

Valentin Kockel

Rom über die Alpen tragen

Korkmodelle antiker Architektur im 18. und 19. Jahrhundert¹

„Rom, 1. November 1786

Ja, ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt! ... Es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt), seh ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir: wohin ich gehe finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ichs mir dachte und alles neu.“

In diesen Sätzen kulminieren die ersten Eindrücke, die der junge Johann Wolfgang Goethe in Rom empfing und die er drei Tage nach seiner Ankunft den Freunden in Weimar wiedergab. Es ging ihm dabei nicht anders als uns heute in unserer von Bildern überschwemmten Welt. Endlich am Ort der Wünsche angelangt, nimmt man mit Erstaunen wahr, daß die Wirklichkeit einerseits tatsächlich mit den durch die Medien Photo und Film vorgeprägten Vorstellungen übereinstimmt, andererseits aber doch ganz neu ist. So sind für uns in Goethes Aufzählungen „Gemälde und Zeichnungen, Kupfer(stiche) und Holzschnitte“ als verschiedene Möglichkeiten zweidimensionaler Reproduktionen leicht verständlich. Dreidimensional gab dagegen der Gips(abguß) antike Skulptur wieder. Der berühmte Mannheimer Antikensaal, den Goethe vor seiner Italienreise bereits besucht hatte, war nichts anderes als eine Sammlung von Abgüssen antiker Skulptur. Was aber konnte Goethe, für sein Publikum offenbar unmißverständlich, mit dem Begriff 'Kork' umschreiben? Die üblichen Kommentare zur *Italienischen Reise* lassen den Leser dabei im Stich. Das *Fragment einer Nachricht aus Gotha, 1779* in den *Miscellaneen artistischen Inhalts* erschienen, hilft jedoch weiter:²

„Man verfertigt jetzt zu Rom Abbildungen alter Denkmäler, die von Kork nach verjüngtem Maasstabe gemacht sind, und die deutlichste und genaueste Vorstellung davon geben, die möglich ist. Man kann nichts täuschenderes sehen. Alles ist bis auf die geringste Fuge, den kleinsten Stein, das kleinste Graßplätzchen und Schutthaufen ausgemessen, und dargestellt, und der Kork giebt ihm ganz das verfallene, ehrwürdige Ansehen im Ruin stehender Gebäude, mit den eingestürzten Säulen und dem von der

Zeit zermalnten Gemäuer. Das ganze hält ohngefähr einen guten Fuß ins Gevierte, ist auf Holz befestigt und unten der Maasstab beygefügt. Ich habe den Tempel von Tivoli, die Pyramide des Cestus (sic!), so abgebildet gesehen. Man glaubt davor zu stehen.“

Auf diese Modelle, die sich in dem von Weimar nicht weit entfernten Gotha befanden, muß sich Goethe bezogen haben. 'Kork' steht damit für die dreidimensionale, verkleinerte Reproduktion antiker Architektur, ein abbildendes Medium, das neben Zeichnungen und Abguß als gleichberechtigt gelten konnte. Der Berichterstatter aus Gotha schwärmt von der Genauigkeit und der Anschaulichkeit der Modelle und mit der Bemerkung „*Man glaubt davor zu stehen*“ gibt er auch genau das Gefühl wieder, an das Goethe in seinem Brief erinnert. Auf diese Qualitäten der Modelle wird später einzugehen sein. Zunächst einmal soll geklärt werden, seit wann und von wem in Rom diese Modelle angefertigt wurden.

Die erste Generation der Korkmodellbauer: Agostino Rosa – Giovanni Altieri – Antonio Chichi

Die bereits erwähnten Modelle in Gotha sind heute noch erhalten und z. T. signiert (Abb. 1). Sie stammen von Antonio Chichi (1743–1816), dem erfolgreichsten und berühmtesten Korkbildner des 18. Jahrhunderts.³ Schon 1769 sind fünf seiner Arbeiten in St. Petersburg überliefert. In den siebziger Jahren erweiterte er jedoch sein Repertoire antiker Architektur aus Rom und seiner unmittelbaren Umgebung auf sechsunddreißig Modelle, die er einzeln oder als ganze Serien an Mitglieder der Höfe Europas und andere wohlhabende Reisende verkaufte. Vollständige Serien gelangten nach St. Petersburg (1769–1778); nach Kassel (1777–1782) und Darmstadt (1790/91). Einzelne Stücke konnten aber auch in der Kunsthandlung Rost in Leipzig erworben werden. Chichi wurde damit – vor allem in Deutschland – zum Inbegriff der Korkbildnerei überhaupt. Ein halbes Jahrhundert später konnte es für Georg May noch als Ehre gelten, als „der deutsche Chichi“ bezeichnet zu werden.

