche zu einem Faun mit einer Flöte von viel[en] Röhren restaurirt worden. Auf der linken Schulter desselben liegt eine weibliche größere Hand als die Figur ist« (p. 156). Oder zu einer Statue einer 'Muse': »Eine zur Muse restaurirte Figur. Das Gewand derselben ist sehr starck und schwer, sonderlich derjenige Theil desselben der über der Schulter von unten herauf geworfen ist. Der Crantz mit großen Blättern um den Kopf ist neu. In der einen Hand hält sie einen Oliven Crantz in der anderen eine Flöte. Alles dieses ist restaurirt« (p. 162v). Auch andere sichtlich falsche Zusammensetzungen notierte er sich, etwa zu einer Statue des Apollo im Giardino Rospigliosi: »Ein kleiner Apollo mit dem Cupido aus einem Stücke. Die Arme von beyden sind restaurirt. Der Kopf des Apollo ist angesetzt und könnte mit mehrerem Recht ein Kopf einer Venus seyn« (p. 77), oder zu einem Apollon in der Villa Negroni: »An dem Apollo mit der Violin ist nichts alt als der Rumpf und der Kopf, und dieses ist gewiß von einer Venus [...]« (p. 45); später notierte er sich als Erinnerung: »Ob der Kopf des Apollo mit der Violine von einer Venus ist?« (p. 228).

Aber bereits vor der Entstehung dieser Antikenbeschreibungen kündigte er unter dem 3. April 1756 Hagedorn den Plan an, eine Schrift *Von der Restauration der Antiken* zu verfassen, und versprach, sie umgehend in Angriff zu nehmen. (Br. I S. 217 Nr. 138). »Es wäre so viel zu schreiben: aber man muß mehr Bequemlichkeit dazu haben, als ich«, heißt es da, und: »Von der Restauration der Antiken wäre ein besonderes Wercken zu machen. Die Ergänzung der Statuen giebt zu unendlichen Vergehungen der Reisenden überhaupt und auch der Scribenten Anlaß. Ich sammle insbesondere dazu.« Die Anlage eines solchen Werkes zu den Ergänzungen stellte sich, wie er es in einem Brief an Francke (Br. I S. 213 Nr. 135) zugab, als eine zeitaufwendige und kostspielige Untersuchung heraus: »Ich verliere ohnedies sehr viel Zeit, wenn es Verlust ist, dasjenige, was ich zu meinen Absichten brauche, anzusehen. Oft ist mir ein kleiner Umstand entfallen, oder, nachdem ich es gesehen, bilde ich mir dieses oder jenes ein, welches mich nicht ruhen läßt, bis ich mich versichert habe. Eine Villa oder ein Palais zu sehen, kostet allezeit bis 12 Groschen.« Oft lag die Schwierigkeit aber auch in dem Erkennen der Ergänzungen; so notierte er sich (Manuskript Florenz p. 10): »Der Haase den der Jäger im Campidoglio hält, ist neu. Im Museo Capitolino scheint man diesen Haasen nicht für neu gehalten zu haben. [...] Man hat ihn überstrichen um ihn alt zu machen.« Im Palazzo Barberini notierte er sich: »Ebendas[elbst]. hat man eine *Juno*, wie es scheint zu einer *Dea Pomona* gemacht. Die Hände, welche der *Custode* vor alt aus giebt, scheinen neu, und sind so gar überweißt« (Nachlaß Paris Bd. 68 p. 5).

Es zeigte sich jedoch, daß der Plan (»Es könnte geschehen, daß er die Abhandlung von der Wiederherstellung oder Ergänzung der Werke der Alten hinten andrucken ließe. Sie hat II Theile. I. Von der Ergänzung überhaupt; II. Von den Vergehungen der Scribenten in Absicht derselbe«, Br. I S. 294 Nr. 183) einer umfassenden Darstellung zum Problem der Antikenrestauration sich nicht verwirklichen ließ. Der theoretisch gedachte Teil *Von den Ergänzungen überhaupt* dürfte wohl nie ausgeführt worden sein. Vielleicht haben wir einen schwachen Reflex davon in der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Bevor er auf die Irrtümer, die durch Ergänzungen bei den Autoren entstanden sind, eingeht, denkt er darüber nach, daß viele Benennungen und Deutungen durch ihre lange Tradition oder dadurch, daß sie von anerkannten Autoritäten auf dem Gebiet der Altertümer ausgesprochen wurden, sich gehalten haben, obwohl man doch leicht sehen könne, daß sie falsch seien. Auch die Guidenliteratur trage Schuld an vielen Irrtümern, da sie, was die Ergänzungen an Antiken be-

trifft, mehr verführe als unterrichte. Hinzu trete das Problem der Wiedergabe von Antiken in Stichwerken: In der Regel geben die Stecher Restaurierungen nicht an, weder in dem Stich selbst noch in den zugefügten Texten. Kein Betrachter, der außerhalb Roms arbeite, könne sich daher ein korrektes Bild der Antiken machen, da die notwendige Überprüfungsmöglichkeit am Ort fehle: »Es ist daher schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst, und von nicht bekannten Alterthümern, außer Rom zu schreiben.« Dazu geselle sich im übrigen noch ein weiteres Problem, nämlich daß die Wiedergabe eines Kunstwerkes in einem Stich zugleich eine Interpretation durch den jeweiligen Zeichner und Stecher ist und die Qualität des Stiches also abhängig von seiner Antikenkenntnis ist. So habe der Stecher bei Cuper bei der Erklärung des Reliefs mit der Apotheose des Homer viele Fehler aus Unwissenheit begangen.

Antikenergänzungen setzen also umfassende archäologische und künstlerische Kenntnisse voraus, und viele Arbeiten zeitgenössischer Künstler, die gelegentlich Antiken ergänzten wie der römische Bildhauer Bracci, waren ihm »ein Ärgerniß«. Als einen weiteren Grund nennt er »die Unbiegsamkeit« dieser Künstler, die ihn dahin gebracht habe, daß »ich keines Werkstatt mehr besuche, des einzigen Cavaceppi seine ausgenommen«. Bartolomeo Cavaceppi, der programmatisch seine Arbeit selbst als »arte di ben restaurare le antiche statue« bezeichnet, entsprach schon eher den Vorstellungen Winckelmanns, die auf einen ständigen Kontakt und geistigen Austausch zwischen Künstlern und Gelehrten zielte. Umgekehrt suchte Cavaceppi sich die durchaus verkaufsfördernde Freundschaft Winckelmanns als Präfekt der römischen Altertümer zu sichern, die zugleich sein Selbstbewußtsein förderte, das ihn als den auf Antikenrestaurationen spezialisierten Bildhauer in der öffentlichen Anerkennung des 18. Jahrhunderts unter den übrigen Bildhauern heraus hob. Er verstand sich nicht nur als Bildhauer, sondern auch als ein mit dem antiquarischen Wissen ausgestatteter Kenner der Antike, der mit gelehrten Autoritäten wie Winckelmann zusammenarbeitete.

Umgekehrt sah sich Winckelmann in einer neuen Rolle: Ergänzende Restaurierungen kann der Künstler nur durchführen, wenn er einen Gelehrten an seiner Seite hat, der den notwendigen antiquarischen Sachverstand und eine künstlerisch-stilistische Fähigkeit zur Beurteilung des Ergebnisses besitzt. Fordernd schiebt Winckelmann hier für die Antikenergänzungen einen neuen Typ von Gelehrten, der zugleich auch Kunstkenner sein soll, zwischen den Besitzer, der ergänzen lassen will, und den Künstler, der zwar nur ausführt, aber begabt genug sein muß, um den jeweiligen Stil der einzelnen

antiken Kunstperiode qualitativ voll zu erreichen. Nur so können Werke ergänzt und damit neu entstehen, aus denen man zuverlässige und für die eigene Zeit vorbildhafte Vorstellungen der Antike gewinnen kann.

Winckelmanns Forderungen nach diesem neuen Gelehrtentyp, der zugleich eine Projektion der eigenen Persönlichkeitsstruktur ist, markiert einen Wendepunkt in der Geschichte der Antikenergänzungen. Die Forderung nach höchster künstlerischer Qualität schränkte den Kreis der Künstler, denen solche Aufgaben zuzutrauen waren, ohnehin ein. Andererseits fanden sich in der Folge immer weniger Künstler bereit, sich nur als Ausführende zu betrachten und mit detaillierten Vorgaben zu arbeiten. Aus dem Bildhauer der Renaissance oder des Barock, der Antikenergänzungen eher beiläufig betrieb, antike Werke oft im Formwettbewerb mit dem eigenen Schaffen wiederherstellte, hatte sich mit Cavaceppi der Fachmann herausgebildet, der Anregungen und Impulse von der Wissenschaft aufnimmt und sich ganz dieser Aufgabe widmet. Mit wenigen Ausnahmen wird er im Bewußtsein des 19. Jahrhunderts dann nur noch der Handlanger der Gelehrten sein, der sich damit begnügt, »am Gipsabguß die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes zu versuchen« (Ladendorf).

Noch galt in der Winckelmann-Zeit die Antikenergänzung, zumal wenn die Skulptur für eine repräsentative oder öffentliche Aufstellung gedacht war, als unverzichtbar. Und doch meldeten sich schon kritische Stimmen, die jegliche Ergänzung in Frage stellten. Es sollte aber nicht mehr lange dauern, bis daß die lebendige Auseinandersetzung der Künstler durch eine rein wissenschaftliche Betrachtung ersetzt wurde und die Antikenergänzung als den Originalbefund des antiken Werkes störend durch den Archäologen 'entrestauriert' wurde. Viele Ergänzungen Cavaceppis sind so im 20. Jahrhundert verlorengegangen.

Max Kunze

<sup>1</sup> Zum Kameo: Br. III S. 22 Nr. 641; S. 149 Nr. 751; Nachrichten von den neuesten Herculianischen Entdeckungen, Dresden 1764 (= Herculianische Schriften II, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer u. Max Kunze, Mainz 1997, S. 23,9 mit Kommentar S. 70–71 Taf. 17,1. – Zur Venus: Br. III S. 42 Nr. 661; S. 44 Nr. 664; S. 103–104 Nr. 710; S. 106 Nr. 711; Herculianische Schriften II S. 30,1 mit Kommentar S. 83–84 Taf. 19, 1. – Zum Athenakopf vgl.: Br. III S. 84 Nr. 693; Thomas Ashby, Thomas Jenkins in Rome, in: Papers of the British School at Rome Bd. 6, 1913, S. 492 Anm. 4.

<sup>2</sup> Seymour Howard, An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio Clementino, in: Seymour Howard, Antiquity Restored, Wien 1990, S. 142–153.

<sup>3</sup> Adolf Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain, Cambridge 1882, S. 65–66.

<sup>4</sup> Michaelis, wie Anm. 3, S. 78–79.

<sup>5</sup> Michaelis, wie Anm. 3, S. 83–84. Vgl. auch: Carlos A. Picon, Bartolomeo Cavaceppi, Ausstellungskatalog London 1983, S. 16.

<sup>6</sup> Seymour Howard, Some Eighteenth-Century Restorations of Myron's Discobolos, in: Seymour Howard, Antiquity Restored, Wien 1990, S. 70–77.

<sup>7</sup> Howard, wie Anm. 6, S. 71–72.

<sup>8</sup> Dirk Kocks, Antikenaufstellung und Antikenergänzung im 18. Jahrhundert in England, in: H. Beck – P. C. Bol – W. Prinz – H. von Steuben (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jh., Berlin 1981, S. 317–326; Reinhard Lullies, Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817) in Wörlitz, in: ebenda S. 199–205. Zu den Intentionen Rehbergs und des Fürsten von Dessau vgl. F. Siebigk, Rehbergs Anteil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde Bd. 2 Hft 4, Dessau 1880, S. 283.

<sup>9</sup> Kocks, wie Anm. 8, S. 319–321.

<sup>10</sup> Zu Preisen: Howard, Cavaceppi, 1982, S. 336–367, 377–407; Hansgeorg Oehler, Das Zustandekommen einiger englischer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, in: H. Beck – P. C. Bol – W. Prinz – H. von Steuben (Hrsg.) Antikensammlungen im 18. Jh., Berlin 1981, S. 297–298; Siebigk, wie Anm. 8, S. 284–285; Künstlerleben in Rom, Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausstellungskatalog Nürnberg und Schleswig 1992, S. 604 Nr. 5.59.

<sup>11</sup> Des Abbe Barthelemy, Verfassers von Anarchisis Reise, hinterlassene bisher noch nie gedruckte Schriften I, Paris und Mainz 1802, S. 77–78.

<sup>12</sup> Frei übersetzt nach Michaelis, wie Anm. 3, S. 77.

<sup>13</sup> Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen Bd. III, 5. Aufl. Köln 1956, S. 251. Zu weiteren Fälschungen in Rom: ders., Winckelmann und seine Zeitgenossen Bd. II, 5. Aufl. Köln 1956, S. 383–385.

