

Max Kunze

### Giovanni Battista Casanova contra Winckelmann

Spätestens mit dem Erscheinen der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ im Jahre 1764 war ihr Autor, Johann Joachim Winckelmann, eine europäische Autorität in Fragen des Altertums. Neben positiven Besprechungen der „Geschichte“ und früherer Schriften gab es gelegentlich auch Kritik und Corrigenda zu seiner neuen Sicht auf die Antike. So die beiden sehr polemischen und scharf formulierten Gegenschriften zum „Send-schreiben von den Herculianischen Entdeckungen“ durch Bernardo Galiani und Matteo Zarillo, den Direktor des Königlichen Münzkabinetts Neapel, die aus der allgemeinen Empörung, vor allem wegen der verletzten Publikationsrechte der Herculianischen Akademie, entstanden waren.<sup>1</sup> Die an Ton und Heftigkeit schärfsten, zudem ins Persönliche gehenden Äußerungen gegen Winckelmann stammen aus der Feder seines einstigen Freundes und Mitarbeiters an den „Monumenti“, Giovanni Battista Casanova.<sup>2</sup>

Anlaß für die öffentliche Debatte waren die von Casanova im Winter 1760/1761 Winckelmann untergeschobenen Zeichnungen nach antiken Wandmalereien, die Winckelmann dann in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ veröffentlicht hatte. Kurz vorher hatte Anton Raphael Mengs Winckelmann ein Wandgemälde (Abb. 1) gezeigt, auf dem Ganymed und Zeus dargestellt waren. Das „antike“ Gemälde rief sofort Winckelmanns höchste Bewunderung hervor. Er bezeichnete es in der Kunstgeschichte als „das schönste Gemälde [...], was jemals aus dem Alterthume das Licht unserer Zeit erblickt hat“. In Wahrheit stammte es aus der Hand von Anton Raphael Mengs selbst, der es geschickt verstand, eine mit zahlreichen Sprüngen und Rissen versehene Freskomalerei auf der Leinwand zu imitieren.<sup>3</sup> Das Fresko zeigt Göttervater Zeus, fast frontal auf einem Thron mit hoher, muschelförmig gerundeter Rückenlehne sitzend, die Füße ruhen auf einer Fußbank. Von rechts tritt der unbekleidete Ganymed, sein jugendlicher Mundschenk, auf ihn zu und hält in der gesenkten Rechten eine Weinkanne. Mit der Linken reicht er Zeus eine Trinkschale, während dieser mit der Linken über das langgelockte Haar des Ganymed streicht und den sanft widerstrebenden Knaben an sich zieht, um ihn zu küssen. Die großformatige, bildfüllende „antike“ Darstellung und die raffinierte Maltechnik, die eine Freskomalerei imitiert, überzeugten noch fünfundsiebzig Jahre später Goethe und den Schweizer Maler Johann Heinrich

Meyer, der ihn begleitet, beide bewunderten in Rom das „antike Fresko“. Goethe erwarb es nur deshalb nicht, weil er es für eine schwere und eben zerbrechliche Wandmalerei hielt: „Wäre es auf Holz wie auf Kalck, ich suchte es zu kaufen, denn ich erlebe es doch noch, daß es ums dreyfache verkauft wird, wofür man es jetzt haben kann.“<sup>4</sup> Die weitere Geschichte des Gemäldes ist bekannt: Meyer wird es in der Weimarer Gesamtausgabe der Winckelmannschriften zu einem antiken Original erklären, es aquarellieren und als Stich der „Geschichte der Kunst“ erstmals begeben; der von Winckelmann für die 2. Auflage gestrichene Text gelangt nun wieder zu Ehren. Erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt man über diese Fälschungsgeschichte wieder nachzudenken und die Rolle von Mengs zu hinterfragen.

Fast zur gleichen Zeit wurde Winckelmann mit sechs weiteren, gerade entdeckte Wandmalereien konfrontiert, allerdings nicht mit den Malereien selbst, sondern nur mit schnell hingeworfenen Zeichnungen von der Hand Casanovas, die er mit einer glaubwürdigen Geschichte verband. Es seien Zeichnungen nach gerade wiederentdeckten antiken Wandmalereien, die der Chevalier Diel de Marsilly, ein in Rom lebender pensionierter französischer Offizier von einem ungekannt gebliebenen Fundort 1760 erwarb und die schließlich nach dem plötzlichen Tod de Marsillys 1761

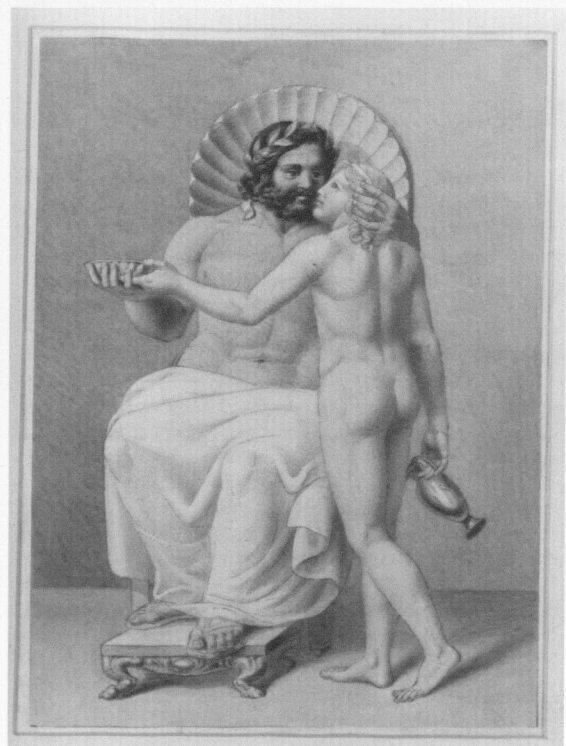


Abb. 1  
Zeus und Ganymed, Johann Heinrich Meyer nach dem Fresko  
von Anton Raphael Mengs



Abb. 2  
Wandgemälde mit Athena und den Töchtern des Kekrops

wahrscheinlich nach England verschwanden. Zwei der antiken Gemälde, das eine mit tanzenden Frauen, das andere mit Athena und den Töchtern des Kekrops nach der Geburt des Erichthonios beschrieb Winckelmann in der „Geschichte der Kunst“ ausführlich. Nach den beiden Zeichnungen hatte er auch Stiche anfertigen lassen, wohl von Casanova selbst, und in der Kunstgeschichte abgebildet (Abb. 2–3).<sup>5</sup> Daß es sich bei allen drei erwähnten „antiken“ Wandmalereien um Fälschungen handelte, erfuhr Winckelmann erst, als seine Kunstgeschichte bereits gedruckt war, also im Winter 1764/1765. Er brach mit beiden Freunden, mit Mengs und Casanova; der eine war bereits nach Madrid berufen, der andere nach Dresden übersiedelt.

Die zeichnerischen „Erfindungen“ von Casanova sind bemerkenswert simpel und wirken aus heutiger Sicht recht unantik. Den Tempel auf der Akropolis von Athen, im Bild auf einige Felsblöcke gesetzt, bezeichnete selbst Winckelmann als ein „einfältiges Portal“; eine (unantike) Hintergrundlinie versucht eine räumliche Ordnung im Bild herzustellen. Auch die Tänzerinnen des anderen Bildes sind ganz im klassizistischen Geschmack ausgeführt, alles Nackte wird vermieden, so daß man sich tatsächlich wundert, warum Winckelmann diese Vorlagen für antik halten konnte und für seine Kunstgeschichte verwendet hatte.<sup>6</sup> Das Vertrauen in den Freund und Antikenkenner muß groß gewesen sein.