Als Erfinder der neuen Reproduktionstechnik gab sich jedoch Agostino Rosa (1738–1784) aus.⁴ Von seinem Oeuvre ist bisher noch wenig bekannt. Überliefert sind

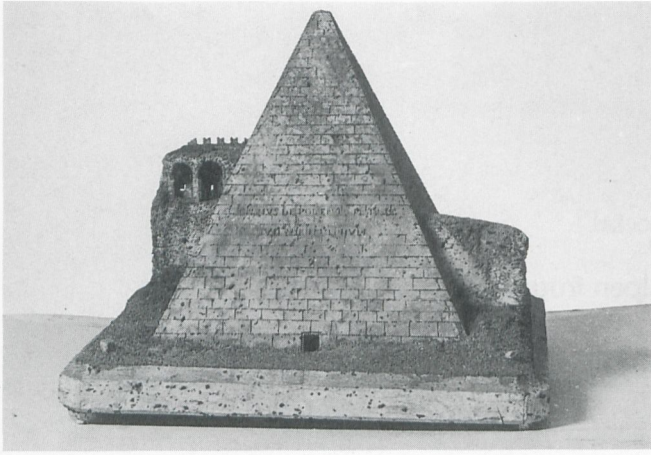


Abb. 1 Antonio Chichi. Modell der Cestius-Pyramide in Rom. Signiert. Seit 1779 in Gotha (28 x 28 cm). Gotha, Schloß Friedenstein. (Foto: Museum)



Abb. 2 Agostino Rosa. Modell des sog. Poseidon-Tempels in Paestum. Signiert 1777 (110 x 56 cm). St. Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales. (Foto: Museum)

aus den siebziger Jahren vier stadtrömische Bauten, außerdem der Rundtempel von Tivoli und der sog. Poseidontempel in Paestum. Vor allem dieses letzte Modell ist von besonderer Bedeutung (Abb. 2). Rosa hielt sich 1777 zusammen mit dem Architekten, Zeichner und Stecher Giovanni Battista Piranesi in Paestum auf, als dieser an seiner Serie von Kupferstichen über die seinerzeit neu entdeckten Tempel arbeitete. Auf diese Weise kam Rosa auch mit der Klientel Piranesis in Verbindung und sein Modell scheint ein großer Erfolg gewesen zu sein. Auf jeden Fall blieb es im 18. Jahrhundert das einzige dieses Baus, das an Ort und Stelle mit eigenen Messungen vorbereitet worden war.

Ein dritter Korkbildner ist ab 1768 in Rom nachgewiesen.⁵ Giovanni Altieri (belegt ca. 1767–1790) stammt aus Neapel und wird bei seiner ersten Erwähnung gleich als erfahrener Modellbauer bezeichnet. Doch auch sein Repertoire konnte mit der großen Serie Chichis nicht mithalten. Bisher sind von ihm insgesamt 15 Modelle überliefert, wobei allein der Rundtempel in Tivoli bereits in vier unterschiedlich großen Kopien vorliegt (Abb. 3). Altieri arbeitete für verschiedene Auftraggeber in Rom, kehrte aber 1783 nach Neapel zurück. Er hoffte wohl, in seiner Heimatstadt ohne Konkurrenz besser verkaufen zu können. Doch die Verhältnisse in Neapel unterschieden sich von jenen in Rom vor allem dadurch, daß die antiken Ruinen nicht ohne weiteres zugänglich waren, und es erst recht schwierig war, eine Erlaubnis zum Zeichnen und Vermessen zu erhalten. Altieri mußte sich offenbar mühselig durchschlagen, fertigte dabei aber zwei besonders aufwendige Modelle an. Das eine zeigte den Vesuv mit der umgebenden Landschaft, das andere in großem Maßstab den Isestempel in Pompeji (Abb. 4).

Nach Rosas Tod und Altieris Abreise scheint Chichi als einziger bedeutender Modellbauer in Rom zurückgeblieben zu sein. Die auch auf Italien übergreifenden revolutionären Ereignisse in Frankreich bewirkten jedoch das Ausbleiben der potenten englischen Käuferschaft und scheinen dazu geführt zu haben, daß er 1816 vergessen und in sehr einfachen Verhältnissen starb.