#### IV.1

Porträt Johann Joachim Winckelmann, Stich

(Ausschnitt) nach Anton von Maron

Porträt Winckelmanns von Johann Friedrich Bause nach Anton von Maron

*Stendal, Winckelmann-Museum, Inv.-Nr.: WM VI-b-a-10*

*Bezeichnet: IOH. WINKELMAN, sc. 1776*

*Bild: 26,5 x 19,3 cm; Blatt: 42,2 x 28,9 cm*

Das Bildnis Winckelmanns (1717–1768) wurde 1767/68 im Auftrage Heinrich Wilhelm Muzel, genannt Baron von Stosch, von Anton von Maron (1733–1808) ausgeführt; Winckelmann war mit beiden Männern eng befreundet. Das Bild zeigt den Gelehrten in sei-



nem warm gefütterten Hausmantel aus Wolfsfell am Schreibtisch sitzen und an einem Buch, wahrscheinlich den *Monumenti inediti*, schreiben. Vor ihm liegt ein Stich des antiken Antinoos-Reliefs; im dunklen Hintergrund erkennt man ein Homerporträt und ein Relief mit Hermes Psychopompos. Das Beiwerk spielt auf Winckelmanns ästhetische Vorstellungen, seine antiken Vorbilder und seine Freundschaft mit Wilhelm Muzel an. Claudia Tutsch hat es ausführlichst erklärt. Winckelmanns von Rom nach Dresden übersiedelter ehemaliger Freund und späterer Feind Casanova schrieb zu seiner Tätigkeit als 'Oberaufseher aller Antiken in und um Rom' in gehässiger Weise: »Ich werde mich oft der Kritik des Herrn W. aussetzen, wenn ich meine Sammlung von geschnittenen Steinen bekannt mache, welche ich ihm verborgen gehalten, aus Furcht, daß er nach den Pflichten eines Soprastante [Oberaufsehers] mir verbiethen möchte, dieselben von Rom mitzunehmen. Ich durfte mich nicht mit der Hoffnung schmeicheln, daß er für mich eben die Nachsicht haben würde, welche er für die Antiquitätenhändler hat, welches seine liebsten Freunde

sind.« In einer Anmerkung führt Casanova aus: »Wenn man [...] an den Antiquitätsaufseher W. ein klein Geschenk macht, so erhält man leicht einen Schein und die Erlaubniß alles aus Rom wegzuschaffen, was man will.« Daß Bestechung bei der Ausfuhr von Kunstwerken stets üblich war, geht zwar auch aus dem einige Jahrzehnte jüngeren Briefwechsel des Fürsten Leopold Franz von Anhalt-Dessau mit seinem Agenten Friedrich Rehberg hervor, doch empfahl es sich, nicht den Oberaufseher (zu Rehbergs Zeiten war das Carlo Fea, der Herausgeber der italienischen Winckelmann-Ausgabe) zu bestechen, sondern vielmehr dessen beide Assistenten, da diese die Kunstwerke in der Regel ganz allein taxierten. Außerdem läßt sich der Vorwurf der Bestechlichkeit kaum mit Winckelmanns Charakter vereinbaren, den wir aus seinen Briefen recht genau kennen. AR

*Lit.: Die Ausführungen Casanovas: Br. IV Nr. 235 S. 400 Anm. 6. – Zum Briefwechsel des Fürsten von Dessau: F. Siebigk, Rehberg's Antheil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mittheilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde Bd. 2, Dessau 1880, Heft 4 S. 294–301. – Zu Winckelmann-Porträts: Sepp-Gustav Gröschel, Heros Winckelmann, in: Antike Welt Bd. 25, 1994, Jubiläumsheft: Von Winckelmann zu Schliemann S. 11–25 (zum Maron-Bild S. 19); Claudia Tutsch, »Man muß mit ihnen, wie mit einem Freund, bekannt geworden seyn ...«, Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XIII, Mainz 1995.*

## IV.2

### Winckelmanns Ernennungsurkunde zum Kommissar der Altertümer

*Faksimile: Stendal, Winckelmann-Museum  
Original: Paris, Bibliothèque Nationale*

In der in Latein verfaßten und vom Kardinal-Kämmerer Carlo Rezzonico unterzeichneten, wortreich und verschnörkelt formulierten Ernennungsurkunde heißt es: »Da das Amt des Kommissars für die Antiken [...] [nach dem Tode Rudolpho Venutis] nicht besetzt ist, [...] wählen Wir zu Unserem und des Apostolischen Stuhls Wohlgefallen Dich zum Beauftragten für die Altertümer sowohl der Heiligen Stadt wie auch derer außerhalb, aber in ihrem Territorium, und auch [zum Oberaufseher] für die jeweiligen zu machenden Grabungen sowie die Sammlungen, Statuen, Gemmen und Geschmeide und anderen wertvollen Dinge [...]. [Wir geben Dir] das volle und freie Recht und die Autorität [...], jede Art Frevel und Zuwiderhandlungen gegen den Wortlaut der Apostolischen Konstitutionen [...] gerichtlich zu erforschen und zu verfolgen, und dafür zu sorgen, daß die frevelnden Personen [...] vor Uns zu den Verhandlungen unter unserer und des Sekretariats der Hochzuverehrenden Apostolischen Kämmererei Befehlsgewalt gerufen und vor Gericht gezogen werden. [...].« – Winckelmann hatte also eine Art polizeilich-überwachende





### IV.3 Porträt Thomas Jenkins, von Anton von Maron (?)

Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Inv. 477  
 Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm

Das Porträt zeigt den bedeutendsten römischen Kunsthändler, Thomas Jenkins, im Brustbild nach rechts, mit seitlich aus dem Bild herausgewendetem Gesicht, so daß er den Betrachter im Dreiviertelprofil anblickt. Jenkins trägt volles braunes, die Ohren bedeckendes Haar, und um seine Mundwinkel spielt ein freundlich-spöttisches Lächeln. Bekleidet ist er mit einem weißen Rüschenhemd und einer geöffneten seidenen Jacke mit großen Knöpfen und hohem Kragen. Er scheint hinter einem marmornen Fenstersims zu stehen mit der Inschrift »Tommaso Ienkins Inglese Pittore/Fatto Accad.CO Di S. Luca L'A.NO MDCCLXI« (Der englische Maler Thomas Jenkins, zum Mitglied der Akademie von St. Lukas ernannt im Jahre 1761).

Laut einer nicht über jeden Zweifel erhabenen Aufschrift auf der Rückseite wurde das Bild von dem in Wien geborenen Anton von Maron (1733–1808) gemalt, der 1756 nach Rom kam und als Schüler, Schwager und Hausgenosse von Anton Raphael Mengs zu Winckelmanns engeren Umkreis gehörte.

Der aus Rom gebürtige Thomas Jenkins (1722–1798) lernte in London bei Thomas Hudson (1701–1779) Porträtmalerei. 1753 kehrte er wieder in seine Geburtsstadt zurück, wo er zunächst ziemlich erfolglos als Maler agierte, bevor er es als Ausgräber, Kunsthändler, Bankier und inoffizieller englischer Gesandter zu großem Reichtum und Ansehen brachte. Als anerkannter Kenner der Antike war er seit 1757 Mitglied der Society of Antiquaries und mit Winckelmann gut bekannt. Diese Bekanntschaft war für beide von Vorteil. So setzte Jenkins sich in einem Brief vom 17. Januar 1761 für Winckelmanns Aufnahme in die Society of Antiquaries ein, eine Ehre, auf die dieser sehr großen Wert legte. Und Winckelmann seinerseits war Jenkins nützlich, weil er z. B. erkannte, daß die in seinem Besitz befindliche 'Beißerguppe' zwei knöchelspielende Knaben darstellt, ein Motiv, das literarischen Quellen zufolge auf den berühmten griechischen Bildhauer Polyklet zurückgeht. So konnte Jenkins die Gruppe (zu Unrecht) als ein polykletisches Meisterwerk sehr teuer an Charles Townley verkaufen (Br. III S. 336, 338; GK2 S. 654).

Eine lebendige Schilderung von Jenkins Charakter gibt ein gewisser Gorani (Rom und seine Einwohner, Riga 1794, S. 31 ff.; hier zitiert nach Noack S. 158–159): »Jenkins hat eine echt originelle Art, die verschiedenen Dinge, womit er handelt, an den Mann zu bringen. Ist es eine Münze, die man kaufen will, so detailliert er dem Käufer den Zug aus der Geschichte, auf welchen sie sich bezieht, und preist in einer prunkhaften Lobrede und feurigem Vortrag die Seltenheit und Merkwürdigkeit des Stückes, für welches er einen beträchtlichen Preis fordert. Er fängt an zu weinen, wenn er sie nun dem Käufer für den übereingekommenen Preis überlassen muß. Ein Vater könnte bei der Abreise seiner einzigen Tochter nach einem fernen Land keinen lebhafteren Schmerz bezeugen. Ich war manchmal bei dergleichen Verkäufen gegenwärtig, und der Ausdruck seiner Betrübniß machte mich so weich, daß es mir unwillkürlich Thränen kostete. Mein Herr, pflegte er zum Käufer beim Abschied zu sagen, wenn Ihnen der getroffene Kauf reuen sollte, so bringen Sie mir diese Münze wieder, und Ihr Geld soll parat sein; indem Sie mich wieder in den Besitz dieses unschätzbaren Stückes unschätzen, geben Sie mir den Trost und die Zufriedenheit meines Lebens wieder. – Zuweilen hat man ihn beim Wort gehalten und ihm wiedergebracht, was er verkauft hatte, und dann hat Jenkins nie verfehlt, sein Wort zu halten, und das Geld unter Bezeugung der lebhaftesten Freude auf der Stelle zurückgegeben. Er hat sogar die Person, die ihm das verkaufte Stück zurückbrachte, zum Essen gebeten.« AR

Lit.: Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, S. 77; Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen Bd. II*, 5. Aufl. Köln 1956, S. 385–386; Friedrich Noack, *Aus Goethes römischem Kreise: Thomas Jenkins*, in: *Goethe-Jahrbuch Bd. 24*, 1903, S. 153–166; Thomas Ashby, *Thomas Jenkins in Rome, Papers of the British School at Rome Bd. 6*, 1913, S. 487–511; Rowland Pierce, *Thomas Jenkins in Rome*, in: *The Antiquaries Journal Bd. 45*, 1965, S. 200–229 (mit Briefen und Zeichnungen Jenkins); *Grand Tour, The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Ausstellungskatalog London 1996, S. 209 Kat.-Nr. 156.

## IV.4

Bartolomeo Cavaceppi,  
Stich nach Anton von Maron

*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Bd. I–III, Rom 1768–1772. – Bd. II, Frontispiz: Porträt*

Dargestellt ist, wie die Unterschrift besagt, »Bartolomeo Cavaceppi, der römische Bildhauer und Restaurator antiker Statuen«. Cavaceppi (1716–1799) stammte aus ärmlichen Verhältnissen, brachte es als Antikenhändler, Bildhauer, Restaurator und Kopist aber zu ähnlich großem Wohlstand wie Thomas Jenkins. Auf der Höhe seines Ruhms arbeiteten in seiner Werkstatt mehr als 50 Bildhauer und Assistenten. Bei seinem Tode vererbte er fünf Häuser sowie 1000 antike Marmore und 8000 Zeichnungen alter Meister. Auf dem Porträt steht er im Dreiviertelprofil nach links vor einer Arbeitsbank mit einer kleinformatigen Venusstatue darauf. Offenbar handelt es sich dabei um ein Ton- oder Gipsmodell, denn in der Rechten hält Cavaceppi einen kleinen Modellierspachtel. Er hat sich also als erfindenden Künstler dargestellt. Die Venusstatuette ist denn auch keine Kopie nach einem bekannten antiken Typ, sondern orientiert sich nur grob an der Kapitolinischen Venus.

In Tracht und Haltung hat Maron das Porträt stark an sein im vorangegangenen Jahr geschaffenes Winckelmannbildnis angelehnt: Das um den Kopf gelegte Seidentuch, der pelzgefütterte Mantel sowie auch die Haltung der Hände sind von dort übernommen. So wird der nach dem Vorbild der Antike arbeitende Bildhauer in die Tradition Winckelmanns gestellt, mit dem er eng befreundet war und dessen stilgeschichtlichen Erkenntnisse größte Bedeutung für seine eigenen restauratorischen Arbeiten hatte.

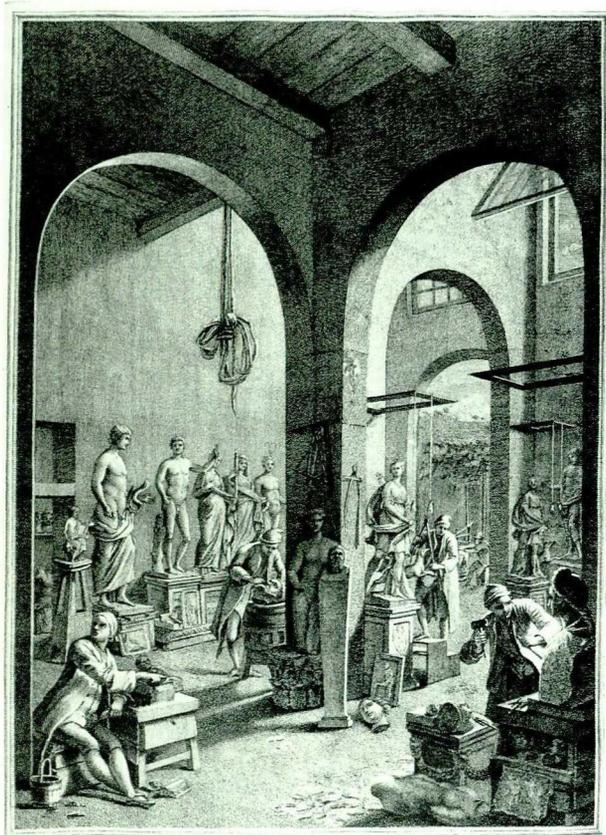
Das Porträt dient als Frontispiz zu dem äußerst aufwendig mit Kupferstichen illustrierten dreibändigen *Verzeichnis antiker Statuen, Büsten, Reliefs und anderer Skulpturen, welche von Bartolomeo Cavaceppi restauriert wurden*, das der Restaurator für drei Zechinen pro Band verkaufte. Mit dem Verzeichnis, das jeweils durch einen Aufsatz zur Fragen der Restaurierung versehen war, wollte Cavaceppi einerseits zu seinem eigenen Ruhm als Restaurator und Kenner des Altertums beitragen und zum anderen Kunden gewinnen. Es handelte sich also um einen Verkaufskatalog, mit dem auch Käufer gewonnen werden sollten, die sich nicht selber nach Rom bemühen konnten. Im dritten Band des Werkes erklärt Cavaceppi seine Preisgestaltung und nennt die Preise für die abgebildeten Antiken. Ein restauriertes römisches Porträt koste z. B. ca. 50 Zechinen, ein völlig intaktes hingegen doppelt so viel. Ebenso richte sich auch bei Statuen der Preis nach dem Umfang der Ergänzungen: seien beide Arme und Beine ergänzt müsse man mit einem Preis von ca. 500 Zechinen rechnen, seien hingegen nur Hände und Füße ergänzt, koste das gleiche Stück rund 800 Zechinen. Schlecht sei es jedoch, wenn die Oberfläche der Antike durch scharfe Reinigungsmittel angegriffen ist: dann habe das Stück nämlich weniger Wert als eine moderne Kopie. Alle Preisangaben be-



*Bartolomeo Cavaceppi Romano Scultore  
e Restauratore delle Statue antiche*

ziehen sich auf Bildwerke mittlerer bis guter Qualität, die Preise von Meisterwerken lagen um ein vielfaches höher. AR

*Lit.: Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen Bd. II, 5. Aufl. Köln 1956, S. 390–391; Howard, Cavaceppi, 1982 (mit Abdruck von Originaldokumenten aus dem Werkstattbetrieb); Inga Gesche, Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert, Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi, in: H. Beck – P. C. Bol, – W. Prinz, – H. von Steuben (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jh., Berlin 1981, S. 335–341; Carlos A. Picon, Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth-Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections, Ausstellungskatalog London 1983; Max Kunze, Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns, Mainz 1996.*



Frontispiz der Werkstatt Cavaceppis, Kupferstich nach dem Original von Giovanni Battista Piranesi, Rom 1768–1772.