Die folgende öffentliche Debatte um die untergeschobenen Fälschungen hatte Winckelmann allerdings selbst begonnen, der es „unumgänglich nöthig“ fand, „eine öffentliche Erklärung über meine Geschichte der Kunst zu machen.“ Er hatte sich 1766 an Christian Gottlob Heyne in Göttingen mit der Bitte gewandt, diese Erklärung in den „Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen“ zu veröffentlichen.<sup>7</sup> Die Fälschungaffäre drohte nämlich seinen Ruf als Gelehrter und Kunstkenner zu gefährden. Es heißt in der Erklärung (der Name

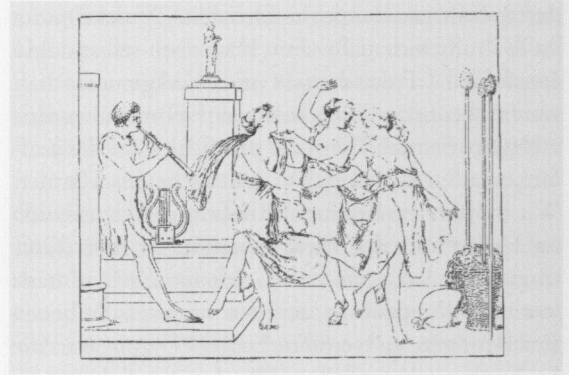


Abb. 3  
Wandgemälde mit der Darstellung tanzender Frauen

Casanovas fällt nur in Heynes Vorrede): „Ich bin von einem in Rom beschriebenen Betrüger, welcher sich ehemals meiner Freundschaft rühmen konnte mit Nachrichten von alten Gemälden hintergangen worden, die von diesen bößhaften Menschen erdichtet und untergeschoben sind. Von diesen Gemälden hat er mir die von ihm selbst erfundenen Zeichnungen gegeben, und zwei derselben befinden sich in der Geschichte der Kunst in Kupfer gestochen.“

Wer war dieser „beschriebene Betrüger“? Wir wissen recht wenig von Giovanni Battista Casanova. Am 4. November 1730 in Venedig geboren, kam er als Achtzehnjähriger nach Dresden, um seine Ausbildung als Maler fortzusetzen, die er in Venedig begonnen hatte. Er lernte bei Luis de Silvestre und Christian Wilhelm Ernst Dieterich. Sechs Jahre später finden wir ihn in Rom als Assistenten im Atelier bei Anton Raphael Mengs.

Noch vor Winckelmanns Ankunft in Rom 1755 wird er in die Malerakademie San Luca gewählt, zeichnet sich als Stecher durch brillante Antikenwiedergaben in den „Antichità di Ercolano“ aus und kommt durch Mengs alsbald mit dem deutschen Archäologen in Verbindung. Winckelmann setzt bei ihm seinen bei Adam Friedrich Oeser in Dresden begonnenen Zeichenunterricht fort, um seinem inneren Beruf zu folgen; so schrieb er in seinem ersten römischen Jahr: „Noch bin ich frey und gedenke es zu bleiben. Ich gehe in der alten Gestalt, und lebe als ein Künstler.“<sup>8</sup>

Zusammen mit Casanova plante Winckelmann die Herausgabe der „Monumenti antichi inediti“, ein zunächst finanzielles Gemeinschaftsunternehmen, für das Casanova die Zeichnungen und Stiche und Winckelmann die Texte liefern sollte. Von Casanovas Hand stammt übrigens eines der schönsten Profilbildnisse Winckelmanns. 1764 verließ Casanova überstürzt Rom, so daß die Arbeit an den „Monumenti“ ins Stocken gerieten. Er hatte sich in Schulden gestürzt und folgte eiligst seiner Berufung als Lehrer an die im gleichen Jahr gegrün-

deten Kunstakademie in Dresden. Winckelmann hatte ihn in einem Brief an Hagedorn selbst dahin empfohlen.<sup>9</sup> Freundschaft und Werkgemeinschaft waren abrupt zu Ende und aus Freunden wurden erbitterte Feinde. Denn die peinliche Fälschungsfäre belastete fortan das Verhältnis beider Männer. Wir hörten es bereits: Winckelmann hatte sich an Heyne mit der Bitte gewandt, in den „Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen“ eine kurze Stellungnahme zu den untergeschobenen Zeichnungen zu veröffentlichen. Damit war die Sache aber nicht erledigt. Wie Lessing sich wenige Jahre später gegen den Philologen Christian Adolf Klotz (1738–1771), seit 1765 Professor der Beredsamkeit in Halle und durch den Streit mit Lessing bekannt geworden, wehren mußte, so finden wir Winckelmann in einer ähnlichen Konstellation. An Klotz nämlich hatte sich Casanova gewandt, der in der „Hallischen Neuen Gelehrten Zeitung“ vom 20. Okt. 1766 Casanovas scharfe Entgegnung aus dem Französischen übersetzte, mit einem Vorwort versah, wohl auch eigene Passagen in den Text einfügte und schließlich veröffentlichte.<sup>10</sup>

Darin ging Casanova nicht gerade zimperlich mit seinem einstigen Freund um: Er, Casanova, sehe sich gezwungen, seinen „Feind zu entlarven“, den korrupten Antikenaufseher in Rom<sup>11</sup>, dessen „Sitten sogar noch besser seien als sein Verstand“, der seine römischen Ämter nur mit „viel Intriguen erhalten“ habe, dessen Ruhm und Gelehrsamkeit aber zunehmend verblasse: „Leute ohne Vorurtheile fangen schon an seine Urtheile nicht zu achten.“

Er, Casanova, sei es gewesen, der Winckelmann während der Arbeit an dem gemeinschaftlichen Werk, den „*Monumenti inediti*“ immer wieder belehrt habe, „keine lächerliche[n] Fehler zu begehen, und das Antike mit dem Neuen zu verwechseln.“ Nun sehe er sich aber „um die Früchte seines Aufwandes und der Mühe“ betrogen, sollte Winckelmann dieses Werk allein veröffentlichen. Um ihn aber von seiner Unwissenheit zu überzeugen, „machte ich mir das Vergnügen, Copien zu verfertigen, welche er, seine Freunde, und seine Beschützer für wahre Antiken erkannten.“ Und er fügte hinzu: „Das, was alle Tage in Rom geschieht, und wodurch man die Fremden hintergeht, beweiset zugleich die Geschicklichkeit der Künstler und die Aufrichtigkeit oder Unwissenheit der Antiquarien.“

Die Geschichte bleibt merkwürdig genug. Nachdem er die Zeichnungen Winckelmann unterschob, vergingen vier Jahre, ehe er das Geheimnis der „Copien“ aufklärte, also eine Zeit, in der beide die gemeinsame Herausgabe der „*Monumenti*“ verabredeten und die Arbeiten begannen. Hinter-

fragen wir das Warum der Fälschungsfäre, an der Mengs und Casanova wesentlich beteiligt waren, so hatte Casanova bereits einen Punkt genannt: es ging darum, Winckelmann als Kunstkenner zu kompromittieren. Indem man Winckelmann mit seinem Hauptwerk bloßzustellen versuchte, dessen angebliche Unfähigkeit, gefälschte antike Wandbilder zu erkennen, behauptete, beanspruchte Casanova (und wohl auch Mengs) alleinige Kompetenz in Kunstfragen: über Kunst konnte nach seiner Überzeugung nur der Künstler urteilen, nicht der Gelehrte, der sein Wissen aus Büchern nähme. Casanova bezeichnete Winckelmann, als er nach Rom kam, als einen „bloße[n] Verfertiger von Bücherverzeichnissen“, der sich nur Kunstkenntnisse von ihm und vor allem von Mengs angeeignet habe: „Alles was in seinen Schriften dem Künstler nützlich seyn kann, besteht nur aus den Anmerkungen dieses großen Mannes.“<sup>12</sup>

Beide, Casanova und Mengs, waren standesbewußte Künstler mit intellektuellen Ambitionen, die sich auch publizistisch niederschlugen. Mengs veröffentlichte 1762 seine „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“, eine auf Kunsttheorie und antike Kunst abhebende Abhandlung, nach Winckelmanns Tod trat Casanova mit einer Schrift zu antiken Denkmälern hervor, eine gegen Winckelmanns Darstellung zielende Schrift zur Geschichte der antiken Kunst. Gemeint ist die 1770 erschienene Schrift „*Discorso sopra gli Antichità*“, die ein Jahr später auch in deutscher Sprache in Dresden erschien: „Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst, besonders aus der Churfürstlichen Antiquaetensammlung zu Dresden.“ (Abb. 4)