Voraussetzungen

Rosa hatte sich selbst als 'Erfinder' der neuen Technik bezeichnet. Es mag sein, daß er tatsächlich als ältester der uns bekannten Modellbauer auch die ersten Modelle gebaut hat, obwohl die Dokumente eher für Chichi oder für Altieri zu sprechen scheinen. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß ein einfacher Handwerker einen neuen Artikel auf den Markt brachte, ohne bereits einen potentiellen Abnehmer zu kennen. Die Geschichte des ersten uns bekannten Modells zeigt deshalb auch, daß der Vorgang der 'Erfindung' sehr viel komplizierter zu denken ist. Es wird deutlich, daß nicht nur der Modellbauer, sondern in gleicher Weise der Auftraggeber und vor allem der Zwischenhändler an diesem Prozeß wesentlich beteiligt waren.

Giovanni Altieri baute das erste Modell des Rundtempels in Tivoli für den englischen Maler und Kunsthändler Thomas Jenkins (1722–1798), der schon seit langen Jahren in Rom lebte und dort vor allem auch als Bankier und Kunstagent tätig war.⁶ Jenkins hatte seinerseits Pläne des Tempels als Vorlagen für Altieri anfertigen lassen und stiftete das fertige Modell an die Society of Antiquaries in London, deren Mitglied er war. In den Räumen dieser noblen Vereinigung von Antikenfreunden wurde dann der Rundtempel aufgestellt. Während Altieri also die handwerklichen Fähigkeiten besaß, schuf Jenkins einerseits die Voraussetzungen für den Modellbau und knüpfte andererseits die wesentlichen Kontakte mit der ihm vertrauten, finanziell potenten adeligen Gesellschaft in England. Es läßt sich zeigen, daß auch für die übrigen Modellbauer solche Kontakte durch angesehene Mittelsmänner von großer Bedeutung waren. Chichis Modelle vermittelte nach Deutschland und Rußland der baltische Hofrat Reiffenstein (1719–1793), der als Kenner und 'Reiseführer' des europäischen Adels hoch angesehen war. Piranesis Sohn Francesco (1758–1810), ebenfalls Kunsthändler und Künstler in einer Person, knüpfte die Verbindung von Altieri zu seinem wichtigsten Käufer Gustaf III. von Schweden; der englische Gesandte, Vasensammler und Naturforscher William Hamilton (1730–1803) jene zum englischen Königshaus.