#### IV.5

##### Ansicht der Werkstatt Cavaceppis

*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, Bd. I–III, Rom 1768–1772. – Bd. I, Frontispiz: Blick in Werkstatt*

Auf dem Frontispiz zum Band II ist Cavaceppis Werkstatt dargestellt, mit mehreren angestellten Steinmetzen bei der Arbeit. Überall liegen und stehen antike Basen, Kapitelle, Reliefs, Statuen und Fragmente herum. Durch eine Tür hindurch sieht man ein ganzes Lager weiterer Antiken. Alles ist gesammelt worden, damit besser erhaltene Antiken unter Verwendung schlechter erhaltener Fragmente ergänzt werden können. Neben Restaurierungen werden auch Kopien angefertigt. Rechts vor dem Pfeiler in der Bildmitte steht eine berühmte Figur der Jagdgöttin Diana. Über ihr ist ein Holzrahmen mit zwei herabhän-

genden Schnüren angebracht. Diese Vorrichtung dient ebenso wie der große Zirkel, den der neben der Statue stehende Arbeiter in der Hand hält, dem Kopieren. Im Hintergrund, am rechten Bildrand erkennt man denn auch schon die fast fertige Nachbildung der Statue. Viele Sammler zogen es vor, statt eines zweit- oder drittklassigen antiken Originals, lieber eine erstklassige moderne Kopie nach einem erstklassigen antiken Kunstwerk zu besitzen, da ihnen der ästhetische und dekorative Wert des Werkes wichtiger war als die Authentizität. AR

#### IV.6

##### Johann Joachim Winckelmanns Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen

*An den hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl [...], Dresden 1762, Verlegt George Conrad Walther, Königlicher Hof-Buchhändler. Stendal, Winckelmann-Gesellschaft 25 x 20 cm, 96 S., 2 Titel-, 1 Schlusskupfer Aufgeschlagen S. 32 (S. 31 Kopie)*

Neben restaurierten Antiken und Antikenkopien befanden sich auch in großer Zahl Fälschungen im römischen Kunsthandel. Cavaceppi warnte z. B. in den *Raccolta* (Kat.-Nr. IV.4–IV.5) vor zahllosen gefälschten Gemmen und Medaillen und empfahl Interessenten, zu ihrer eigenen Sicherheit lieber antike Skulpturen zu erwerben, obwohl auch er zugeben mußte, daß mehr antike Statuen verkauft als gefunden würden. Winckelmann warnte in seinem *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* vor einer anderen Kunstgattung: damals in großer Zahl angebotenen gefälschten Wandgemälden. Mit ihnen hatte es folgendes auf sich: Seit 1738 ließ der kunstliebende König Karl III. von Bourbon (1716–1788), König beider Sizilien, die 79 n. Chr. vom Vesuv verschüttete antike Stadt Herculaneum in einer unterirdischen Stollengrabung systematisch untersuchen. Kurze Zeitungsnotizen und die Berichte Reisender erzählten von geradezu sagenhaften Funden, vor allem von unvergleichlich schönen Wandmalereien. Deren Publikation hatte der König dem hochgebildeten, aber weltfremden Antiquar Antonio Bayardi übertragen. Dieser schrieb eine fünf Bände umfassende Einleitung zur Geschichte Herculaneums, kam jedoch nicht zum eigentlichen Thema, den Funden. Daher wußte man in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts immer noch nichts Sicheres über die Ausgrabungen in Herculaneum und kannte die angeblich so großartigen Wandmalereien nur vom Hörensagen. Dies nutzten Kunsthändler aus und boten angeblich aus Herculaneum stammende Fresken an. Den in aller Munde befindlichen, vermeintlich antiken Raritäten jagten viele Reisende geradezu hinterher, um sie wie Trophäen mit nach Hause zu bringen. Wilhelmine von Bayreuth erwarb z. B. zwei solcher Fälschungen zu einem sehr hohen Preis und schenkte eine davon ihrem Bruder Friedrich dem Großen.

Johann Winckelmanns  
**Sendschreiben**  
 von den  
**Herculanischen Entdeckungen.**

An den  
 Hochgebohrnen Herrn,  
**Herrn**  
**Heinrich Reichsgrafen von Brühl,**

Starosten von Bolognow, Ritters des hierosolymitanischen  
 Ordens von Malthe,

Sr. Königl. Majest. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen  
 hochbestallten Cammerherrn u. c.



Dresden 1762,  
 Verlegt bey George Conrad Walther,  
 Königl. Hof-Buchhändler.

Dazu schrieb sie: »Soeben habe ich einen Ankauf gemacht, der mich unendlich erfreut hat. Es ist eine antike Malerei, nach Ansicht aller Kenner eine der schönsten. Sie ist aus Pompeji geraubt und hierher gebracht worden. Ich habe sie aus den Klauen der Engländer gerettet, die schon begehrlche Blicke darauf warfen. Ich erlaube mir, sie Dir zu schicken, und ich bitte Dich, nicht zu sagen, daß sie aus Neapel stammt.«

Winckelmanns *Sendschreiben* brachte erstmals Gewißheit über den tatsächlichen Stand der Grabungen in Herculaneum und über die Funde, sorgte aber für viel Ärger und Aufregung in Italien, da es viele Gelehrte der Zeit wegen ihrer Grabungs- und Restaurierungsmethoden sowie ihrer weitschweifigen Publikationen bzw. ihrer Publikationsversäumnisse mit beißendem Hohn und Spott überzog.

AR

Lit.: *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden 1762 (= *Herkulanische Entdeckungen* Bd. I, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997) S. 9–57.

IV.7

Giuseppe Guerra (?), Epaminondas wird aus der Schlacht getragen

Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Magazin  
 Wandmalerei, 46 x 60 cm

Das unregelmäßig gebrochene Fresko zeigt ein querrrechteckig gerahmtes, ehemals von Ränken umspieltes Bildfeld mit zwei einander gegenüberstehenden Kriegerern, die einen nackten Leichnam unter Schultern und Knien gefaßt haben und forttragen. Sie stehen auf einem bühnenartig flachen Boden, der Hintergrund ist nicht ausgeführt. Während die Tracht des rechten Kriegers halbwegs einem römischen Legionär angemessen ist, passen der schüsselförmige Helm und der lange Bart des linken eher zu einem Musketier des Dreißigjährigen Krieges.

Trotz Unterschiede in der Beschreibung meinte Winckelmann wohl dieses Fresko, als er im *Sendschreiben* berichtete: »[...] gedachter Maler [der Fälscher Giuseppe Guerra] zeigt nicht die allergeringste Kenntniß in Gebräuchen und Gewohnheiten der Alten, oder in ihren Formen. [...] Unter den Gemälden der Jesuiten z. E. ist Epaminondas, wie er aus der Schlacht bey Mantinea getragen wird; und diesen Held hat er mit einer völligen Rüstung von Eisen, wie sie in den alten Thurniren üblich war, vorgestellt.«

Giuseppe Guerra (gest. 1761), ein als Maler und Restaurator tätiger Schüler des Solimena aus Neapel, soll also laut Winckelmann das Fresko geschaffen haben. Es befand sich damals im Besitz des von den Jesuiten gegründeten Collegio Romano und stellt angeblich Epami-



nondas (um 420–362 v. Chr.) dar, den bedeutendsten Staatsmann und Heerführer der griechischen Stadt Theben, der die Vorherrschaft Spartas in der Schlacht bei Leuktra (371 v. Chr.) brach und 362 v. Chr. in der Schlacht von Mantinea fiel. Carl Justi zufolge malte Guerra das Fresko nicht eigenhändig, sondern entdeckte es bei Restaurierungsarbeiten an einem Gebäude des 16. Jahrhunderts unter jüngeren Putzschichten. Erst nachdem es ihm gelungen war, dieses Fresko als antik zu verkaufen, sei er auf den Gedanken gekommen, eigene Fälschungen herzustellen. In Unkenntnis der Sachlage soll Abbé Anton Ambrogi das Bild des Epaminondas und drei weitere Fälschungen als Illustrationen ausgewählt haben für seine römische Ausgabe des Vergil: *P. Virgiliti Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis, ex cod. Mediceo-Laurentiano descripta ab Antonio Ambrogi italico versu reddita, adnotationibus [...] et antiquissimi codicis Vaticani picturis [...] aere incisus et cl. virorum dissertationibus illustrata* Bd. I–III, Rom 1763–1765. AR

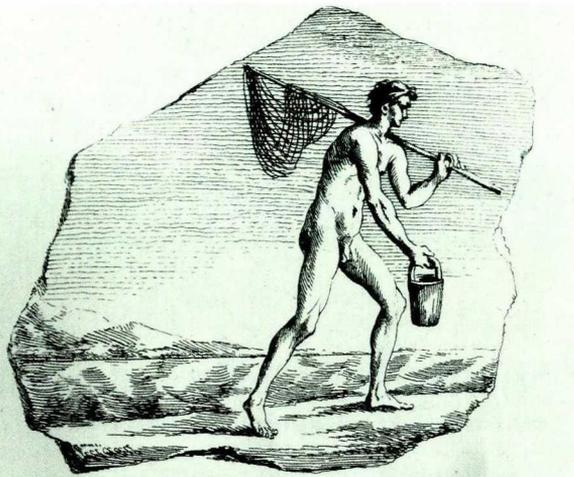
Lit.: Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* Bd. III, 5. Aufl. Köln 1956, S. 250–251; Mariette de Vos, *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino*, in: *Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Internationaler Kongreß Rom 1985, Rom 1990*, S. 185–186 Abb. 15; *Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen, Dresden 1762 (Herkulanische Entdeckungen Bd. I, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997)* S. 87 mit Kommentar S. 183–187.

#### IV.8

Anne Claude Philippe Comte de Caylus,  
Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques,  
Romaines et Gauloises IV, Paris 1761

Stendal, Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft Inv. 4789/93  
25,6 x 18,6 cm, 419 S., 125 Taf.  
Aufgeschlagen: Taf. 70.

Zu denen, die sich vom Fälscher Giuseppe Guerra täuschen ließen, gehörte laut Winckelmann auch der Comte de Caylus (1692–1765). Winckelmann vermerkt dies deshalb genüßlich im *Sendschreiben*, weil der Graf damals noch der international anerkannteste Altertumsforscher seiner Zeit war. Er hatte während einer Reise in den Orient mit dem Aufbau einer umfangreichen Antikensammlung begonnen, die er später dem königlichen Kabinett schenkte und die schließlich den Grundstock der Antikenabteilung des Louvre bildete. Sein wissenschaftliches Hauptwerk ist das siebenbändige Stichwerk *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines et Gauloises* Bd. I–VII, Paris 1752–1768. Es versammelt antike Kunstwerke, ordnet sie nach ihren Herkunftsändern, gibt Abbildungen und knappe Kommentare zu Material, Behandlung und Maßstab. Im ausgestellten Band IV Taf. 70 ist das von Winckelmann erwähnte gefälschte Fresko abgebildet. Es zeigt einen längs der Küste nach links schreitenden, unbedeckten Fischer, mit einem Eimer in der rechten und



einem geschulterten Köcher in der Linken. Wie aus Briefen hervorgeht, hatte es der mit Caylus befreundete Abbé Barthelemy auf einer Romreise auf Zureden des Paters Contucci, des Leiters des Museo Romano, für den Grafen gekauft. Da das Bild den Ausführungen im Text zufolge mit Firnis überzogen ist, muß es sich um eine Fälschung handeln, was auch der Graf sehr schnell erkannte, und Barthelemy brieflich mitteilte. AR

Lit.: Zu Caylus: Markus Käfer, *Jacob Spon et Bernard de Montfaucon. De la conception de l'art chez les »antiquaires« et la critique du Comte de Caylus*, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1983, S. 414–426; Dirk Syndram, *Caylus und Winckelmann: Die zwei Väter der Archäologie*, in: *Römische Skizzen, Zwischen Phantasie und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin, Mainz 1988*, S. 17–21. – Zum gefälschten Fresko: Des Abbé Barthelemy, *Verfassers von Anarchasis Reise, hinterlassene bisher noch nie gedruckte Schriften I, Paris und Mainz 1802*, S. 26, 32, 36, 49–50, 72–73, 77–86, 142, 242–247; *Herkulanische Schriften I* S. 87 mit Kommentar S. 182–184.