„Als ein bloßer Künstler reden“ wollte er, die Jugend zum Studium der antiken Statuen hinführen, und mit dieser Prämisse leitet Casanova seine Schrift ein und distanziert sich – ganz im Stil gelehrter Abhandlungen der Zeit – gleichzeitig von Schriftstellern und Gelehrten, die bisher über antike Kunst geschrieben haben. Schriftsteller nämlich hätten die Antiken nur als Geschichte verstanden, ohne die Monumente wirklich zu sehen, die Altertumsforscher dagegen, die meinen, ein „scharfes Auge und eine feine Empfindung zu haben“, beschreiben „im enthusiastischen Ton die Schönheiten der Bildsäulen“ und geben dabei nur ihren eigenen Geschmack als Richtschnur an.<sup>13</sup> Wer über antike Kunst schreiben will, muß „eine vollkommene Kenntniß des Antiken und Modernen, und das schärfste Auge haben“, etwa um neuere Nachahmungen von den wirklichen Antiken zu unterscheiden oder moderne Ergänzungen an antiken Skulpturen zu erkennen. Wirkliche Kenntnis fußt auf der künstlerischen Praxis und der Erfahrung des Auges: „Man muß

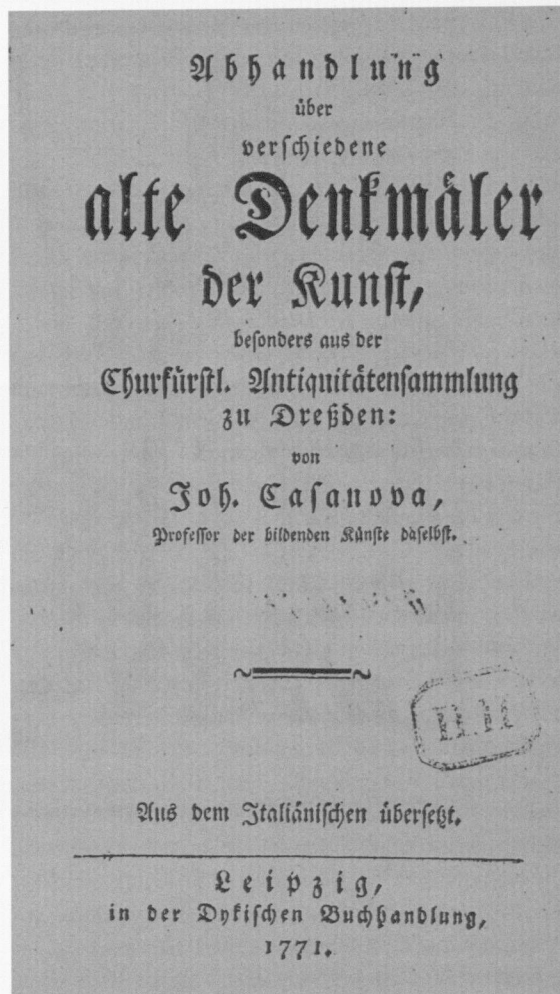


Abb. 4  
Casanovas Abhandlung von 1771

viel gesehen, viel verglichen haben“, so sein Fazit: beides besitze nur der Künstler.<sup>14</sup>

Gelehrte – gemeint sein dürfte der Göttinger Christian Gottlob Heyne –, die alles kritisieren und „in jedem Auge ein Splitter finden“, offenbaren in der Kritik keine Gelehrsamkeit, vielmehr nur ihre Bosheit, weil sie nicht verstehen können, was die wahre Schönheit ausmacht.<sup>15</sup>

Übrigens hat Heyne acht Jahre später in einer eigenen Schrift über Ergänzungen an antiken Statuen einen ganz anderen methodischen Ansatz beschrieben und damit zugleich, ohne Casanova mit Namen zu nennen, scharf auf Casanovas Schrift reagiert.<sup>16</sup> Falsche Ergänzungen zu erkennen, meinte dagegen Heyne, bedürfen keines scharfen Auges, sondern genauen antiquarischen Wissens, da moderne Zutaten, von Künstlern ohne antiquarisches Wissen hinzugetan, immer falsch sind. Als Beispiel gelten Heyne die zahllosen in den Sammlungen zu „Gladiatoren“ ergänzten oder so gedeuteten Statuen: auch Casanova hatte vier nackte Athleten der Dresdner Sammlung neu benannt und als zwei Gruppen gegeneinander

kämpfender Gladiatoren interpretiert. Mit solchen Deutungen hatte Heyne völlig zurecht Schluß gemacht, vielmehr hermeneutisch nachgewiesen, daß es in der Freiplastik, die meist auf griechische Vorbilder zurückgeht, keine Gladiatoren gegeben haben kann; sie stellen vielmehr in der Regel griechische Athleten oder Kämpfer dar.

Doch zurück zu Casanovas „Discorso“. Auf methodische Diskussionen läßt sich Casanova nicht ein. Die Hauptstoßrichtung seiner Abhandlung zielt darauf, Winckelmanns Kunstbetrachtung und Ansichten von antiker Kunst einer Kritik zu unterziehen. Dazu gehöre zunächst Winckelmanns Enthusiasmus: in den enthusiastischen Beschreibungen vermenge Winckelmann mit unendlich vielen „Ausdrücken, Beyworten und Vergleichen“ alles, mache alles, mit Lobsprüchen kein Maaß haltend, an Güte gleich.<sup>17</sup>

„Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem“, ruft er gegen Winckelmann mit Quintilian aus.<sup>18</sup> Der die Kunst verstehende doctus ist natürlich er. Um seine Ansicht und seine Belesenheit zu betonen, führt er die aus den Schriftquellen überlieferte Geschichte von Aemilius Paullus an, der beim Anblick der Goldelfenbeinstatue des olympischen Zeus so beeindruckt gewesen sein soll, daß er dem Bild und damit der Kunst in Olympia „mit einer außerordentlichen Pracht opferte“. Wenn gleich der Römer Aemilius Paullus wohl nicht viel von Kunst verstand, so war es nach Casanova die unglaubliche Kunstwirkung, die der Römer empfand und die ihn deshalb opfern ließ, womit er der Kunst das höchste Lob aussprach: Sich in subjektiver Ergriffenheit in die Kunst vertiefen und sie wie eine Religion verehren, dieses Fazit hat freilich eine vorausweisende Qualität. Nicht allgemeiner Enthusiasmus, vielmehr innere Ergriffenheit gilt es einzufordern. Damit ist eine neuere Kunsthaltung, als Winckelmann sie formulierte, bereits greifbar, die auf den Sturm und Drang hindeutet, jedenfalls anders als Winckelmann sie in seiner „Fähigkeit von der Empfindung des Schönen“ vertrat.<sup>19</sup> Für Winckelmann war Kunst bis zu einem gewissen Grade lern- und lehrbar.

Casanovas anderes Kunstverständnis wird hier und an anderen Stellen der Schrift sichtbar, so auch in Fragen der Restaurierungspraxis. In seiner Einleitung findet sich eine Kritik an bisherigen Restaurierungen und Ergänzungen an antiken Skulpturen. Viele Ergänzungen waren und sind nach seiner Meinung Ignoranten und unerfahrene Bildhauer, die das Praktische zwar beherrschen, die Anfügungen sorgfältig und sauber ausführen oder die richtige Wahl des Marmors treffen können, doch reicht das nicht aus: das Künstlerische, das in sich Hineinfühlen in die wahre Bewegung, in

Haltung oder Handlung einer Statue und in den Stil eines Praxiteles oder Myron – dieses Vermögen fehle den Ergänzern. Bildhauer, die Ergänzungen vornehmen, müssen auch in der Lage sein, sich die Schönheit antiker Kunstwerke hineinzufühlen: „Die wahre Schönheit hat ihren Sitz nur in den Vorstellungen der Imagination und in der Empfindung; und diese kann sich erst nach mannigfaltigen Beobachtungen und durch ein langes Studiren entwickeln und ausdrücken. Aber diese Beobachtungen rühren den Künstler selbst nur nach dem Maaße der Empfindlichkeit seiner Seele: weder Stärke noch Umfang des Geistes ist dazu hinlänglich.“<sup>20</sup> Damit wird, wie Peter Betthausen bereits richtig bemerkte, nicht mehr ausschließlich der „denkende“, sondern auch der „empfindende“ Künstler gefordert, der die künstlerischen Regeln souverän beherrscht, vor allem seiner Subjektivität Ausdruck verleihen muß, aber die Antike kultisch verehren sollte.<sup>21</sup> Wir befinden uns hier offenkundig schon im weiteren Vorfeld der Romantik.