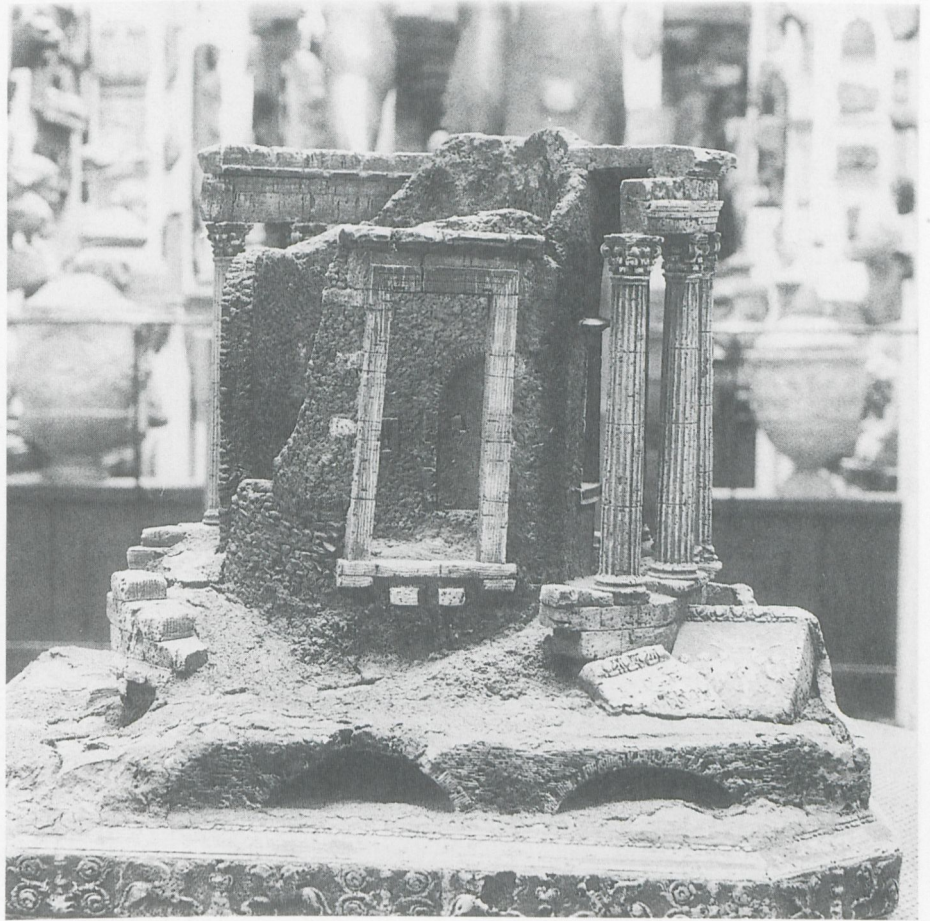


Abb. 3 Giovanni Altieri. Modell des Rundtempels in Tivoli. Signiert, Siebziger Jahre des 18. Jhs. (53 x 53 cm). London, Sir John Soane's Museum. (Foto: Kockel)

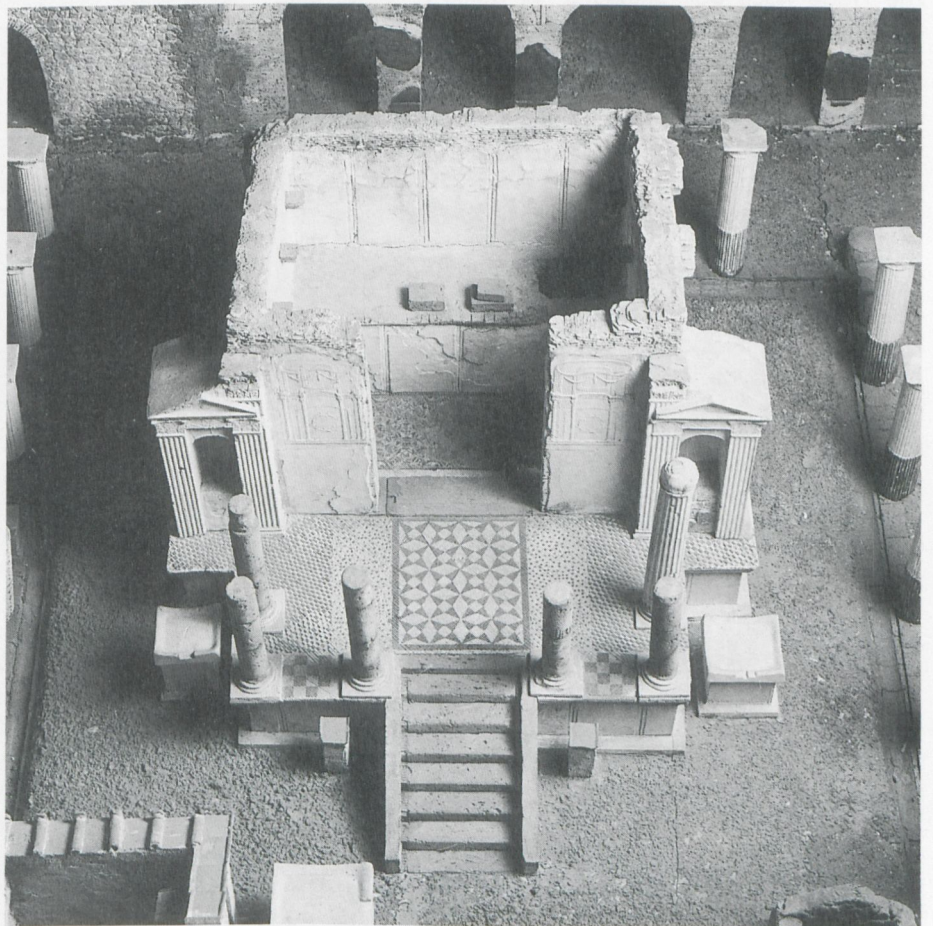


Abb. 4 Giovanni Altieri. Modell des Isis-Tempels in Pompeji. 1785. (222 x 172 cm). Stockholm, Medelhavsmuseet. (Foto: Museum)



Abb. 5 Neapolitanische Weihnachtskrippe. Frühes 18. Jh. München, Bayerisches Nationalmuseum. (Foto: Museum)