#### IV.9

Anton Raphael Mengs, Zeus und Ganymed

Rom, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Inv. 1339  
Fresko auf Leinwand, 178,7 x 137 cm

Das Fresko zeigt Göttervater Zeus mit einem Hüftmantel und Sandalen bekleidet, fast frontal auf einem Thron mit hoher, muschelförmig gerundeter Rückenlehne sitzen; seine Füße stehen auf einer geschnitzten Fußbank. Von rechts kommend tritt der unbedeckte Ganymed, sein jugendlicher Mundschenk auf ihn zu. Er ist in Dreiviertelsicht

vom Rücken her dargestellt, hält in der gesenkten Rechten eine Weinkanne antikisierender Form und reicht Zeus mit der Linken eine Trinkschale. Während letzterer das Gefäß mit der Rechten ergreift, beugt er sein mit Lorbeer bekränztes, bärtiges Haupt freundlich blickend Ganymed entgegen, streicht mit der Linken über dessen langgelocktes Haar und zieht den sanft widerstrebenden, verunsichert blickenden Knaben an sich, anscheinend, um ihn zu küssen.

Daß es sich um kein antikes Fresko handelt, wird zum einen durch mehrere antiquarische Details wie die nichtantiken Formen von Thronlehne, Fußschemel, Gefäßen und Frisur des Ganymed belegt, aber auch durch den ikonographisch unpassenden Lorbeerkranz des Zeus. Außerdem entspricht die Komposition des Bildes nicht der antiken Ikonographie des Ganymed-Themas. Ganymed als Mundschenk vor dem thronenden Zeus ist zwar auf attischen Vasen klassischer Zeit dargestellt, doch entbehrte das Motiv damals noch gänzlich einer sentimental-erotik. Letztere wurde erst seit hellenistischer Zeit zum Bildthema, als sich die Ikonographie der Ganymed-Erzählung aber bereits auf das Motiv »Ganymed mit dem Adler des Zeus« beschränkte. Die hier dargestellte Form der Beziehung zwischen Ganymed und thronendem Zeus taucht erst seit der Renaissance auf. Steffi Röttgen und Gerda Kempter haben entsprechende Gemälde, denen das vorliegende Fresko ikonographisch teilweise frappierend ähnelt, zusammengetragen.

Urheber des Freskos ist nach Ausweis zeitgenössischer Schriftquellen höchstwahrscheinlich Anton Raphael Mengs, auch wenn schon erwogen wurde, ob nicht dessen Schüler und Freund Giovanni Battista Casanova als Autor in Frage komme. Mengs (1728–1779), aufgewachsen in Rom, war 1745 zum sächsischen Hofmaler ernannt worden, aber bereits 1752 wieder nach Rom zurückgezogen, wo er Winckelmann 1755 in seinem Hause als Mitbewohner aufnahm. 1761 wurde er spanischer Hofmaler in Madrid.

Wie aus Winckelmanns Briefen hervorgeht, zeigten ihm Mengs und Casanova das in mehrere Fragmente zerbrochene Ganymed-Bild, das den ephebohilen Winckelmann natürlich sofort entzückte, unter geheimnisvollen Umständen mit der Behauptung, es handle sich dabei um ein bei Rom gefundenes antikes Fresko, dessen Restaurierung sie übernommen hätten. Die erfundene Herkunftsangabe und vor allem auch die Präparierung des Bildes als Fragment bezeugen zweifelsfrei, daß das Bild in Täuschungsabsicht gefertigt wurde, also eine Fälschung ist. Die Mengs-Literatur vermutet zwar, der erfolgreiche Maler habe nur Winckelmann täuschen wollen und keine Gewinnabsichten gehegt. Wie aus dem in der Einleitung zitierten Brief des französischen Gelehrten Condamine hervorgeht, täuschte der Maler jedoch auch etliche Reisende mit Antikenfälschungen. Und hatte er ja bereits einen Abnehmer für das Bild gefunden, als Winckelmann es sah: dessen entfernten Bekannten, den M. de Marsilly, der noch zwei weitere Fälschungen erwarb, und bei dessen Erbin Goethe das Ganymed-Bild später noch bewunderte.

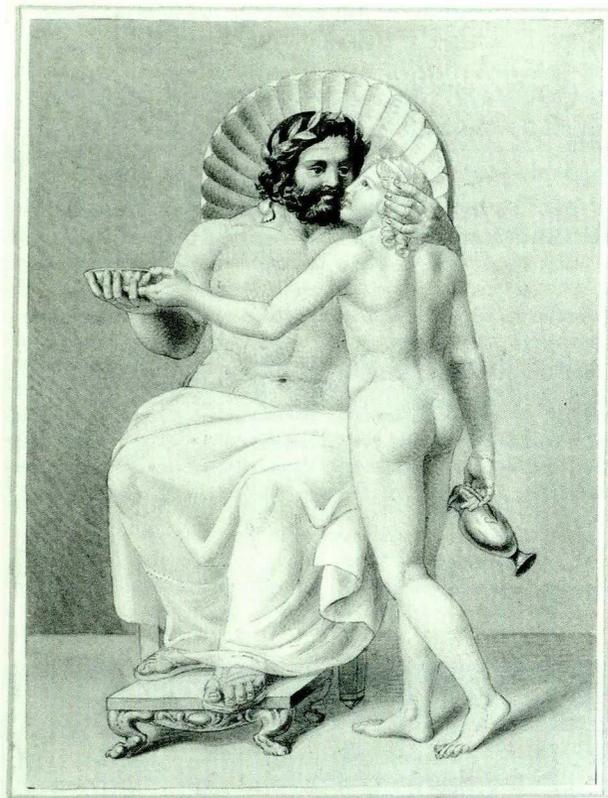
Da viele weitere angesehene römische Künstler, Kunsthändler und Altertumssachverständige in den Handel mit Fälschungen verstrickt waren, mag Mengs sein Tun möglicherweise gar nicht als kriminelle

Tat empfunden haben, zumal er als einer der besten Maler seiner Zeit galt und seine Kunden immerhin einen echten Mengs erstanden. Außerdem behaupteten Kunstfachverständige später noch, mit diesem Bild – sofern es denn wirklich von ihm sei – habe Mengs sich über alle Künstler der neueren Zeit erhoben (vgl. Kat.-Nr. IV.10).

AR

*Lit.: Zur Ganymed-Ikonographie: Hellmut Sichtermann in: Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae Bd. IV 1, Zürich 1988, S. 154–169, Bd. IV 2 Abb. S. 75–96; Steffi Röttgen, Storia di un falso: il Ganimede di Mengs, in: Arte illustrata Bd. 54, 1972, S. 256–270; Gerda Kempter, Ganymed, Köln / Wien 1980, S. 56–57. – Zur Fälschung: Thomas Pelzel, Winckelmann, Mengs and Casanova: A Reappraisal of a Famous Eighteenth-Century Forgery, in: The Art Bulletin Bd. 54, 1972, S. 300–315; Hellmut Sichtermann, in: Johann Joachim Winckelmann, Unbekannte Schriften, München 1986, S. 37–41; Steffi Röttgen in: Maria Fancelli (Hrsg.), J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia, Venedig 1993, 145 ff. Abb. 1. – Der Brief Condamines: Des Abbe Barthelemy, Verfassers von Anarchisis Reise, hinterlassene bisher noch nie gedruckte Schriften I, Paris und Mainz 1802, S. 77–78.*





siehe Farbtafel VII

#### IV.10 Zeus und Ganymed, Johann Heinrich Meyer nach Mengs

Weimar, Grafische Sammlung Inv. KK 2438 (Kasten II)  
22,4 x 16,5 cm

Der Schweizer Maler Johann Heinrich Meyer, genannt Kunscht Meyer (1760–1832), erhielt seine Malerausbildung bei Johann Caspar Füßli. Sein bescheidener Ruhm als Maler liegt nicht in seinem Œuvre begründet, sondern in seinem Verhältnis zu Goethe. Letzterer lernte ihn am 3. November 1786 in Rom kennen und berief ihn als Lehrer an die Weimarer Zeichenschule. In Weimar wohnte Meyer im Hause Goethes und beriet diesen in allen künstlerischen und kunsttheoretischen Fragen. In vielen kunsttheoretischen Schriften ist der Anteil Goethes und Meyers nicht klar auseinanderzudividieren.

Das Gemälde von Zeus und Ganymed könnte Meyer gemeinsam mit Goethe am 17. November 1786 besichtigt haben. Es befand sich damals in Rom im Besitz einer Engländerin Smith, die es von ihrem verstorbenen Mieter, dem M. de Marsilly, geerbt hatte. Da Meyer nicht die Erlaubnis erhielt, das Gemälde zu kopieren, zeichnete er es aus dem Kopfe nach, was etliche Differenzen im Detail erklären mag. Goethe berichtete am 18. November 1786 im Brieftagebuch für Frau von Stein: »Schon vor mehreren Jahren hielt sich hier ein Franzoß [Diels von Marsilly] auf, der als Liebhaber der Kunst und Sammler bekannt war. Er kommt zum Besitz eines anticken Gemäldes auf Kalck, niemand weiß woher. Er läßt das Bild durch Mengs restauriren und hat es als ein geschätztes Werck in seiner Sammlung. Winckelmann spricht irgendwo mit Enthusiasmus davon, es stellt den Ganymed vor, der dem Jupiter eine Schaafe Wein reicht und dagegen einen Kuß empfängt. Der Franzose stirbt [1761] und hinterläßt das Bild seiner Wirthin als antick. Mengs stirbt und sagt auf seinem Todtbette: es sey nicht antick, er habe es gemahlt. Und nun streitet alles gegeneinander. Der eine Theil behauptet es sey von Mengs, zum Scherz, nur so leicht hingemacht, der andere Theil sagt Mengs habe nie so etwas machen können, ja es sey für Raphael zu schön. Ich hab es gestern gesehen und muß sagen, daß ich auch nichts schöneres kenne als die Figur Ganymeds, Kopf und Rücken, das andere ist viel restaurirt. Indessen ist das Bild diskreditirt und die arme Frau will niemand von dem Schatz erlösen. Ich hab eine Hypothese wie das Bild entstanden, davon nächstens. Wäre es auf Holz wie auf Kalck, ich sucht es zu kaufen, denn ich erlebe es doch noch, daß es ums dreyfache verkauft wird, wofür man es jetzt haben kann.« AR

Lit.: *Winckelmanns Werke* herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. Fünfter Band, welcher den dritten Theil der Kunstgeschichte enthält. Dresden in der Waltherschen Hofbuchhandlung 1812, S. 483–493; Johann Wolfgang Goethe, *Brieftagebuch an Frau von Stein*, Hamburger Ausgabe S. 138–139.

#### IV.11 Zeus und Ganymed, Stich von C. A. Schwerdgeburth nach Heinrich Meyer

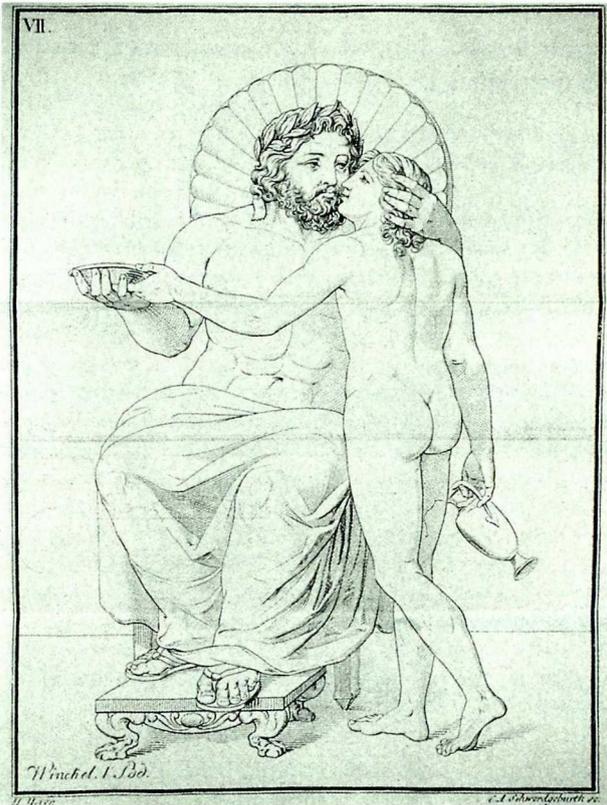
In: *Winckelmanns Werke* herausgegeben von Heinrich Meyer und Johann Schulze. Fünfter Band, welcher den dritten Theil der Kunstgeschichte enthält. Dresden in der Waltherschen Hofbuchhandlung 1812.

Stendal, *Winckelmann-Gesellschaft* Sig. AB 1,5.

20,5 x 12 cm. 618 S., 7 Taf.

Aufgeschlagen: Taf. 7 (Zeus und Ganymed) zusammen mit Titelseite

Nachdem Goethe 1805 zusammen mit Johann Heinrich Meyer, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf *Winckelmann und sein Jahrhundert* verfaßt und herausgegeben hatte, wurde bei den genannten der Wunsch nach einer neuen deutschen Winckelmann-Ausgabe wach. Als Fernow, der erste Herausgeber, nach dem Erscheinen des



Mengs] Werken wird sich schwerlich eine dem Ganymedes an die Seite zu stellende Figur finden, mit einer solchen Einfachheit des Umrisses, und besonders keine, an welcher alle Theile so übereinstimmend wären. Wie ist es möglich, daß Mengs, dem man mit Recht in seinen Köpfen die Schwäche des Ausdrucks und die Charakterlosigkeit vorwirft, sich selbst auf einmal so weit übertraf, und den wahrhaft vortreflichen Kopf des Ganymedes bildete, von welchem das ihm durch Winckelmann ertheilte Lob nicht ungegründet ist? Unbegreiflich wird es ferner, wie Mengs, bey seinem geringen Glücke in der leichten Anordnung der Gruppen plötzlich ein Bild sollte gemalt haben, welches so ganz den antiken Sinn athmet, so leicht und meisterhaft behandelt, so zierlich und doch so einfach angeordnet ist. – Warum, mögte man fragen, malte er nicht immer auf diese Weise, wenn es ihm einmal möglich war? Sein während des Lebens genossener Ruhm hätte dann immer in gleicher Erhabenheit fortgeblüht, und er wäre wirklich eine wunderbare Erscheinung in der Welt gewesen.« AR

IV.12

**Johann Winckelmanns,**  
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek,  
Mitglieds der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie  
von St. Luca zu Rom, und der Heturischen zu Cortona,

# Geschichte der Kunst des Alterthums.

Erster Theil.