Künstler dieser Art hatte nach Casanova bereits das alte Griechenland hervorgebracht: Phidias habe stets nur das „Erhabene“ und „Wesentliche“ im Auge gehabt und seinen Zeus von Olympia aus eigener Imagination geschaffen (wie die antiken Quellen berichten) und sich nie mit „Nebendingen“ beschäftigt. Zu den „Nebendingen“ gehören Tiere und Kinder, die in der Antike nur von untergeordneten Künstlern gearbeitet wurden, nie von den großen Meistern; selbst noch an der berühmten Reiterstatue des Marc Aurel auf dem Kapitol sehe man das, so Casanova, denn Reiter und Pferd seien von verschiedenen Künstlern gearbeitet.<sup>22</sup>

Die Zielrichtung seines Eingangskapitels ist jedoch, wie schon erwähnt, eine andere. Er will keine Schlußfolgerungen und Empfehlungen für die zeitgenössischen Praxis geben oder sich theoretisierend in diese seit Winckelmann häufig geführte Diskussion über Antikenergänzungen einbringen,<sup>23</sup> sondern nachweisen, „dass Gelehrte und Schriftsteller, die ihre Erklärungen auf solchen (ergänzten) Antiken bauen, [...] ganz der Unwissenheit und dem Betrug der Ergänzter ausgeliefert“ sind – wie eben auch Winckelmann, der deshalb zwangsläufig von der Antike weit entfernt ist, folglich auch das „Zutrauen des Publikums“ verspielt habe. Verspielt haben Winckelmann und die Gelehrten ihren Kredit bei den Lesern auch, weil sie in der Regel nur nach Abbildungen in Stichwerken arbeiten, deren Antiken von meist kommerziell und schlecht arbeitenden Stechern abgebildet sind, aus denen man wenig über die Wahrheit und kaum etwas von der antiken Schönheit der Statuen erfahren kann. Schönheit existiere also nur im Vorurteil des Autors, der sie voreingenommen definiert hat.

Durch solche schlechten Stiche müssen selbst die vorzüglichsten Denkmäler in Vergessenheit geraten, so „als ob sie noch unter ihren alten Ruinen vergraben lägen“ – wie Casanova dramatisch hinzusetzt.

Diese Kritik geht allerdings an die Adresse von Dresden selbst. In Vergessenheit geraten seien die Antiken in Dresden, weil man sich trotz und wegen des großformatigen Stichwerkes von Leplat von 1721<sup>24</sup> kein wirkliches Bild machen kann. „Der größte Theil dieser Blätter, [...] sind mit der größten Nachlässigkeit gezeichnet, und noch schlechter gestochen, so, daß sie auch das Publikum kaum für werth hält, zu kaufen: sie gehen daher in öffentlichen Auctionen, wie man sieht, oft für ein Paar Dukaten weg.“<sup>25</sup>

„Censoren“ aus Akademien und Universitäten sollten eingesetzt werden, fordert er, damit ein solches „Vergessen“ antiker Kunstwerke in künftigen Publikationen nicht mehr passieren könne, ja neben den Stechern sollten auch gleich die Autoren kontrolliert werden, denn: „Wir sehen in dem unsrigen [Jahrhundert] sich welche als Schriftsteller erheben, die weder Gelehrte noch Künstler sind“, die nur das sagen, was andere schon zehnmal gesagt haben. Künstler dagegen wie er, mit der Erfahrung eines Professors einer Kunstakademie und geschult im Antikenzeichnen, sollten berufen werden – so seine unausgesprochene Schlußfolgerung. „Der gelehrte Her Wacker, der die Aufsicht über diese churfürstliche Sammlung hat,“ heißt es dann auch zum Schluß seiner Abhandlung als Mahnung, solle doch ein neues „Verzeichnis“ machen und diese „Denkmäler wieder zu dem Ansehen erheben, welche sie seit beynahe einem halben Jahrhunderte verloren haben.“<sup>26</sup> „Im Ansehen erheben“ – natürlich durch gute Stiche nach den Antiken – und wer wäre als Stecher geeigneter als er, Casanova selbst. Casanovas Kritik an den durch kenntnislose Ergänzern und miserable Stecher in die Irre geführten Gelehrten zielt zugleich auf den Zustand der Antiken in der Dresdner Sammlung selbst, um die ja es im Titel seiner Abhandlung geht, wengleich Casanova es vermeidet, über den derzeitigen Zustand der Aufstellung der Skulpturen in Dresden zu sprechen. Dies wäre einer offenen Kritik an dem Eigentümer, dem sächsischen Königshaus, gleichgekommen. Bis 1747 war die Sammlung im Palais im Großen Garten aufgestellt, wurde aber unter den Nachfolgern Augusts des Starken in den Kavaliershäusern abgestellt, um dort allmählich in Vergessenheit zu geraten. Selbst Winckelmann hat sie 1754 nur flüchtig gesehen.<sup>27</sup> Casanova redete also nicht eigentlich über die Aufstellungssituation der kaum zugänglichen Antiken, sondern, auch im Hauptteil seines Büchleins, nur über ihre Reprä-

sentanz im Buch, in den großformatigen Stichen von Leplat. Wie wir gleich sehen werden, hat er die besprochenen Antiken so genau auch gar nicht gesehen.

Im Zentrum von Casanovas Schrift stehen die antiken Skulpturen, und er bespricht unterschiedlich gewichtet eine stattliche Zahl von ihnen. Dieser Teil ist gegliedert nach ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Skulpturen, also kunstgeschichtlich angelegt wie in Winckelmanns Kunstgeschichte. Und wie Winckelmann versucht er, die Eigenart des jeweiligen Stils zu charakterisieren. Eine Kunstgeschichte außerhalb von Rom zu schreiben, nur mit Antiken der Dresdner Sammlung, dieser Vorsatz erfordert allerdings eine Erklärung. Für Casanova ist das kein Problem: Der prachtvolle Dresdner Bestand biete genug Bausteine dafür, sei sogar geeignet, die Winckelmannsche Kunstgeschichte zu korrigieren. Auf diese Hochschätzung des Dresdner Antikenbestandes kommen wir noch zurück.

Und doch klaffen schon hier Anspruch und Wirklichkeit weit auseinander. Wir erinnern uns: Nur der scharfe Blick des Künstlers kann nach Casanova falsche Ergänzungen erkennen und künstlerische Qualität beurteilen – gesehen und geprüft haben dürfte Casanova, wenn überhaupt, nur wenige Dresdner Antiken. Auf Ergänzungen läßt er sich höchst selten ein, meist übersieht er sie und viele seiner ikonographischen Bestimmungen stützen sich wie bei seinen kritisierten Vorgängern auf moderne Ergänzungen. Leplats Tafelnummern behält er als Orientierung für den Leser bei, ja er folgt weitgehend Leplats Anordnung mit seinen Texten, so daß man den sicheren Eindruck gewinnt, seine Kommentare und Beschreibungen sind vielleicht nur aus partiellen Erinnerungen, nicht aber wirklich vor den Antiken, viel eher beim Durchblättern des Leplatschen Stichwerkes entstanden. Kein Wort zu den drei inzwischen berühmten Statuen der sog. „Herkulanerinnen“, die erst nach Erscheinen von Leplats Stichwerk angekauft wurden und die bereits von Winckelmann als die herausragenden Werke der Dresdner Sammlung studiert und hervorgehoben wurden.<sup>28</sup> Da sie bei Leplat fehlen, erwähnt auch Casanova sie nicht.