Die Frage nach der 'Erfindung' ist damit in erster Linie eine Frage nach dem geistigen Hintergrund der Zeit, der das Interesse am Besitz solcher Modelle weckte. Architekturmodelle waren der europäischen Oberschicht lange vertraut. Als Bauherren hatten sie von ihren Architekten Entwurfsmodelle vorgestellt bekommen, die ihnen das geplante Projekt besser als jede Zeichnung veranschaulichten. Als Landesherrn hatten sie in Holz große Modelle der wichtigsten Städte ihres Machtbereichs anfertigen lassen, und als angehende Militärs hatten sie die Kriegstaktik an kleinen Nachbildungen wirklicher oder fiktiver Festungsanlagen studiert. Modelle der Grabeskirche in Jerusalem gehörten in jede größere Kunstkammer. In London konnte sogar die einfache Bevölkerung gegen ein geringes Entgelt Ausstellungen eines Stadtmodells von Amsterdam oder des abgebrannten königlichen Palastes besuchen.

Zum anderen hatte das Interesse an der Antike im allgemeinen und an antiker Architektur im besonderen im 18. Jahrhundert stets zugenommen. Es gehörte zur Ausbildung des jungen europäischen Adligen, Italien bereist zu haben und die Denkmäler der Malerei, Skulptur und Architektur zu kennen. Verstärkt wurden antike Motive in der Architektur der Gegenwart aufgegriffen, wofür die genaue Kenntnis der antiken Vorbilder bis in ihre Details von besonderer Wichtigkeit war. Zumal in dem sich von England aus verbreitenden neuen Landschaftspark erhielt außerdem die Ruine einen eigenen Wert. Besonders beliebt war dabei der 'Tempel der Vesta' in Tivoli, der als zierlicher Bau

dank seiner pittoresken, über der dramatischen Landschaft fast schwebenden Lage als Verkörperung der ästhetischen Schlüsselbegriffe 'sublime' und 'beautiful' gelten durfte.

Dazu paßt gut, daß Jenkins für das erste uns bekannte Modell gerade diesen Rundtempel wählte und daß er, ganz im Sinne der sich auf Genauigkeit der Wiedergabe zuspitzenden Diskussion in einem Begleitschreiben gegenüber der 'Society' betonte, daß die zugrunde liegende, eigens angefertigte zeichnerische Bauaufnahme viele Fehler älterer Pläne korrigiere. Die 'Erfindung' der Korkmodelle wird man kaum den Handwerkern selbst zuschreiben wollen. Nur Kenner der Antike und der seinerzeit aktuellen kunsttheoretischen Diskussion konnten gedanklich den Schritt von der Zeichnung zum Modell machen. Von Reiffenstein wissen wir übrigens auch, daß er mit anderen Reproduktionsmethoden experimentierte. Doch der Kunsterkenner benötigte einen Handwerker, der die Verarbeitung eines Materials beherrschte, das erst die eigentliche faszinierende Wirkung dieser Ruinenmodelle ermöglichte, des Korks. Schon lange hat man gesehen, daß diese von Beginn an perfekte Technik nur aus der Tradition des neapolitanischen Krippenbaus erklärt werden kann (Abb. 5). In Neapel gehörte seit langem zu den überaus reichen Weihnachtskrippen eine Landschafts- und Ruinenarchitektur, die aus Kork angefertigt wurde. Für die ärmliche Unterkunft der Heiligen Familie hatte sich das poröse und leichte Material als besonders geeignet gezeigt. Für Italienreisende, die gewöhnlich ein oder zwei Wintermonate in Neapel zubrachten, gehörte der Besuch der wichtig-

sten Krippen zum üblichen Besichtigungsprogramm. Altieri kam aus Neapel nach Rom, Rosa betonte seine neapolitanische Herkunft und von späteren Modellbauern wissen wir mit Gewißheit, daß sie auch Krippen anfertigten.

Damit schließt sich die Argumentationskette. Ein aktuelles, durch reiche Käufer vertretenes Interesse an den Ruinen römischer Architektur führte im Verein mit geschickten Kunsthändlern und spezialisierten Handwerkern zu einem neuen Produkt. Die Korkmodelle antiker Ruinen konnten sich in Europa verbreiten.