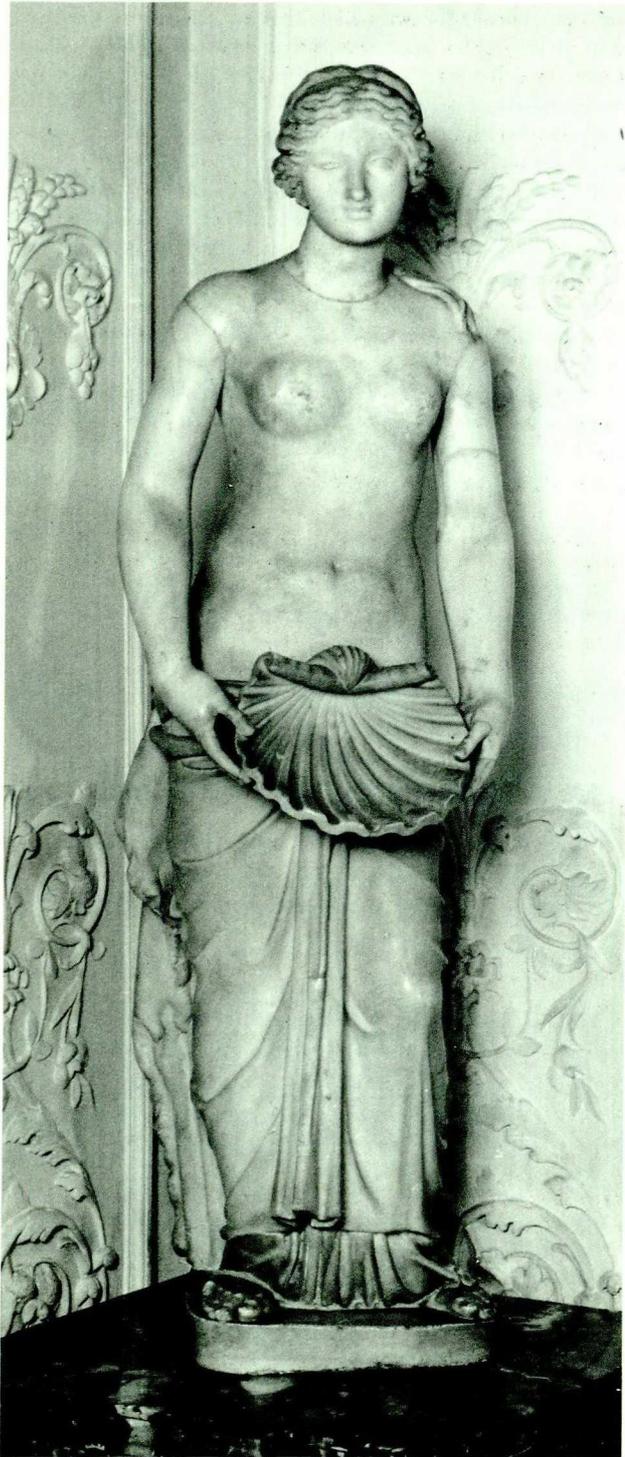


Mit Königl. Postnach- und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.

In der Waltherschen Hof-Buchhandlung.

zweiten Bandes verstarb, übernahm Johann Heinrich Meyer gemeinsam mit Johann Schulze die Fortsetzung des begonnenen Werkes. Da Winckelmanns Schriften ohne Abbildungen nur schwer zu verstehen sind, fügten die beiden den einzelnen Bänden jeweils mehrere Tafeln bei, die sie in der Regel aus älteren Stichwerken kopierten. Die Vorlage zur hier aufgeschlagenen Taf. 7 hatte allerdings Meyer selbst nach dem Fresko »Zeus und Ganymed« gezeichnet. Obwohl Winckelmann selbst aus der zweiten Auflage der *Geschichte der Kunst* alle Textpassagen hatte herausstreichen lassen, die sich auf das Ganymed-Bild beziehen, waren Meyer und Goethe so fest von der Echtheit des Bildes überzeugt, daß sie in ihrer Winckelmann-Ausgabe die zum Bild gehörigen Passagen wieder in den Text einsetzten und sogar mit einem Stich illustrierten. In den Anmerkungen (S. 486–487) erklärt Meyer, seines Erachtens sei die Geschichte von der Fälschung von Freunden (!) des Malers Mengs erfunden worden, um ihn »über alle Künstler der neuern Zeit [zu] erheben, und ihn den alten griechischen Künstlern wenigstens gleich geachtet, wo nicht vorgezogen [zu] wissen«. Aber, so führt Meyer (S. 485) aus, »in allen seinen [des



## IV.12

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764

Stendal, *Winckelmann-Gesellschaft*

Titelblatt: 22,5 x 18,5 cm

Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist Winckelmanns Hauptwerk, mit dem er die moderne Archäologie und Kunstwissenschaft begründete. Im Buch werden erstmals antike Denkmäler als Kunstwerke begriffen, und erstmals eine kunststilistische Entwicklung aufgezeigt, wobei letztere als ein Ergebnis historischer und politischer Veränderungen verstanden wird. Winckelmanns Hauptinteresse galt zwar, allein schon durch den Erhaltungszustand bedingt, der antiken Plastik. Aber auch der zu seiner Zeit gerade neu entdeckten Wandmalerei widmete er ein Kapitel. Dabei passierte ihm das Mißgeschick, daß er ausgerechnet eine sehr gelungene moderne Fälschung, »Zeus und Ganymed«, zum schönsten Bild des Altertums erklärte. Später bemerkte er seinen Irrtum und gab seinem Verleger Anweisung, in einer Neuauflage des Buches, die entsprechende Passage zu streichen. Dies geschah auch postum in der zweiten Auflage, doch bereits der nächste Herausgeber der *Geschichte der Kunst*, Goethes Hausgenosse, der Maler Johann Heinrich Meyer, fügte den Text wieder in seine Ausgabe ein, weil er zu Unrecht überzeugt war, daß das Fresko doch echt sei.

AR

## IV.13

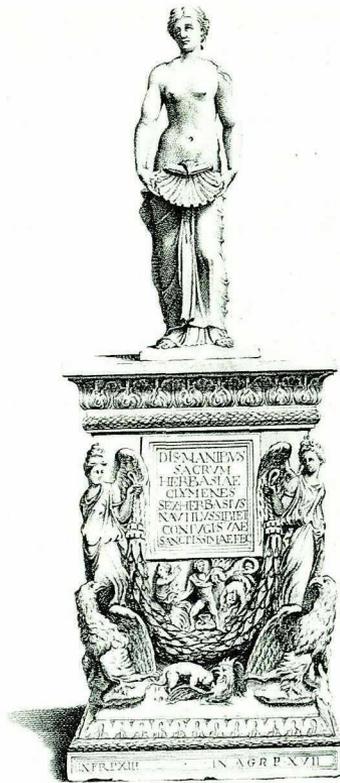
Statue der Aphrodite

Wörlitz, Schloß, Eckzimmer neben dem Speisesaal, Inv. II-1, SSG-WOL

Gelblicher, an der Oberfläche grau verfarbter, feinkörniger Marmor, Höhe insgesamt 107 cm, ohne Kopf 92 cm

Ergänzungen: Kopf, Arme, Muschel, unterer Teil der senkrechten Faltenstege zwischen den Beinen, an der rechten Körperseite herabhängender kurzer Gewandzipfel

Die kleine Statue gehört zu den frühen Erwerbungen der Wörlitzer Sammlung: A. Rode erwähnt sie in der ersten Auflage seines Wörlitz-Führers aus dem Jahr 1788 bereits an ihrem heutigen Standort im nordwestlichen Eckzimmer; später war sie eine Zeitlang im Konzertzimmer aufgestellt. Daß Fürst Franz sie jedoch schon 1765 in Rom gekauft hat, wie Seymour Howard und andere meinen, ist unwahrscheinlich, weil Cavaceppi sie im 1768 erschienenen ersten Band seiner *Raccolta* abbildet und ausdrücklich als in seinem Besitz befindlich bezeichnet; eher ist anzunehmen, daß Erdmannsdorff sie von Cavaceppi erwarb, als er sich 1770–1772 in Rom im Auftrag des Fürsten um weitere Antikenankäufe bemühte (August Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, 1801, S. 20). Die Ergänzungen dürften sämtlich von Cavaceppi stammen, auch wenn Rode diesem nur den Kopf zuschreibt.



VENERE

Esistente presso me modesto

Alta palmi 4 ed once 10 senza il piedistallo, che presentemente si trova in Inghilterra presso il delato Sig. Tommaso Anson e regge la statua di Bacco ritrovata nella Tavola 3.

In der ergänzten Fassung steht die Göttin etwas nach vorn gebeugt, mit leicht angewinkeltem linkem Bein und zur rechten Schulter geneigtem Kopf und hält vor dem Schoß in beiden Händen eine große Muschelschale. Der in einem Wulst unterhalb der Hüften um die Beine geschlungene Mantel bedeckt diese vollständig; vorn wird der Saum des bis auf die Füße fallenden Untergewands sichtbar; Rumpf und Arme bleiben unbedeckt. Die neben dem rechten Bein herabfallende Gewandpartie ist als Tierfell gestaltet. Das von einem Diadem zusammengehaltene Haar des neuzeitlichen Kopfes ist in der Mitte gescheitelt, in gewellten Strähnen über Stirn und Schläfen nach hinten gelegt und im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt; eine lange, auf die linke Schulter fallende Locke ist im antiken Bestand gesichert.

Immer vom ergänzten Zustand ausgehend, hat man – schon im 18. Jahrhundert und in der Literatur bis heute – in der Figur manchmal

eine Aphrodite, manchmal eine Nymphe erkennen wollen; Cavaceppi selbst bezeichnet das Werk, das wegen des Umfangs der Ergänzungen motivisch als seine eigene Schöpfung anzusehen ist, als Venus.

Unmittelbar unterhalb des Gewandwulstes verläuft ein durchgehender Bruch; wohl deshalb wurde die Zusammengehörigkeit von Ober- und Unterkörper gelegentlich bezweifelt. Die Teile passen aber exakt aneinander, ohne Spuren einer Abarbeitung aufzuweisen; der Typus ist zudem unter den hellenistischen Aphroditedarstellungen nicht unbekannt; in ihm durchdringen sich ältere Motive von Darstellungen der Liebesgöttin als 'halbbekleidete Anadyomene' (die Beine verhüllender, vor dem Schoß verknöteter Mantel) und als 'Pudica' (gesenkte Arme, die rechte Hand wahrscheinlich den Gewandknoten berührend). In der veränderten Form dürfte das Körpermotiv kaum vor der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. 'erfunden' worden sein. Die Gewandbehandlung verweist die Entstehung der römischen Kopie in antoninische Zeit. DR

Lit.: Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi* Bd. I, 1768, Taf. 54; Wilhelm Hosäus, *Die Wörlitzer Antiken*, 1873, S. 19f. Nr. 7; Eberhard Paul, *Wörlitzer Antiken*, 2. Aufl. Wörlitz 1977, S. 6, 23, 72 Nr. 11; Howard, Cavaceppi, 1982, S. 114, 268 Nr. 1; Detlef Rößler, in: *Antike Schätze. Aus der Arbeit des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln*, 1995, S. 19 Nr. 11 Taf. 4/3.

#### IV.14

#### Bildnis des jugendlichen Marcus Aurelius

Wörlitz, Schloß, Festsaal, Inv. II-3, SSG-WOL

Gelblicher Marmor, Höhe insgesamt 62 cm, Kopf 30 cm, Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.

Ergänzungen in Marmor: Bruststück mit Sockel, Nase, Partie der Stirn über dem linken Auge; in Gips: Teile der Stirn- und Schläfenlocken, rechtes Ohrläppchen, Oberlippe

Die Ergänzungen stammen von Bartolomeo Cavaceppi (ca. 1716–1799), der die Büste im zweiten Band seiner *Raccolta* (1769) abbildet. Da dort bereits der »Regierende Fürst von Anhalt in Dessau« als Besitzer genannt wird, muß das Stück zu den frühesten Wörlitzer Erwerbungen gehören; wahrscheinlich kaufte Fürst Franz es bei seinem Romaufenthalt 1765/66.

Das leicht überlebensgroße Porträt gibt den späteren Kaiser als Thronfolger wieder; es gehört dem zweiten von vier Bildnistypen Marc Aurels an, dessen Entstehung nach dem Zeugnis der Münzbilder ins Jahr 144 n. Chr. datiert werden kann. Das üppige Haupthaar ist in zahlreiche Ringellöckchen gelegt, von denen nur die vorderen deutliche Bohrer Spuren aufweisen. Die vorquellenden Augäpfel mit Iris- und Pupillenmarkierung sind im oberen Drittel von breiten Oberlidern bedeckt; der kleine Mund ist leicht geöffnet. Ein zarter



IV.14

Bartflaum zieht sich von den Schläfen zum zugespitzten Kinn und bedeckt auch die Oberlippe.