Vor diesem Hintergrund wirkt die stete Auseinandersetzung mit Winckelmann eher komisch, etwa wenn er schreibt: „Denn er (Winckelmann, MK) ist bisweilen in eben die Krankheit der Antiquarien gefallen, die die Kenntniß von den Künsten aus der bloßen Lectüre besitzen, und deren Auge nicht eben der feinste Sinn ihres Körpers ist.“<sup>29</sup> Der künstlerische Blick, ist nicht bloß der Blick auf die künstlerische Machart und Ausführung des

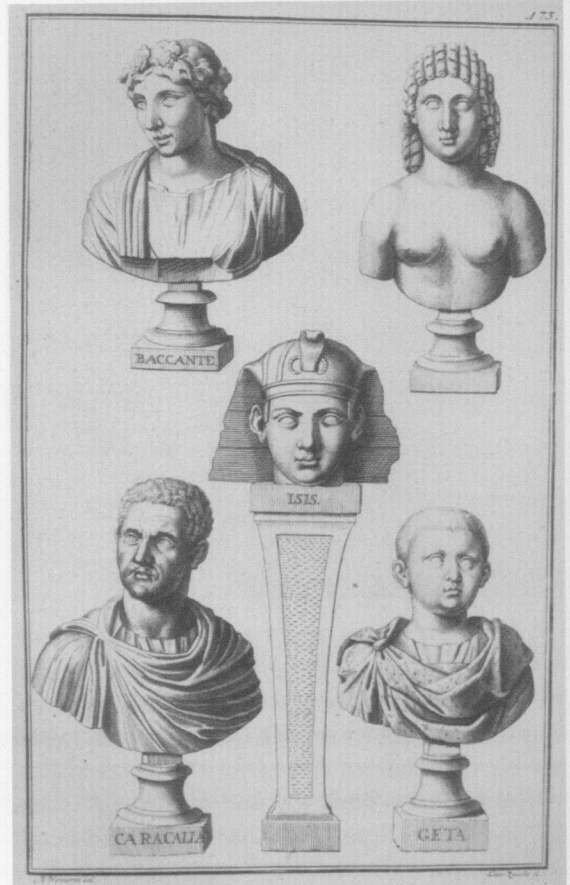


Abb. 5  
Tafel mit der sog. Isis aus Leplat

Werkes, sondern künstlerische Kennerschaft – diese besitze nur der Künstler. Damit greift Casanova die gängige Argumentation der Zeit auf, mit der die Differenz zwischen praxisferner und praxisnaher Kennerschaft aufgemacht wird.<sup>30</sup> Und doch verblüffen solche Feststellungen, meint man doch Winckelmann selbst zu hören, eben den von Casanova Gerügten, der stets von der „Richtigkeit des Auges“ als Werkzeug zur Empfindung des Schönen sprach, so etwa in der Schrift „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen“. Es heißt dort ganz ähnlich bei Winckelmann: „Es ist aber die Richtigkeit des Auges eine Gabe, welche vielen mangelt“. Und war es nicht Winckelmann, der sich gern als Künstler mit ausreichend praxisnaher Kennerschaft fühlte und der Lessing oder Heyne brieflich immer wieder die Notwendigkeit vor Augen hielt, in Rom vor die Originale zu treten und erst dann von Kunst zu reden?

Was bei der weiteren Lektüre von Casanovas Stil- und Kunstbeschreibungen heute ins Auge fällt, ist der Versuch, eine verbesserte Darstellung von Winckelmanns antiker Kunstgeschichte zu schreiben. Um einen Überblick der antiken Kulturen wenigstens anzudeuten, braucht er für das Kapitel Ägypten Denkmäler, die es in Dresden nicht gera-

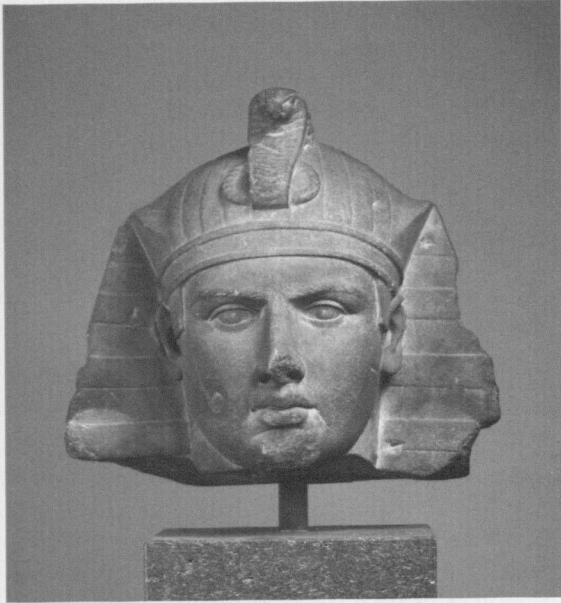


Abb. 6  
Ägyptisierender Antinous in der Dresdner Sammlung

de reichlich gab. Das geht nicht ohne Gewalt ab. Für die ägyptische Kunst führt er einen bei Leplat als Isis bezeichneten Kopf (Abb. 5) an, den Winckelmann hätte beachten und behandeln sollen: Er hätte seine Kunstgeschichte anders und besser geschrieben.<sup>31</sup> Denn dieses Zeugnis altägyptischer Kunst könne zeigen, daß die Ägypter nicht nur die „Väter der Kunst gewesen, sondern es auch zu einer großen Vollkommenheit gebracht“ haben. Denn nach Casanova haben bereits die Ägypter ihren Stil in ein festes System gebracht und klare Regeln gesetzt: „die Grazie, das Ideal und der Geschmack“ seien Merkmale nicht der griechischen, wie Winckelmann meinte, sondern bereits der ägyptischen Kunst, die „die Griechen in vielen Stücken wieder verlassen haben.“ Am Isiskopf (Abb. 6 in Wahrheit ein ägyptisierender Antinous-Kopf, wie Winckelmann sogleich gesehen hätte) und drei ägyptischen Löwen in Dresden macht Casanova seine ägyptische Stilbeschreibung fest, also alles an ägyptisierenden römischen Kunstwerken. Es war ein schlechtes Fundament für diese neue und zugleich alte Aufwertung ägyptischer Kunst in der längst abgeebbten Diskussion zu dem Rangstreit der antiken Kulturen.

Ebenso schwierig wurde es, das Etruskische an genügend Denkmälern der Dresdner Sammlung zu beschreiben. Casanova versucht, den etruskischen Stil an einem römerzeitlichen, in archaischer Manier gearbeiteten Dreifußrelief zu definieren, einer Reliefgattung, die Leplat noch für ägyptisch hielt und bei der Winckelmann schwankte, ob sie wirklich etruskisch oder vielmehr römisch sei. Casanova setzt die Kenntnis des etruskischen Stils beim Leser voraus, spricht nur allgemein vom „völ-

ligen hetrurischen Stil mit allen seinen Fehlern: Selbst die kleinsten Falten haben den Originalgeschmack.“

Daß Casanova in archäologischen Dingen auf der Höhe der Zeit war und auch die von Winckelmann und anderen geführte Diskussion um die Herkunft der bemalten Gefäße – griechisch, campanisch, etruskisch – verfolgt hat, zeigt sein Versuch, die in diesem Disput von Winckelmann gesehene stilistischen Unterschiede auf die Großplastik zu übertragen. An einer Dresdner Statue beschreibt Casanova die „merkwürdige Manier der Gewänderwerfung“, die er auf Münzen und bemalten Gefäßen aus Pästum wiederzufinden glaubt: „da ich dessen versichert bin, so zweifle ich nicht, daß dieses ein Monument des alten Posidoniens ist, als es noch in seinem Flor war, durch Gesetze regiert wurde und seinen Nationalgebrauch hatte. Die Kunst wird aus dieser Statue nicht viel lernen, aber das Sonderbare und Interessante betrifft die Geschichte der Kunst.“<sup>32</sup> Er wird an campanische und unteritalische Vasen gedacht haben, die Leplat noch als etruskisch bezeichnete, die sog. Manteljünglinge darstellen und die eine gewisse typologische Übereinstimmung mit der Dresdner Statue haben.<sup>33</sup>

Die Periodisierung griechischer Kunst, wie Winckelmann sie in die Kunstgeschichte einführte und die die folgende Generation mit der selbstverständlichen Unterscheidung des „hohen“ und „schönen“ Stils wie selbstverständlich gebrauchen wird, vermengt sich bei Casanova zu einem merkwürdigen sprachlichen Durcheinander: Bei der Dresdner Replik der Kapitولينischen Venus, mit der er das Kapitel der griechischen Kunst einleitet, heißt es, diese sei von dem „ältesten und zärtlichsten Stil, als die Kunst auf den höchsten Gipfel gestiegen war, ehe sie sich nach der Verschiedenheit“ veränderte. Was den Stil betrifft, so verkörpere sie die „unbeschreibliche Grazie, die sich mit der Süßigkeit der Umrisse (was Winckelmann als „flüssigen Umriß“ bezeichnete, MK) vermischt.“ Hier geht sprachlich alles durcheinander: Casanovas Kunstsprache ist merkwürdig unpräzise. Für „fanatisch und enthusiastisch“ könne man ihn halten, was man auch Winckelmann gelegentlich vorwarf, setzt er entschuldigend hinzu.