Technik – Stil – Genauigkeit

Der Erfolg Antonio Chichis gegenüber seinen Konkurrenten liegt wahrscheinlich in seiner perfekten Technik begründet (Abb. 6). Chichi entwickelte eine Darstellungsmethode, die sich an die unterschiedlichen Aufgaben hervorragend anpaßte und zugleich durch eine Art Baukastensystem auch eine rationelle Arbeitsweise ermöglichte.⁷ Das wichtigste Baumaterial war dabei Kork in seinen unterschiedlichen, mehr oder weniger porösen Qualitäten. Aus ihm wurden Wände, Säulen und Gebälk gefertigt, mit feinen Schnitzmessern und Feilen strukturiert und schließlich auch noch koloriert. Welchen Anteil dabei festes Holz im Kern der Bauten ausmacht, läßt sich ohne genaue Untersuchungen nicht feststellen. Für die dekorati-

ven Teile der antiken Bauten – Kapitelle, Frieße und Reliefs – fertigte er dagegen eigene Formen an und goß sie mit feinem Gips aus. Diese dünnen Platten wurden dann in die schon vorhandene Korkarchitektur eingesetzt. Das Verfahren konnte er dadurch rationalisieren, daß er repetitive Dekore wie Ranken- oder Girlandenfriese in immer gleichen Stücken aneinanderreichte und die üblichen korinthischen Kapitelle auf insgesamt drei Größen für alle Bauten reduzierte.

Der überwältigend genaue Eindruck, den diese Modelle beim Betrachter hervorriefen und noch hervorrufen, entsteht aber wohl gerade durch ihre 'ungenauen' Teile. Natürlich war nicht „jedes Grasplätzchen, jeder Schutthaufen“ ausgemessen und in Moos oder Korkbröckchen dargestellt worden (Abb. 7). Diese Elemente wurden aber ebenso wie herumliegende Architekturfragmente oder markante Beschädigungen so geschickt angebracht, daß sie das Auge auf sich ziehen und von ungenau angelegten Partien ablenken.

Trotz dieser Mittel bleiben Chichis Modelle dabei relativ 'trocken', während Rosa verstärkt pittoresken Schmuck einsetzt. Das konnte aber auch zu Unstimmigkeiten führen, wenn sich im Umkreis des dorischen Tempels von Paestum nun plötzlich aus rein dekorativen Gründen verstreute Elemente korinthischer Architektur aus Rom fanden, die ihm in seinem Repertoire zur Verfügung standen. Rosa fügte auch

Abb. 6 Antonio Chichi. Modell des Konstantinsbogens in Rom. Signiert. Seit etwa 1782 in Kassel (68 x 31 cm). Kassel, Staatliche Museen, Antikensammlung. (Foto: Museum)





Abb. 7 Giovanni Altieri. Modell des sog. Tempio della Minerva Medica in Rom (Ausschnitt). 1784. Stockholm, Medelhavsmuseet. (Foto: Museum)

Abb. 8 (unten) Giovanni Altieri. Modell des Rundtempels in Tivoli. Ausschnitt mit einem Relief aus dem Durchgang des Titusbogens in Rom. Signiert, siebziger Jahre des 18. Jhs. (H des Reliefs 6,5 cm). London, Sir John Soane's Museum. (Foto: Kockel)

Abb. 9 (rechts) Giovanni Altieri. Modell der Tempel auf der Akropolis von Tivoli. 1784 (46 x 50 cm). Stockholm, Medelhavsmuseet. (Foto: Museum)





menschliche Figuren als Maßstäbe ein, ein eigentlich einschichtiger Kunstgriff, der aber sonst fast nie angewandt wurde.

Besonders an den frühen Modellen Altieris läßt sich ein eigener 'Stil' und auch eine eigens entwickelte Technik erkennen. Es fehlen zunächst die in Gips ausgeformten Elemente. Kapitelle und Friese sind ebenfalls in Kork geschnitzt oder aus dünnen Korkplättchen gepreßt (Abb. 8), was zwangsläufig zu vergrößernden und unscharfen Formen führte. Seine späteren Modelle sind dann wie jene Chichis aus verschiedenen Materialien gefertigt, wobei er statt des Gipses jedoch Ton verarbeitet, wie er in Neapel für kleine Elemente der Krippenlandschaften üblich war. Chichis Technik hatte sich eindeutig als überlegen erwiesen. Altieris 'Handschrift' schlägt sich in einem etwas anderen Verständnis der Ruine nieder. Er löst den Bau nicht so vollständig aus seinem Kontext, wie das Chichit, sondern versucht, wenn auch kleinräumig, einen Eindruck der umgebenden Landschaft zu vermitteln (Abb. 9). Das zeigt sich besonders deutlich an seinen frühen Tivoli-Modellen, die die hervorragende landschaftliche Situation wenigstens andeuten, während der Rundtempel bei anderen einfach auf flachem Boden zu stehen scheint und damit ein wesentlicher Grund seines Ruhms nicht ins Modell übertragen wird.