Unter den Bildnissen des zweiten Marc-Aurel-Typs, der im Laufe der 17 Jahre bis zur Thronbesteigung und Kreierung eines neuen Typs offensichtlich schrittweise dem zunehmenden Alter des Prinzen angepaßt wurde, gehört das Wörlitzer Bildnis zu den frühesten; es dürfte um die Mitte der vierziger Jahre des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein, als Marc Aurel etwa 25 Jahre alt war. Zu vergleichen sind unter anderen eine Büste in Florenz (Uffizien Inv. 1914, 179; G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture Bd. II, 1961, S. 105

Nr. 129, Abb.) und ein Kopf in Rom (Antiquario Forense 3683, früher Museo del Foro Romano: Max Wegner, Das römische Herrscherbild Bd. II 4. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939, Taf. 18). DR

Lit.: Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Bd. II, 1769, Taf. 22*; Max Wegner, *Das römische Herrscherbild Bd. II 4. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Berlin 1939, 209*; Eberhard Paul, *Wörlitzer Antiken, 2. Aufl. Wörlitz 1977, 54, 77 Nr. 37 Abb. 28*; Max Wegner – R. Unger, *Boreas Bd. 2, 1979, 181*; Detlef Rößler, in: *Weltbild Wörlitz, S. 312 f. Nr. 99 Abb.*

## IV.15

## Kopf eines jungen Satyrn

*Wörlitz, Schloß (Magazin), ursprünglich Pantheon, Inv. II-15, SSG-WOL Weißer Marmor, Höhe insgesamt 39 cm, Kopf 27 cm*  
Ergänzungen: Bruststück mit linker Seite des Halses, Nase, Mund und größter Teil des Kinns, Ober- und Hinterkopf

In seinem Verzeichnis der 1796 durch den Maler Friedrich Rehberg bei dem Kunsthändler Jenkins in Rom erworbenen Antiken, Gemälde und Gipsabgüsse führt August Rode auch den »Kopf eines Fauns, Marmor, à 26 Scudi« auf. Das Stück ist nicht mit völliger Sicherheit zu identifizieren, da die Wörlitzer Sammlung mehrere Marmorköpfe von Satyrn besitzt; daß es sich um die hier besprochene Büste handelt, wird aber durch deren ursprüngliche gemeinsame Aufstellung mit anderen Rehbergschen Ankäufen im oberen Umgang des Pantheon nahegelegt.

Der deutlich zur rechten Schulter geneigte Kopf stellt einen pausbäckigen, kindlich wirkenden Satyr mit spitzen Ohren und Ansätzen von Bockshörnern an der Stirn dar. Das Haar ist in bewegten Strähnen an den Schläfen nach hinten geführt, steilt sich in der für Satyrdarstellungen dieses Typs charakteristischen Weise über der Stirn zu einer Tolle auf und bildet vor beiden Ohren eine hakenförmige Locke. Die leichte Öffnung der Lippen ist, unabhängig von der Ergänzung, durch die original erhaltenen Mundwinkel gesichert.

Ähnliche lachende Satyrköpfe finden sich unter den römischen Kopien nach hellenistischen Vorbildern in großer Zahl; sie waren offenbar als Schmuck von Gärten und Peristylen römischer Villen besonders beliebt. In einem direkten Replikenverhältnis zueinander stehen jedoch nur wenige der erhaltenen Köpfe; das Wörlitzer Exemplar weist weitgehende motivische Übereinstimmungen mit einer 1820 in Vienne gefundenen Büste in Paris (Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques, Paris 1922, Nr. 528) auf; zu vergleichen ist ferner der Kopf einer Satyrstatue mit Fußklapper im römischen Palazzo Corsini (Gioia de Luca in: *Antike Kunst Bd. XV, 1975,*



IV.15

S. 73–80 Abb. 1–6 Taf. 35–39), der sich jedoch durch den Pinienkranz im Haar und die abweichende Kopfhaltung unterscheidet. Diese Statue hat man als Teil einer Satyr-Nymphen-Gruppe aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. identifiziert (sog. Aufforderung zum Tanz). Auf dieses Vorbild könnte auch der Wörlitzer Satyrkopf zurückgehen. Die abweichende Kopfhaltung wäre dann möglicherweise durch eine späthellenistische Umbildung im ausgehenden 2. oder beginnenden 1. Jahrhundert v. Chr. zu erklären, die die Statue aus dem Gruppensammenhang löste; vielleicht ist sie aber auch das Werk des römischen Kopisten antoninischer Zeit, dem

man gerade bei einem solchen Sujet eine relativ große Variationsfreiheit zutrauen darf.

DR

Lit.: W. Hosäus, *Die Wörlitzer Antiken*, 1873, S. 8, 36 Nr. 35; Paul Arndt in: Paul Arndt – Walter Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen Bd. II*, 1895, Nr. 400; Guido von Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, 1937, S. 85; Eberhard Paul, *Wörlitzer Antiken*, 2. Aufl. Wörlitz 1977, S. 5–6, 31–33, 74 Nr. 19 Abb. 16; Gustavo Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, 1986, 72.

## IV. 16

## Kopf eines Knaben, auch Winckelmannscher Faun genannt, mit den Ergänzungen Cavaceppis

München, Glyptothek, Inv. Gl 261

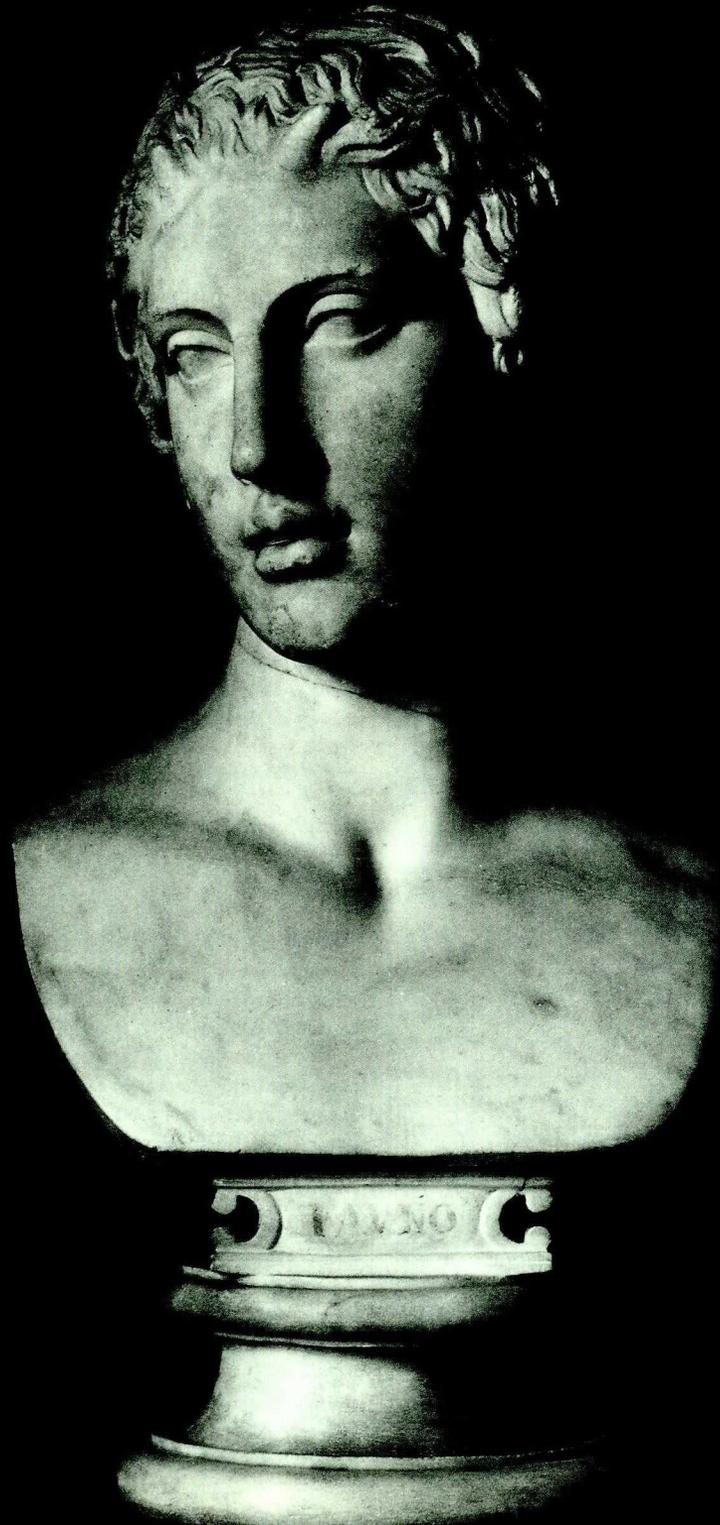
Marmor, Höhe 24,5 cm

Kopie nach einem Vorbild des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. (Polykletnachfolge), das im Hellenismus neu interpretiert wurde, und Abguß nach dem Originalkopf in der Glyptothek München mit den heute abgenommenen Ergänzungen Cavaceppis sowie die im Atelier Cavaceppis hinzugefügte Büste

An Bianconi schrieb Winckelmann am 30. April 1763 über jüngste Neuentdeckungen in Rom (Br. II Nr. 561): »Aber schöner als jeder Schönheitsgedanke in Marmor ausgedrückt ist der Kopf eines Faunes mit zwei Hörnern auf der Stirn. Ich glaube nicht, daß je ein schöneres Modell von menschlichem Blut gemacht worden ist und in den Köpfen jener, die annahmen mit ihrem Geiste bis zum Ursprung des Schönen vorgedrungen zu sein, aber es fehlt die Nase und die Oberlippe ist beschädigt. Bei Cavaceppi.«

Er sah den Kopf bei Cavaceppi noch vor der Restaurierung und nannte die Beschädigungen: Die Nase und der mittlere Teil der Oberlippe waren verletzt und sind dann im Atelier von Cavaceppi ergänzt worden. Der Bildhauer setzte zudem den Kopf in eine Büste ein und bildete ihn dann in seiner *Raccolta* (Bd. II Taf. 34) ab. Winckelmann kaufte ihn, da Engländer schon »begehrliche Blicke« darauf geworfen hatten, für seine kleine Antikensammlung. Nach dem Tode Winckelmanns kam er in den Besitz Albanis; Napoleon ließ ihn mit anderen Stücken der Villa nach Paris bringen, von wo Ludwig ihn für München kaufte.

Die Winckelmannsche Deutung des Kopfes als Faun hat sich, wenn auch Zweifel laut wurden, lange gehalten, bis G. Lippold 1917 einen vergleichbaren Kopf in Kopenhagen fest an den Faunskopf anschloß und beide auf ein gleiches Urbild des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückführte. Der Kopenhagener Kopf aber zeigt keine



zwei Bockshörnchen, die nun als »typische Eingriffe« des Restaurators Cavaceppi im 18. Jahrhundert erklärt wurden. Auch neue und gründliche Darstellungen des Kopfes lassen an dieser Sachlage keinen Zweifel: von der antiken Epidermis des Kopfes sei ebensowenig übrig wie von der vorderen Haarpartie, die durch den Restaurator verändert wurde. Er gilt als ein Jünglingskopf, der wohl zu einer »ganz ruhig stehenden Knabengestalt« aus der Polykletnachfolge gehört haben dürfte. Die zwar bemerkte und auffällige ungleiche Haarstrukturierung und Haarbehandlung an beiden Seiten des Kopfes bleibt unerklärt.

Die heutige Forschungsmeinung steht im Widerspruch zu dem genauen Bericht Winckelmanns, von dem wir wissen, daß der schöne Kopf zu den römischen Neufunden des Jahres 1763 gehört. Er stand unrestauriert im Atelier Cavaceppis, als er ihn zum ersten Mal sah, und aufgrund der Hörnchen deutete er ihn sofort als *Kopfeines Fauns mit zwei Hörnern auf der Stirn*; die geringen Beschädigungen im Gesicht vermerkt er ausdrücklich. Die Bockshörnchen dürften also zum antiken Kopf gehört haben und stellen keinen »rigorosen Eingriff« des Restaurators dar; dieser hat Lippe und Nase ergänzt und anschließend die vordere Gesichtspartie so stark gereinigt und übergegangen, daß von der originalen Epidermis kaum etwas sichtbar ist (s. die Abb. des Kopfes mit den Ergänzungen Cavaceppis). Die Deutung als Satyrkopf, die Winckelmann vorschlug, dürfte für diese römische Kopie zutreffen. MK

*Lit.: Br. II S. 309–310 Nr. 554, S. 312 Nr. 558, S. 316 Nr. 561; Br. III S. 49 Nr. 668, S. 128 Nr. 735, S. 304 Nr. 894; Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, Dresden 1763, S. 21; Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767, S. 46–47; Monumenti antichi inediti Bd. I–II, Rom 1767, S. 73; Cavaceppi, Raccolta Bd. II Taf. 34; Howard, Cavaceppi, 1982, S. 164; Georg Lippold, in: Römische Mitteilungen Bd. 32, 1917, S. 112–117 Abb. 14–17; Barbara Vierneisel-Schlörb, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., München 1979 (Glyptothek München, Katalog der Skulpturen III), S. 235–238 Abb. 105–109 (mit weiterer Lit.).*

#### IV.17

### Bartolomeo Cavaceppi, Büste des Kaisers Hadrian

Wörlitz, Schloß, Bibliothek, Inv. II-661, SSG-WOL  
 Weißer Marmor, Höhe 64 cm (ohne Plinthe und Tabula), vor 1788, nach späthadrianischem Vorbild, um 130 n. Chr.

»Nous allons trouver quelques un des artistes qui sont encore des quelque renommée à Rome, Cavaceppi est un de meilleur sculpteurs. Il copie avec succès le belles statues de l'antiquité.« Dies vermerkt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) in seinem Reisetagebuch unter dem 1. Januar 1766. Die Eintragung markiert den Beginn eines über zwei Jahrzehnte andauernden Geschäftskontaktes zwischen Bartolomeo Cavaceppi und dem Anhalt-Dessauer Hof, als



dessen Ergebnis die wohl größte heute noch zusammenhängende Sammlung von Antikenkopien dieses Bildhauers in Schloß Wörlitz (1769–1773) anzusehen ist.

Die Hadriansbüste gehört zu der Reihe von insgesamt sieben nach antiken Vorlagen gearbeiteten kaiserlichen Porträtbüsten, die im Schloß aufstellung fanden: Es sind die vier sogenannten Friedens- und Philosophenkaiser Trajan (98–117), Hadrian (117–138), Antoninus Pius (138–161) und Marc Aurel (161–180), die zur Ausstattung der Bibliothek gehören, und drei weitere Büsten ihrer kaiserlichen Gemahlinnen, die sich auf andere Räume des Schlosses verteilen.