Und was die Kunst des alten Griechenlands betrifft, so setzt er bewußt einen neuen Akzent für den künstlerischen Höhepunkt: „Das vorzüglichste unter diesen war das Säculum Alexanders, ungeachtet wohl schon zehn und mehr Olympiaden vorher große Künstler in Griechenland geblühet haben“. Die Blüte verlegt er also in die Zeit Alexanders des Großen, wo eine Kunst blühte, die „ganz fleischicht und weich war“.

Neben Stilgeschichte will sich Casanova in den gelehrten Diskurs zu Fragen der antiken Geschichte, der Realienkunde und Ikonographie einmischen und sein Wissen einbringen. Längere Passagen gelten etwa der Frage, die schon Nicolas Claude Fabri de Persec (1580–1637) gestellt hatte, ob die antiken Lampen auf Altären oder Gräbern in der Antike das ewige Licht darstellten, also ständig brannten. Belesen zitiert er dazu im Original antike und spätantike Autoren wie Cassius Dio, Modestinus oder Aelian. Bei der Beschreibung des bereits erwähnten vermeintlichen Isiskopfes trägt er antike Quellen zum antiken Isiskult zusammen und zur Frage, wie er von Ägypten über Griechenland nach Rom gelangt sei. An anderer Stelle mischt er sich in die kaum endende Diskussion über die antiken Bezeichnungen von griechischer und römischer Kleidung ein.

Größere Teile seiner Abhandlung sind der Ikonographie antiker Bildnisse und römischer Denkmäler gewidmet. Er habe es sich zur Regel gemacht, schreibt er, vor der Bestimmung des Stils „das Altertum selbst zu befragen“, d.h. die Geschichte selbst und die Realien zu befragen. Er exemplifiziert diese Prämisse an einem von Leplat als Scipio Africanus benannten Kopf.<sup>34</sup> Scipio könne er nicht sein, weil man aus der römischen Geschichte weiß, daß dieser erst mit 35 Jahren diesen Beinamen erhielt, der Dargestellte aber höchstens 25 Jahre ist. Der dargestellte Helm, das Haar und der quer über die Brust laufende Gürtel deuten dagegen auf das heroische griechische Zeitalter hin, der Kopf sei ideal, also griechisch. Er korrigiert damit zu Recht eine von Leplat vorgenommene Bezeichnung.

In der chronologischen Abfolge der verschiedenen Stile sucht er schließlich nach anderen Werken, die für das republikanische Rom stehen könnten, was allerdings nicht ohne eine gewisse abenteuerliche Gewalt abgeht: Der berühmte Dresdner Zeus, eine römische Kopie, wie wir heute wissen, nach einer Statue der Phidias-Schule, war schon in der Chigi-Sammlung in Rom falsch als Asklepios restauriert worden.<sup>35</sup> Die falschen Ergänzungen hat Casanova nicht gesehen, so daß er die Benennung beibehält. Er versucht, die Statue in die Zeit des republikanischen Rom zu setzen, also in die Zeit, als der Asklepioskult, wie wir aus den Quellen wissen, in Rom eingeführt wurde. Wegen ihrer guten Qualität vermutet Casanova, daß die Statue zwar in Griechenland entstand, aber nach Rom verbracht wurde. Die Kunst der frühen Republik war, muß er zugestehen, damals noch „in ihrer Kindheit“, konnte ein solches Meisterwerk noch nicht herstellen: Man habe es deshalb aus Griechenland „entliehen“. Für die sog. Vestalin Tuccia aus Dresden findet er, nach längerem historischen Exkurs, eine

neue Deutung als opfernde Republikanerin, um so ein weiteres Werk für das republikanische Rom in seine Kunstgeschichte aufnehmen zu können.<sup>36</sup> Eine ganze Reihe von römischen Bildnissen werden im „Discorso“ behandelt, meist versucht er dort eine Deutung, wo Leplat in seinem Tafelwerk keine Benennung wußte. Oft erweist Casanova sich dabei als ein die antike Numismatik beherrschender und sachkundiger Ikonograph.

Die als römisch geltenden erotischen Gruppen wie die berühmte Dresdner Symplegma-Gruppe<sup>37</sup> oder die Hermaphroditen-Statuen werden von Casanova aus der römischen, zumindest republikanischen Kunstgeschichte gestrichen, mit dem Argument, daß die Republikaner schon aus sittlichen Überlegungen solchen „Ungeheuern“ keine Statuen errichteten: Sie können nur griechisch sein, da nur die Griechen oft bisexuelle Götter darstellten, vielleicht aber auch Produkte des kaiserzeitlichen Roms, da man sich nach dem Untergang der Republik „allen Lastern“ hingab. Hier wie an vielen anderen Stellen verspürt man, wie Casanova, der Italiener, das republikanische Rom als vorbildhaft empfindet und der Kunst dieser Zeit eine wichtige kunstgeschichtliche Stellung einräumen möchte. Überhaupt versucht er gegen Winckelmann, der die antiken Denkmäler aus dem griechischen Mythos heraus deutet und damit einen neuen wegweisenden hermeneutischen Ansatz vorträgt, seine Vorliebe an Themen aus der römischen Geschichte in den antiken Bildnissen, Statuen und Reliefdarstellungen zu retten und damit die traditionelle barocke Interpretation. So werden von Casanova griechische Weihreliefs mit Gelageszenen selbstverständlich als römische Festmahle interpretiert.

Mit seinem Werk schlüpft Casanova nicht nur in die Rolle des theoretisch versierten Künstlers mit öffentlichem Anspruch, sondern auch des Gelehrten mit historisch-antiquarischem Wissen. Wie wir aus Mitschriften seiner Dresdner Vorlesungen wissen, die 12 Bände füllten, war er ein Kunsttheoretiker par excellence.<sup>38</sup> Er mischte sich mit diesem Anspruch in den öffentlich ausgetragenen Diskurs zur Kunsttheorie und Kunstpraxis ein, einen Diskurs, der besonders dem Akademiegedanken geschuldet ist als einer Institution, die neben der Kunstpraxis Gelehrsamkeit, Geschichtskennntnis und Kostümkunde institutionalisierte; Gelehrsamkeit schloß nun auch die Antikenkenntnis ein. Casanova versuchte, all die „Fächer“ der Akademie in seiner Person zu vereinigen. Bis ins frühe 19. Jahrhundert galt Künstlerwissen und außerkünstlerische Belesenheit des Künstlers als möglich, wenn auch nicht notwendig. Diderot etwa behauptete, daß der Künstler zu einer adäquaten Versprachlichung der Probleme seiner Kunst aus



Prinzip nicht fähig sei: Professionelles Wissen in Kunstdingen beruht auf langjährigen Erfahrungen und in der Konzentration auf diese eine Tätigkeit. Man erinnere sich auch an Winckelmann, der an Füssli schrieb: „Das Lesen ist eine gefährliche Klippe für Künstler, woran fast alle die ich kenne scheitern: denn in solchen Jahren soll der Verstand weniger als die Hand beschäftigt seyn, und selbst in der Baukunst sind alle Regeln in wenig Tagen erlernt, aber die Uebung kostet Jahre. Der Verstand soll bey demselben der Hand gehorchen und nicht umgekehrt.“ In diesem Sinne kann man Jacques-Louis David verstehen, der, den Triumphzug der italienischen Kunstwerke in Paris 1798 vor Augen, meinte: „Der Anblick der Meisterwerke bringt vielleicht Gelehrte, Winckelmänner hervor – aber keine Künstler.“