Die geschilderte Technik, mit kleinen Kunstgriffen eine pittoreske Illusion herzustellen, stand in mancher Hinsicht im

Gegensatz zu dem Anspruch an Genauigkeit, den die Modellbauer propagierten. Chichi klebte auf jedes Modell einen Maßstab mit der Angabe von „palmi romani“, römischen Spannen, der zum Nachmessen einzelner Teile einlud. Ein entsprechender Maßstab Altieris wurde für die Benutzer in Stockholm sogar in schwedische Fuß umgerechnet. Chichis häufige Signatur als „architetto“ sollte wohl gleichfalls seine Kompetenz in diesen Fragen unterstreichen. In den Quellen der Zeit wird neben der Genauigkeit allgemein auch die Maßstäblichkeit der Modelle betont.

Zwei Beobachtungen in diesem Zusammenhang bedürfen jedoch der Erklärung. Zum einen zeigt sich, daß Chichis Maßstäbe keiner Systematik zu unterliegen scheinen. Weder findet sich eine größere Zahl dezimaler, noch – was bei dem in zwölf „once“, „Finger“, unterteilten palmo eigentlich zu erwarten wäre – duodezimaler Verhältnisse. Auch scheinen die Modelle in keiner erkennbaren Relation zueinander zu stehen. Zum anderen ergibt sich im Vergleich mit modernen Bauaufnahmen, daß die Modelle im Grundriß den angegebenen Maßstab meist recht genau einhalten, im Aufriß jedoch große Schwankungen in der Präzision zu bemerken sind.

Beide Beobachtungen hängen mit einer Frage zusammen, der bisher noch nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet wurde: nach welchen zeichnerischen Vorlagen arbeiteten eigentlich die Modellbauer? Für Chichi hat man wieder-

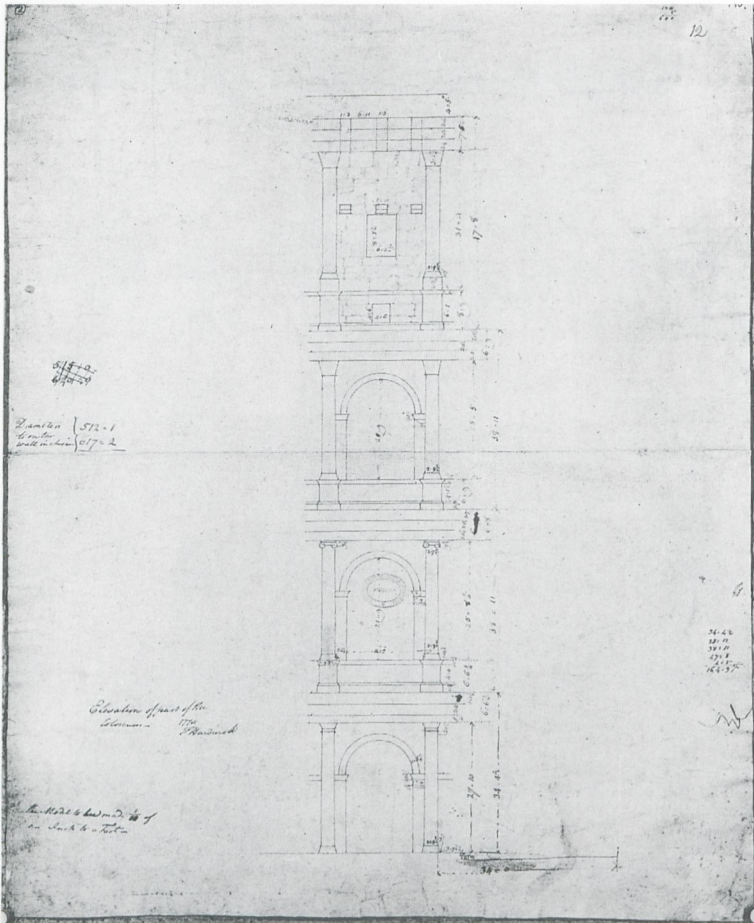


Abb. 10 Thomas Hardwick. Aufriß der Fassade des Kolosseums in Rom 1778. Diese Zeichnung diente Giovanni Altieri als Vorlage für den Bau eines Modells. Links unten: "The Model to be made 1/10 of an Inch to a Foot" (= 1:120). London, Royal Institute of British Architects. (Foto: RIBA)