Wie für fast alle Büsten in Wörlitz läßt sich auch für die Hadriansbüste die antike Vorlage, nach der sie Cavaceppi gearbeitet hat, genau bestimmen: Unter den zahlreichen antiken Repliken und Varianten

ist es die Büste vom sogenannten Typus Panzerbüste Imperatori 32, die sich im Kapitol in Rom befindet und ursprünglich aus der Sammlung Albani stammt. Sie stellt den Kaiser im Brustpanzer dar, der mit Gorgoneion und fischschwänzigen Giganten auf den Achselklappen geschmückt ist. Die Wörlitzer Kopie übernimmt diese Details, ebenso wie die Kopfhaltung und ihre Haargestaltung.

Insgesamt läßt sich bei einem Vergleich aller Porträtbüsten untereinander und mit ihrer jeweiligen Vorlage erkennen, daß der Künstler des 18. Jahrhunderts die Kopie zwar archäologisch korrekt – besonders in der Ausarbeitung der komplizierten Haarsträhnen und Locken bis ins Detail genau – wiedergibt, allerdings gerade durch seine handwerkliche Qualität und Präzision der Kopie eine eigene ästhetische Qualität verleiht, die sie – verstärkt durch ihre Makellosigkeit und Unversehrtheit – unverwechselbar als Produkt des 18. Jahrhunderts ausweist.

Dem entspricht, daß alle Büsten gleiche Plinthen und Tabulae aufweisen und auch durch geschickte Vergrößerung oder Verkleinerung des Büstenumfanges (z. B. bei den Draperien) auf eine einheitliche und dekorative Wirkung berechnet sind.

Denn wie aus dem unter Kat.-Nr. V.22 zitierten Brief des Kunstagenten Rehberg hervorgeht, war bei der Dekoration von Räumen darauf zu achten, daß die Ausstattungsstücke in der Größe zueinander passen und in einer gewissen Symmetrie zueinander stehen.

Die vier Kaiserbüsten befinden sich in der Schloßbibliothek auf den Bücherschränken in den vier Ecken des Raumes und sind Bestandteil des ikonographischen Programms der Ausstattung. Ihre Auswahl und ihr Aufstellungsort entsprechen dabei durchaus einem traditionellem Schema.

In ihrer qualitativ hochwertigen Ausführung in Marmor – allein durch die Wahl dieses Materials erhöhten sich die Transportkosten enorm – verbindet sich der Anspruch des gebildeten Käufers nach materieller Authentizität und archäologisch korrekter Wiedergabe mit seinem zeitspezifischen Bedürfnis nach Dekoration und ästhetischen Vorstellungen von einer hochwertigen Kopie. Indem der römische Bildhauer Cavaceppi archäologisches Fachwissen mit bildhauerischem Können verband, erfüllte er diese Bedürfnisse seiner gebildeten wie wohlhabenden Klientel auf eine für ihn auch wirtschaftlich äußerst erfolgreiche Weise. JJP

*Lit.: Zum antiken Statuentypus: H. Stuart Jones, The Sculptures of the Museo Capitolino, 1912, S.196 Nr. 32 Taf. 50–51; Klaus Fittschen – Paul Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom Bd. 1, Mainz 1985, S. 54 Nr. 52. – Zur Cavaceppi-Büste: August Rode, Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1788, S. 64; Marie-Luise Harksen, Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt Bd. 2,2: Stadt, Schloß und Park Wörlitz, Burg 1939, S. 80; Howard Cavaceppi, S. 115, 268; Weltbild Wörlitz, S. 314 Kat.-Nr. 102. – Zum ikonographischen Programm der Schloßbibliothek Wörlitz: Volker Michael Strocka in: Weltbild Wörlitz, 1996, S. 180 ff.*

## IV.18

### Bartolomeo Cavaceppi, Kandelaberfuß

Wörlitz, Schloß, Bibliothek, Inv. II-647, SSG-WOL

Weißer Marmor, Höhe 53,5 cm, Grundfläche oben 24 x 24 cm, Grundfläche unten 29,5 x 29,5 cm, vor 1768 nach römischem Vorbild des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Über einer Standplatte mit Hohlkehle erhebt sich ein dreiseitiges Postament. Es hat Scheinfüße in Gestalt von Löwenklauen mit daraus aufwachsenden Sphingenleibern, zwischen denen sich Pflanzenornamente ausbreiten und eine wiederum pflanzlich verzierte Deckplatte mit Widderköpfen.

Die drei trapezförmigen Hauptfelder der Seiten werden jeweils von einem Flachrelief eingenommen, das erstens einen Silen als Opferdiener, zweitens einen Satyr beim Entfachen eines Opferfeuers und drittens einen Satyr mit Zicklein darstellt.

Das antike Original, das dieser Kopie als Vorlage diente, befand sich ursprünglich in der Sammlung des Bildhauers Bartolomeo Cavaceppi (um 1716–1799) in Rom. Es gilt als verschollen, ist aber in Form eines Gipsabgusses, der sich heute im Kunstmuseum Bonn befindet, überliefert (Kat.-Nr. IV.19). Darüber hinaus enthält der Verkaufskatalog des Bildhauers (Kat.-Nr. IV.4–IV.5) von 1768 im ersten Band auf Taf. 49 eine Kupferstichabbildung des Originals.

In einem Vergleich des Gipsabgusses mit der Kopie in Marmor läßt sich unter Berücksichtigung des Erhaltungszustandes des Abgusses feststellen, daß die Marmorkopie zunächst keine Fehlstellen, Bruchstücke oder Unebenheiten wiedergibt. Vielmehr scheint alles detailliert, unversehrt und exakt ausgearbeitet zu sein. Das fein abgestufte Wechselspiel zwischen den vollkommen glattpolierten Flächen etwa der Rahmungen, des Sockels und den duff, matt oder leicht polierten Teilen der Ornamentik und des Reliefs verraten hohe bildhauerische Qualität. Dies wird besonders deutlich an der Gestaltung der Widderköpfe: Durch hauchdünne Einritzungen, Schraffuren, Bohrungen und die nuancenreich abgestufte, leicht aufgerauhte Oberfläche bekommt der Kopf einen lebendigen Ausdruck.

Dennoch lassen die in ihrer Oberfläche rauh belassenen Locken bzw. Strähnen des um den Kopf herum sichtbaren Widderfells in subtiler Weise das natürliche durch Alterungsprozesse hervorgerufene, amorphe Erscheinungsbild antiker Bildwerke anklingen.

Typusmäßig, vom Motiv wie von der formalen Gestaltung, folgt die Kopie genau der antiken Vorlage, wie sich anhand des Gipsabgusses und des Kupferstiches ablesen läßt. Allerdings scheinen Brüche und Fehlstellen, die ein ästhetisches, harmonisches, in sich abgeschlossenes Erscheinungsbild stören könnten, fortgelassen.

Bezeichnend ist hierbei die seit 1788 belegte Aufstellung des Postamentes in der Kombination mit einer antiken Vase: »Zwischen denselben in der Ecke, steht eine weiße marmorene antike Vase mit erhabener Arbeit, auf einem dreiseitigen Postamente, das nach einem antiken Candelaber-Fuße gemacht ist ...«, so Rode im Jahr 1788.



Die marmorne Antikenkopie wird mit einem antiken Original aus Marmor in dekorativer Weise verbunden.  
JJP

*Lit.: Zum antiken Vorbild: Bartolomeo Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi*



*TESTA RAPPRESENTANTE L'AFRICA*  
*Posta sopra la base d'un candelabro, il cui poligono e il Sig. Dorina, in*  
*Insulterva.*  
*Presentemente e posta in potere del Sig. Cav. Bionni.*

*Bd. 1, 1768, Taf. 49; Hans-Ulrich Cain, Römische Marmorkandelaber, Mainz 1985, S. 204 Kat.-Nr. 156 Taf. 36. – Zur Marmorkopie: August Rode, Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1788, S. 56; Marie-Luise Harksen, Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt Bd. 2,2: Stadt, Schloß und Park Wörlitz, Burg 1939, S. 65.*



#### IV.19 Kandelaberfuß, Gipsabguß (Photo)

*Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 559  
Höhe 53 cm, Breite unten 29,0–29,5 cm, Breite oben 23–24 cm, Datierung  
der Abnahme unbekannt, nach römischem Vorbild des 1. Jahrhunderts  
v. Chr.  
Nicht originaler weißer Farbanstrich*

Der antike Kandelaberfuß, von dem dieser Abguß stammt, gilt heute als verschollen. Er befand sich im 18. Jahrhundert im Besitz des römischen Bildhauers Bartolomeo Cavaceppi (um 1716–1799) und wurde von diesem an einen Engländer namens Dering verkauft. Diese Angabe sowie eine Kupferstichabbildung des antiken Originals findet sich im Verkaufskatalog Cavaceppis von 1768.

Später gehörte der Kandelaberfuß zur Sammlung L. Browne, von wo er möglicherweise als Teil der von Katharina II. von Rußland 1785 oder 1787 erworbenen Stücke in die Eremitage gelangt sein könnte. Seit den russischen Ankäufen aus der Sammlung Browne, bei denen Cavaceppi als Vermittler auftrat, verliert sich die Spur des Originals. Sein Aufenthaltsort ließ sich bisher jedenfalls nicht eruieren.

Der ursprüngliche Besitzer der Antike, Bartolomeo Cavaceppi, fertigte eine Kopie in Marmor an, die sich heute in Schloß Wörlitz

befindet und sich dort seit 1788 nachweisen läßt (Kat.-Nr. IV.18). Gipsabguß und Marmorkopie sind beide maßgleich und stimmen zusammen mit dem Kupferstich ikonographisch genau überein. Geringfügige Differenzen zwischen Abguß und Marmorkopie schließen aus, daß der Abguß von der Marmorkopie abgenommen worden ist. Da der Abguß nach dem Krieg mit einer dicken weißen Farbe über-tüncht worden ist, lassen sich nur vage Angaben über den Erhaltungszustand des verlorenen römischen Kandelaberfußes machen. Insgesamt dürfte er nicht allzu sehr beschädigt gewesen sein. Möglicherweise geben aber Abguß und neuzeitliche Marmorkopie einen nicht ganz originalen Zustand der römischen Vorlage wieder. Darauf deuten die für antike Vergleichsstücke ungewöhnlichen kreisrund zugeschnittenen Sphingentatzen, das Fehlen der sonst üblichen kurzen Beine am Brustkorb von Greifen- und Sphingenprotomen sowie die mutmaßlich nicht zugehörige Standplatte hin.

Die Herstellung von Gipsabgüssen gründet sich auf eine lange Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. War das Verfahren im Mittelalter außer Gebrauch gekommen, so begannen die Künstler sich in der Renaissance Abgüsse nach antiken Bildwerken herzustellen und zu sammeln. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts entstanden in den Kunstakademien große Studien- und Modellsammlungen von Gipsabgüssen bekannter antiker Bildwerke, 1680 in Antwerpen, 1682 in Den Haag oder parallel zu den Neugründungen der Akademien 1692 in Wien oder 1696 in Berlin.

Die ältesten Abgusssammlungen in Deutschland z. B. im Albertinum in Dresden, in Düsseldorf oder in Mannheim hatten eine große Bedeutung für die wissenschaftlich-intellektuelle Auseinandersetzung der Gelehrten mit der Antike im Zeitalter der Aufklärung. JJP

*Lit.: Zum antiken Vorbild: Cavaceppi, Bd. 1, 1768, Taf. 49; Hans-Ulrich Cain, Römische Marmorkandelaber, Mainz 1985, S. 204 Kat.-Nr. 156 Taf. 36. – Zum Gipsabguß: Verzeichnis der Abgusssammlung des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn, 1981, S. 63 Inv. 559. – Zur Bedeutung von Gipsabgüssen im 17.–18. Jahrhundert: Haskell – Penny S. 31ff.*

#### IV.20

### Bartolomeo Cavaceppi, Verkleinerte Kopie des Satyrs des Praxiteles

Wörlitz, Schloß, Bibliothek, Inv. II-658, SSG-WOL  
Terrakotta, Höhe 46 cm, um 1768, Vorbild: hadrianisch oder 50 n. Chr.

Der junge Satyr lehnt müßig an einem Baumstamm. Dabei stützt er einen Arm auf und legt den anderen locker in die Hüfte, mit dem er zugleich das Pantherfell zur Seite schiebt, das wie eine breite Schärpe die Brust bedeckt. Das rechte Bein ist locker zurückgesetzt. Mit seiner hingelehnten Lässigkeit verkörpert der Faun Ruhe und Aufmerksamkeit zugleich.

Die Statuette repräsentiert einen Statuentypus, der eine einzigartige Verbreitung in der Antike gefunden hat. »Als Bild der ruhenden Natur war er dazu bestimmt, das bevorzugte Schmuckstück der *horti marmorei*, der Häuser und Gärten, öffentlichen und privaten Anlagen zu werden, in denen er in einer bald an die hundert reichenden Zahl gefunden wurde« (Helbig<sup>4</sup> Bd. 2 S. 235). Die Figur gehört zu den am häufigsten kopierten Werken des Altertums und war in vielen europäischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts, wie in Wörlitz, Potsdam oder Dresden, vertreten.

Das direkte antike Vorbild für diese Statuette dürfte entweder eine stark ergänzte Statue des ausruhenden Satyrs in der Villa Albani (Inv. 110) oder eine aus hadrianischer Zeit stammende Kopie desselben Typus im Kapitolinischen Museum in Rom (Inv. 739) sein, die 1753 von Papst Benedikt XIV. aus dem Bestand der Villa d'Este angekauft worden war und ursprünglich vom Gelände der antiken Villa Hadriana oder dem Palatin – dem Villen- und Palastbezirk des alten Rom – stammte.

Sie gehören zu den »über dreißig Statuen junger Satyre oder Faune« in Rom, die Winckelmann für seine Beschäftigung mit dem von ihnen verkörperten Typus heranzog, um den wissenschaftlichen Grundstein für die lange in der Archäologie gültige Auffassung zu legen, daß das griechische Original eine Schöpfung des Praxiteles sei.