Casanova tritt mit seinem „Discorso“ demonstrativ als Gelehrter auf, der beansprucht, die gerade mit Winckelmann begründete Archäologie besser auszufüllen als der traditionelle Gelehrte. Er, der scharfsehende Künstler, der die antiken Autoren in Originalsprache liest und zu zitieren weiß, der antike Geschichte und Mythologie beherrscht, empfiehlt sich dem Leser als Meister antiquarischer und ikonographischer Gelehrsamkeit, als eigentlicher Kenner der Antike. Man erinnere sich: Mit Bedacht hatte ein Jahrhundert früher de Pile in seinen „Remarks“ den Künstler aus der Pflicht entlassen, bei ihren Studien auf die „toten Sprachen“ zurückzugreifen, ein indirektes Zugeständnis an das Vorurteil vom prinzipiell ungelehrten Künstler, ein Vorurteil, das Casanova am Beginn des Frühklassizismus mit seiner Schrift demonstrativ widerlegen möchte. Für ihn als Künstler gibt es kein unzugängliches Bücherwissen, und die alten Sprachen sind für Künstler beherrschbar.

Diese zugleich pädagogische Debatte der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde bekanntlich äußerst kontrovers geführt: Hatte Caylus noch den Künstlern mit seinen veröffentlichten Themenvorschlägen zu Homer, Vergil und Dante indirekt einen „gewissen Mangel an Wissen“ bescheinigt, darauf bedacht, „in gewisser Weise unabwendbare Fehler der Unwissenheit“ des Künstlers zu verhindern, so waren es am Ende des 18. Jahrhunderts Künstler wie Johann Heinrich Tischbein, die sich der alten Sprachen wie selbstverständlich bedienten und sich in der antiken Kunst und Kunstgeschichte bestens auskannten.

Für Deutschland war Casanova ein Vorreiter: Er vertrat in dem erneut einsetzenden Diskurs über das Künstlerwissen die Rolle des „gelehrten Künstlers“, der sich nicht mit seiner handwerklich-technischen und theoretischen Kompetenz begnügte, sondern darüber hinaus an der für das Antikenstu-

dium des Klassizismus notwendigen kunstexternen Wissenschaft, der Altertumskunde und Archäologie, partizipierte, um sich so zu profilieren. Und er scheute sich nicht, seine Kompetenz durch untergeschobene „Fälschungen“ zu demonstrieren, um den Gelehrten Winckelmann zu demontieren.

Geringerschätzungsbekundungen, wie Casanova sie formulierte, nur er als Künstler könne Kunst und Originale verstehen, sind im Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht unbedingt neu. Seine Schrift wird zu einer nachträglichen Rechtfertigung gegenüber dem inzwischen verstorbenen Winckelmann, um in einer kritischen Revision der Winckelmannschen Kunstgeschichte seine Kennerschaft und Belesenheit zu demonstrieren: Er wurde in seinem Werk nicht müde, sich ständig von Winckelmann und seinesgleichen zu distanzieren.

Verfolgt man diese Diskussion im 18. Jahrhundert, so hat es an Mahnungen nicht gefehlt, der Künstler solle sich in gelehrten Studien nicht unnötig vertiefen,<sup>39</sup> worunter nämlich die Praxis leiden würde – so wie es schon Winckelmann formulierte. Ja solche Künstler wurden kritisiert, wenn sie sich zu weit in die Gelehrsamkeit vorgewagt hatten, wenn also die Meisterwerke der Vergangenheit in ihrem Kontext, aus dem sie stammen, nicht vom Kunstgelehrten, sondern vom Künstler selbst untersucht werden.

Casanova hat solche Kritik wohl gekannt und diese in den abschließenden Überlegungen seines „Discorso“ vehement zu entkräften gesucht: „Einige behaupten, daß das Studium des Antiken und die zu genaue Beobachtung der Regeln den Geist entkräfte und das Feuer schwäche, welches die Seele der Künstler sein soll. Die Feinde der Regeln und des Antiken mögen uns doch ein Werk zeigen, das durch die zu genaue Beobachtung der Regeln schlecht wäre. Da sich hingegen unzählige finden werden, die ungeachtet ihres vorgegebenen Feuers höchst elend sind.“<sup>40</sup>

Casanovas künstlerisches und gelehrtes Werk, sein Leben mit der Antike, war schnell vergessen. Die wachsende Institutionalisierung von Archäologie und Altertumswissenschaft hat mit dem 19. Jahrhundert eine allmähliche Trennung von Künstlern auf der einen Seite und Kunstgelehrten und Archäologen auf der anderen Seite vorgenommen. Im Jahrhundert der Aufklärung dagegen schien für einen Moment die Antike ein Bindeglied zwischen beiden zu sein, ausgetragen als ein emotionaler und polemischer Diskurs, der von den untergeschobenen Fälschungen eingeleitet wurde. Auch wenn Casanovas Schrift bald vergessen war, sie hat entscheidend mitgeholfen, die erbärmliche Lage der Dresdner Antiken zu verbessern: Kurfürst Friedrich August III. veranlaßte 1785/86 die Über-

führung der verstreuten und nicht zugänglichen Antiken in das Japanische Palais. „Casanova, der an dieser Entscheidung zweifellos beteiligt war, hatte mit seiner Schrift den Weg ebnen helfen; der unbestreitbare Rang der Dresdner Antikensammlung war offenkundig geworden und hatte Aktivität ausgelöst.“<sup>41</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt versteht man die manchmal übertrieben anmutende Überbewertung vieler Dresden Antiken durch Casanova. „Man darf sich nicht einbilden, daß in Rom und überhaupt in Italien, die vortrefflichen Werke der Kunst so gar gemein sind“, heißt es an einer Stelle, an der er darzulegen suchte, daß Statuen wie die sogen. sitzende Agrippina in Dresden zu den bedeutendsten Werken der Menschheit überhaupt gehörten. „Wenn man ein Dutzend von den berühmtesten, vortrefflichsten und erhabensten wegnimmt, dergleichen der Apollo, der Laokoon, der Torso, der Antinous zu Belvedere, der Gladiator, der borghesische Hermaphrodite, der farnesinische Herkules, [...] (die Venus und der Ringer von Florenz, der Mercurius von Bronze zu Portici), alles unnachahmliche Stücke, sowohl in Ansicht auf Ideal, als das Nackende sind: so werden die übrigen nach ihnen, denen man eine Stelle unter den Auserwählten, [...] aus den großen Haufen der Statuen einräumt, mit Mühe auf hundert können gebracht werden.“<sup>42</sup> Dagegen könne man in Dresden gleich zahlreiche solche Denkmäler sehen, die „in die kleine Zahl der auserlesenen gezählt“ werden müßten, tragfähig für eine antike Kunstgeschichte à la Winckelmann. Diese Überbewertung der Dresdner Skulpturen war für seine eigene Kunstgeschichte unentbehrlich, hatte aber bewirkt, daß sie endlich zu einer öffentlichen Ausstellung gelangten.

## Anmerkungen:

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen (= Herkulanische Schriften I), bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997 (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß Bd. II,1) S. 44.

<sup>2</sup> Zuletzt Peter Berthausen, Giovanni Battista Casanova – akademischer Künstler und klassizistischer Theoretiker, in: Max Kunze (Hrsg.), Die Casanovas. Beiträge zu Giacomo, Francesco und Giovanni Battista Casanova sowie Silvio della Valle di Casanova, Stendal 2000 (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XVII), S. 105–110; Edoardo Tortarolo, Un critico italiano di Winckelmann. Giovanni Battista Casanova, in: *Il Settecento tedesco in Italia*, 2001, S. 393–416; Roland Kranz, Giovanni Battista Casanova an der Kunstakademie in Dresden, in: *Kunst und Aufklärung, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005*, S. 35–44.

<sup>3</sup> Anton Raphael Mengs, Zeus und Ganymed. Rom, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Inv. 1339. Fresko auf Leinwand, 178,7 x 137. – Zu den Fälschungen: Thomas Pelzel, *Art Bulletin* 54, 1972, S. 300ff.; Steffi Röttgen, *Arte Illustrata* 54, 1973, S. 256ff.;

dies., in: Maria Fancelli (Hrsg.), *J. J. W. tra letteratura e archeologia*, Venezia 1993, S. 145ff. Abb. 1; Hellmut Sichtermann in: J. J. Winckelmann. Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und die Beschreibung der Villa Albani, hrsg. von Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann, Ludwig Tavernier, München 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 95, S. 34ff. (mit Forschungsbericht); zuletzt Axel Rügler, in: „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“. Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhunderts, hrsg. von Max Kunze, Ausstellungskatalog der Kulturstiftung Dessau Wörlitz und des Winckelmann-Museums Stendal, Mainz 1998, S. 103–104, 116–120 Nr. IV.9–12; Mehr Licht, Europa um 1770 – Die bildende Kunst der Aufklärung, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M. 1999/2000, München 1999, S. 28–29 Nr. 10 (Farbabb.); Franz-Joachim Verspohl, Carl Ludwig Fernows Winckelmann. Seine Edition der Werke, Stendal, 2004 (=Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XXIII) S. 26–33.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Goethe, Brieftagebuch an Frau von Stein, Hamburger Ausgabe, S. 138–139.

<sup>5</sup> Geschichte der Kunst des Alterthums (Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776), hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irsmscher und Max Kunze, Mainz 2002 (=Schriften und Nachlaß Bd. IV,1) S. CVIII, CIX, CXI, 522 mit Abb. S. 524 544–548 477, 839).

<sup>6</sup> Der links stehende Flötenspieler ist in der Haltung antiken Vorlagen auf Reliefs nachgebildet, doch ist es immer ein nackter Satyr. Auch für die drei Tanzenden, in der Antike Mänaden, gibt es Vorlagen, etwa einer Gemme bei Joseph Spence, *Polymetis or an Enquiry Concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets and the Remains of the Antient Artists*, London 1747, Taf. VII,5. Casanova hat die erotisch gemeinte antike Szene mit halbnackten Mänaden und Satyrn in eine bürgerlich-klassizistische Atmosphäre versetzt: Es sind nun keusch angezogene Tanzende und ein artiger Musiker, der den grazil tanzenden Mädchen aufspielt. – Zweifel kamen ihm allerdings für das sehr viel bessere Zeus-Ganymedbild, s. Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, S. 103.

<sup>7</sup> Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen, 14. Stück, vom 1. 2. 1766, S. 109–111; abgedruckt in: Johann Joachim Winckelmann, Briefe I–IV. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1952–1957, Bd. III, Nr. 753, S. 151, 486.

<sup>8</sup> Briefe (wie Anm. 7) Bd. I, Nr. 121, S. 189 (an Francke, Rom, 7.12.1755).

<sup>9</sup> Briefe (wie Anm. 7) Bd. III, Nr. 642, S. 22 (an Hagedorn, Rom den 18. 2.1764).

<sup>10</sup> Briefe (wie Anm. 7) Bd. IV, Nr. 233, S. 398–403.

<sup>11</sup> Briefe (wie Anm. 7) Bd. IV, S. 402 Anm. 14: „Wenn man unterdessen an den Antiquitätenaufseher W. ein klein Geschenk macht, so erhält man leicht einen Schein und die Erlaubnis alles aus Rom wegzuschaffen, was man will. Durch diesen Mißbrauch vertrauen die Oberaufseher die Bewachung der Schaafe den Wölfen an.“

<sup>12</sup> Briefe (wie Anm. 7) Bd. IV, S. 401. – Und an anderer Stelle: „Ich habe ihn glücklich überzeugt, daß ich in meiner Sache mehr Einsicht habe, als er.“ (ebd. S. 400)

<sup>13</sup> Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst, besonders aus der Churfürstlichen Antiquitätensammlung zu Dresden, Dresden 1771, S. 1–3.

<sup>14</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 3.

<sup>15</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 4.

<sup>16</sup> Christian Gottlob Heynes, Irrthümer in der Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, in: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, 1779, S. 172–258.

<sup>17</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 5.

<sup>18</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 5.

<sup>19</sup> Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, Dresden 1763.

<sup>20</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 89.

<sup>21</sup> Peter Berthausen (wie Anm. 2).

<sup>22</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 82: „Um zu denen Theilen der Kunst wieder zurückzukehren die die Alten vernachlässigt haben, so kann man auch noch von den Pferden sagen, daß weder die zu Neapel, noch die zu Rom die höchste Vortrefflichkeit haben, auch selbst das im Kapitol nicht, welches doch gewiß das schönste aus dem Alterthume ist, und vortreffliche Theile hat. Dieses Monument des

Marcus Aurelius bestätigt mich noch mehr in der Meynung, daß auch hier der Künstler, der die menschliche Figur gemacht, nicht das Pferd gearbeitet habe, und dieß schließe ich aus der Bemerkung, daß die darauf sitzende Person die Schenkel zu weit vom Pferde abhält. Dieß kann daher kommen, weil das Pferd erst alleine ohne Reiter gemacht worden, und also die dem Schulterblatte und den ersten Ribben nahegelegene Theile der Last der darauf sitzenden Figur nicht im mindesten nachgeben: denn sie sitzt nicht anders, als ob sie auf einem Fasse säße. Wäre das Modell zugleich von einerley Künstler verfertigt, so zweifle ich, daß ihm diese kleine Nachlässigkeit würde entwischt seyn.“

<sup>23</sup> Max Kunze, *Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns*, Mainz 1996 (Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß* Bd. I).

<sup>24</sup> Leplat, *Recueil des marbres antiques*, Dresden 1753.

<sup>25</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 12–13.

<sup>26</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 92.

<sup>27</sup> Heiner Protzmann, *Die Herkulanerinnen und Winckelmann*, in: *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, hrsg. von Konrad Zimmermann, Berlin 1977 (*Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* IV), S. 33–44; Kordelia Knoll u.a., *Die Antiken im Albertinum*, Mainz 1993, S. 30–31, Nr. 13–14.

<sup>28</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, 1755 ohne Angabe des Verfassers und des Druckortes, S. 16–18 (= *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968).

<sup>29</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 31.

<sup>30</sup> Dazu Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1997, *passim*.

<sup>31</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 18.

<sup>32</sup> Leplat (wie Anm. 24) S. 26, Paul Hermann, *Verzeichnis der antiken originalen Bildwerke zu Dresden*, Dresden 1925, S. 19, Nr. 41.

<sup>33</sup> Z. B. Leplat (wie Anm. 24) Taf. 179.

<sup>34</sup> Leplat, *Recueil des marbres antiques*, Dresden 1753 Taf. 152.

<sup>35</sup> Leplat (wie Anm. 24) Taf. 88; Paul Herman, *Verzeichnis der antiken originalen Bildwerke zu Dresden*, Dresden 1925, S. 25, Nr. 68.

<sup>37</sup> Leplat (wie Anm. 24) Taf. 80; Paul Herman, *Verzeichnis der antiken originalen Bildwerke zu Dresden*, Dresden 1925, S. 25, Nr. 68.

<sup>38</sup> Roland Kranz, *Giovanni Battista Casanova an der Kunstakademie in Dresden*, in: *Kunst und Aufklärung*, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005, S. 35–44.

<sup>39</sup> Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 36.

<sup>40</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 79.

<sup>41</sup> Peter Betthausen, *Giovanni Battista Casanova – akademischer Künstler und klassizistischer Theoretiker*, in: Max Kunze (Hrsg.), *Die Casanovas. Beiträge zu Giacomo, Francesco und Giovanni Battista Casanova sowie Silvio della Valle di Casanova*, Stendal 2000 (= *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* XVII), S. 109–110.

<sup>42</sup> Abhandlung (wie Anm. 13) S. 35–36.