Vor allem ihrer schönen Körperproportionen wegen wurden sie von ihm geschätzt: »Die schönsten Statuen der Faune sind ein Bild reifer schöner Jugend, in vollkommener Proportion ...« (GK1 S. 158), und mit dem Hinweis auf die Kapitoll- und die Albani-Statue schreibt Winckelmann: »I Satiri giovani, così come infra gli altri son quelli rappresentati nelle due statue dell palazzo Ruspoli, in una statua del museo Capitolino, ed in' altra della villa dell'Emo Alessandro



Albani, quanto alla proporzione e conformazione delle membra agili e svelte, son piu che belli ...« (Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767, Bd. 1, 1. Teil, 2. Abschnitt, 23. Kap. S. 73).

Aus Winckelmanns Textstellen sprechen gleichermaßen ästhetische Wertschätzung und damit der Schönheitsbegriff, wie er durch ihn geprägt worden ist, wie die Freude am wissenschaftlichen Diskutieren, anhand des Materials und mit Hilfe der antiken Literatur Fragen aufzuwerfen, Probleme zu systematisieren und zu erörtern.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, eine verkleinerte Kopie dieses im 18. Jahrhundert so beliebten Typus auch in der Sammlung des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau wiederzufinden, zumal auch ihr Schöpfer Bartolomeo Cavaceppi (um 1717–1799) ein größeres antikes Exemplar dieses Typus im Angebot hatte, das von Friedrich II. von Preußen erworben worden ist – wie man dem zweiten Band des Verkaufskataloges des Künstlers, der *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi* (Kat.-Nr. IV.4) entnehmen kann.

In Wörlitz existiert darüber hinaus eine 1770 vom Bildhauer Gottfried Knöffler (1715–1779) angefertigte Sandsteinskulptur an der Außenfassade des Sommersaales, für die vielleicht diese Tonstatuette als Vorlage diente.

Diese fand, zusammen mit drei weiteren Statuetten – einer Karyatide, einer Isispriesterin und einem Apoll (Kat.-Nr. IV.21) –, Aufstellung in der Bibliothek des Schlosses, wo sie seit 1788 nachweisbar ist. JJP

*Lit.:* Zum antiken Statuentypus: H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, 1912, S. 350 f. Nr. 10 Taf. 87; Agnes Allrogen-Bedel in: *FzVA Bd. 1 S. 102–105 Nr. 25 Taf. 44*; Helbig<sup>4</sup> *Bd. 2 S. 235 Nr. 1429*; *Bd. 4 S. 257 Nr. 3286*. – *Zu antiken Repliken in römischen Sammlungen:* Datenbank Winckelmann-Gesellschaft, *Stendal*. – *Zur Praxiteles-Deutung Winckelmanns:* Eisenlein (Hrsg.), 1825, *Bd. 4, 5. Buch, S. 89 ff.* – *Zur Statuette:* Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Bd. 2, 1769, Reisebericht, 6. Spalte*; August Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1788, S. 64*; Marie-Luise Harksen, *Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt Bd. 2,2: Stadt, Schloß und Park Wörlitz, Burg 1939, S. 80*; Howard, Cavaceppi, 1982, S. 116, 268; Seymour Howard, *Antiquity Restored, Wien 1990, S. 112*.

## IV.21

### Bartolomeo Cavaceppi, Verkleinerte Kopie des Apoll, sogenannter Pothos des Skopas

Wörlitz, Schloß, Bibliothek, Inv. II-657, SSG-WOL  
Terrakotta, Höhe 52 cm, um 1768 nach hadrianisch-frühantoninischem Vorbild

Diese Statuette entspricht einem antiken Statuentypus, der seit dem 16. Jahrhundert in zahlreichen, jedoch nie ganz vollständigen antiken Kopien bekannt gewesen ist, als Apoll mit dem Wasservogel interpretiert und entsprechend ergänzt worden ist. Dabei wurde das Tier an der Seite der Statue oft als Schwan restauriert.

Tatsächlich aber handelt es sich nach moderner archäologischer Ansicht bei diesem Statuentypus um den sogenannten Pothos des Skopas, den Gott der Liebesehnsucht mit der Gans der Aphrodite an seiner Seite.

Dieser antike Statuentypus war – als Apoll interpretiert und ergänzt – seit dem 16. Jahrhundert in zahlreichen Repliken bekannt und erfreute sich im 17. und 18. Jahrhundert wohl wegen seiner formalen Schönheit, wie der angenommenen Bedeutung, außerordentlicher Wertschätzung, was seinen Niederschlag in der Aufnahme von neuen Kopien wie ergänzten Antiken in den zeitgenössischen Sammlungen fand. So lassen sie sich beispielsweise in den Königlichen Sammlungen von Dresden, Berlin und Versailles nachweisen.

Da die Ergänzungen zum Apoll an den vielen antiken Pothos-Torsen nicht einheitlich ausgeführt worden sind, variieren sie in ihrem heutigen Erscheinungsbild teilweise erheblich. So kann eine so ergänzte Statue als Kennzeichen des Apoll einen Kopf mit Haarknoten oder mit Lorbeerkranz aufweisen, die hinzugefügten Attribute aus einem Bogen oder einer Lyra etc. bestehen, schließlich kann durch die hinzugefügten Glieder auch die Körperhaltung variieren.

Die Bartolomeo Cavaceppi zugeschriebene Statuette – möglicherweise bei seinem Wörlitzbesuch 1768 entstanden oder bereits auf der Romreise des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz 1766 von ihm erworben – gehört als maßstabsgetreu verkleinerte, sorgfältig ausgeführte Arbeit in Ton zur Gattung der Reisesouvenirs, für deren Herstellung Cavaceppi und seine Werkstatt berühmt waren.

Sie ist eine Kopie der bekanntesten und berühmtesten antiken Apollstatue des Pothostypus überhaupt, die sich ursprünglich, zusammen mit zwei weiteren Antiken des gleichen Typs, in der Villa Medici in Rom befand und in zahlreichen Kunst- und Reiseführern des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt und abgebildet ist (heute Florenz, Uffizien, Inv. 165).

Der Fürst von Anhalt-Dessau besichtigte die Villa Medici mehrmals während seines Romaufenthaltes unter fachkundiger Führung seines Freundes, des berühmten Antiquars Johann Joachim Winckelmann, seines Zeichens päpstlicher Oberaufseher der römischen Antiken, wie aus dem Erdmannsdorff-Reisetagebuch hervorgeht (Kat.-Nr. VI.12).

Winckelmann schätzte gerade diese Antike besonders hoch ein. »Gegenüber steht die Statue mit einem Schwan oder Gans, [...] Die Füße sind neu. Der Kopf mit einem Crantz von Aehren ist noch schöner als die vorigen, welche allezeit unter die schönsten Köpfe können gezählet werden. Der Nabel ist auch schöner gearbeitet, er ist tief, fällt nicht ins weibliche« (Nachlaß Paris in: Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 11, 1990, S. 51–52). Die Deutung der Körperhaltung und die Typisierung beschäftigten Winckelmann immer wieder in seinen Schriften.

Auch der kunsttheoretisierende Maler Anton Raphael Mengs (1728–1779) schätzte diese Statue außerordentlich und zählte sie zu den erlesensten Stücken des Altertums. Er besaß nicht nur einen Gipsabguß des Pothostypus (heute in der Skulpturensammlung Dresden), sondern verwendete diesen Typus für seine Apollondarstellung in einer Entwurfszeichnung für sein 1761 vollendetes Parnaßfresko in der Villa Albani.

Der Fürst als begeisterter und dilettierender Antikenkenner und beeinflusst von der Kunstanschauung Winckelmanns ließ eine verkleinerte Kopie dieser von seinem Mentor so geschätzten Statue – zusammen mit drei weiteren Kopien von ebenfalls besonders geschätzten Antiken – in seiner Bibliothek aufstellen.

Die verkleinerte Antikenkopie aus gebranntem oder ungebranntem Ton, wie sie diese Apoll- und die Faunstatuette (Kat.-Nr. IV.20) repräsentieren, leicht transportabel und preiswert, war nicht nur dekorativ, sondern konnte in qualitätvoller und detailgetreuer Ausführung auch zum wissenschaftlichen Anschauungsmaterial bei der Beschäftigung mit der Antike werden – fernab vom antiken Original und ohne den Besitz einer kostspieligen antiken Replik.

Darüber hinaus hatte die Statuette, wie die des Fauns, wohl die Funktion, einem einheimischen Künstler als Bozzetto für eine große Sandsteinfigur an der Außenfassade des Sommersaales zu dienen.

JJP

*Lit. zum antiken Statuentypus: Helbig<sup>4</sup> Bd. 2 S. 426 Nr. 1644, S. 197 Nr. 1392. – Zur nachantiken Rezeptionsgeschichte: Elisabeth Schröter in: FzVA Bd. 2 S. 244 Anm. 232; Elisabeth Schröter in: Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 11, 1990, S. 47–66. – Zu den Winckelmann-Textstellen und den Reisetagebucheinträgen von Erdmannsdorffs: Petersen, 1993, S. 124 Anm. 10, S. 125 Anm. 13. – Zur Statuette: Bartolomeo Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Bd. 2, 1769, Reisebericht 6. Spalte; August Rode, Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, Dessau 1788, S. 64; Marie-Luise Harksen, Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt Bd. 2, 2: Stadt, Schloß und Park Wörlitz, Burg 1939, S. 80; Howard, Cavaceppi, 1982, S. 116, 268; Seymour Howard, Antiquity Restored, Wien 1990, S. 111; Petersen, S. 117 ff.; Weltbild Wörlitz, S. 333 Kat.-Nr. 141. – Zu Cavaceppis Kopien in Ton: Howard, Cavaceppi, 1982, S. 193 ff.*





## IV. 22

## Giacomo Zoffoli, Faun mit Ziegenbock

Wörlitz, Schloß, Großer Saal, Inv. II-643, SSG-WOL  
Bronze, Höhe 56 cm

Die Bronze zeigt einen Faun bei der Traubenernte. Er steht entspannt auf dem rechten Bein, hat das linke leicht vorgesetzt und greift mit der Rechten in die Höhe, um eine Traube zu pflücken. Weitere Trauben und Granatäpfel hat er bereits in einem Korb zu seinen Füßen gesammelt sowie in einem als Schultermantel umgebundenen Zie-

genfell, dessen unteres Ende so über den angewinkelten linken Arm gelegt ist, so daß eine Art Tragetasche entsteht. In Vorfreude auf den zu erwartenden Genuß strahlt er über das ganze Gesicht. Ein ihm zur Linken stehender Ziegenbock möchte teilhaben an der Ernte und hebt den Kopf gierig nach den saftigen Trauben.

Die Bronze kopiert eine knapp lebensgroße antike Statue aus rotem Marmor (H. inkl. Basis und erhobenen Arm 167 cm): den um 1735 in der Villa Hadriana gefundenen 'Fauno rosso', der sich seit 1746 im Kapitolinischen Museum befindet (Inv. 657) und allein schon aufgrund seines ungewöhnlichen Materials für so kostbar galt, daß der Ausstellungsraum im Kapitolinischen Museum nach ihm als »Stanza del Fauno« bezeichnet wurde. Das Urbild des 'Fauno rosso' kann frühestens um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein.

Veranlaßt wurde der Fürst von Dessau zum Kauf von Kopien, sei es aus Bronze oder Gips, offenbar durch Überlegungen, wie sie sein Kunstagent Rehberg in einem Brief formuliert: »Ich setze voraus, daß Euer Durchlaucht [...] keine andere Rücksicht haben, als die Befriedigung des angeborenen Geschmacks am Schönen [...] und demzufolge unter den vorzüglichsten Statuen [des Altertums] eine Auswahl treffen wollen, bei welcher die Schönheit und die eigenthümlichen Verdienste hauptsächlich zur Richtschnur dienen sollen. Nach dieser Richtung hin habe ich achtzehn [Gipsabgüsse] aus dem [Verkaufs-]Verzeichnisse besonders bezeichnet, welche wohl unter Allen die schönsten, und zugleich ohne Schwierigkeiten zu beschaffen sind.« Falls der Fürst jedoch beabsichtige, eine Sammlung zum Unterricht für Künstler bzw. für ein antiquarisches Studium anzulegen, oder falls er einen Saal verziern wolle, würden sich andere Werke zum Kauf empfehlen. In einer Studiensammlung müsse man nämlich auf manche treffliche Statue verzichten zugunsten einer möglichst großen Vielfalt an verschiedenen Charakteren (gemeint sind wohl verschiedene Stile und Darstellungsthemen), und man würde auch Fragmente erwerben, sofern sie von antiquarischem Interesse sind. Bei der Ausstattung eines Saales müsse man hingegen in erster Linie darauf achten, daß die zu kaufenden Antiken in Größe und Stellung möglichst einheitlich seien, damit eine gewisse Symmetrie entstehe.

Neben dem Wunsch, eine Sammlung berühmter, ästhetisch besonders gelungener Meisterwerke zu besitzen, deren Originale schon längst einen anderen Eigentümer gefunden hatten, mögen noch zwei weitere Überlegungen beim Kauf der Bronzekopie eine Rolle gespielt haben. Zum einen handelt es sich um eine verkleinerte Kopie, für die sich leichter ein Aufstellungsort im Hause finden ließ, zum anderen war sie aufgrund ihres Materials beim Transport nicht so stark bruchgefährdet wie eine Marmor- oder Gipsfigur. AR

Lit.: Weltbild Wörlitz, S. 312 Kat.-Nr. 98. – Zum Fauno rosso: Helbig<sup>4</sup> Bd. I S. 157–158 Nr. 214, Bd. II S. 226 Nr. 1420; Haskell – Penny S. 213–214 Abb. 111. – Zitat aus: F. Siebigk, Rehberg's Antheil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mittheilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde Bd. 2 Heft 4, Dessau 1880, S. 283.