Abb. 11 (rechts) Hubert Robert. Vues de Rome antique, nach 1800. Paris, Musée du Louvre. (Foto: Service Photographique de la Réunion des Musées nationaux)

holt auf Piranesis Romveduten hingewiesen, die zumeist kurz vor den Modellen entstanden und dieselben Bauten in Rom darstellen. Sicher war für diese Überlegung auch die nachgewiesene Verbindung Rosas zu Piranesi von Bedeutung. Nach einer Vedute läßt sich jedoch kein Modell konstruieren. Dazu benötigt man Pläne, orthogonale Aufrisse und Schnitte mit Maßangaben. Die Vedute kann allenfalls für das ornamentale oder pittoreske Detail herangezogen werden. Vor allem bei Altieri sagen die Dokumente einiges zu dieser Frage aus. Für den schon erwähnten Rundtempel hatte Jenkins – wie er selbst schrieb – eigens von dem renommierten Architekten Giovanni Stern (1734– nach 1794) Pläne anfertigen lassen.⁸ Das mag, wie man vermutet hat, zusammen mit dem englischen Architekten George Dance Jr. bereits 1762 geschehen sein, so daß Jenkins' enge Verknüpfung der beiden Dinge eher seinem Wunsch nach Gewichtigkeit als der Realität entsprach. Ein weiterer englischer Architekt, Thomas Hardwick, bediente sich in einem ähnlichen Fall jedoch gleichfalls Altieris.⁹ Nach neuen Vermessungen und einer kleinen Grabung wollte er 1778 in einem Modell das Kolosseum darstellen lassen und ebenfalls der Society of Antiquaries schenken. In Hardwicks Nachlaß blieb glücklicherweise sogar die Zeichnung erhalten, nach der Altieri sein Modell baute (Abb. 10). Neben dem Schnitt durch die Außenwand hat der Architekt notiert: Das Modell soll im Maßstab 1/10 Inch : 1 Fuß (also 1:120) angefertigt werden. Für diese beiden Modelle konnte Altieri also auf eigens hergestellte Zeichnungen zurückgreifen. Für eine weitere Arbeit, den Tempel der

Isis, hat er sich einige Zeit in Pompeji aufgehalten, um den Bau zu vermessen. Auch Rosa dürfte in Paestum Maße genommen haben, und von Chichi wissen wir, daß er als „architetto“ im Vatikan die Raffaelschen Loggien im Auftrag der Zarin Katharina II. vermaß, damit sie in St. Petersburg im Maßstab 1:1 nachgebaut werden konnten. Altieri, Rosa und Chichi waren also imstande, selber Bauaufnahmen für ihre Modelle anzufertigen.

Dennoch ist es kaum vorstellbar, daß Chichi 36 monumentale Bauten einzeln vermessen konnte. Dazu hätte es neben den notwendigen Genehmigungen vieler Gerüste und Gehilfen und damit größerer finanzieller Mittel bedurft. Wahrscheinlich ist es, daß er in vielen Fällen auf Pläne zurückgriff, die ihm zugänglich waren. Dabei kann man an die Pläne Piranesis denken, die dieser neben den Veduten gleichfalls publizierte, vor allem aber auch an die allgemein benutzten, wenn auch oft kritisierten Zeichnungen des Franzosen Antoine Desgodetz, die 1682/1694 zum ersten Mal, seit 1771 in einem Nachdruck zum zweiten Mal erschienen waren.¹⁰ Ein Indiz für diese Kombination mag die Tatsache sein, daß wenigstens bei einigen Bauten der 'krumme' Maßstab des Chichi-Modells in einem einfachen Verhältnis mit dem gedruckten Plan korreliert. Diese Vorlagen mußten sich aber nach den Blattgrößen der Publikation richten und blieben deshalb gleichfalls 'ungerade'. Auch finden sich 'Fehler' im Aufriß der Bauten, z. B. beim Titusbogen und beim Kolosseum, an den Modellen in gleicher Weise wie auf den Plänen. Desgodetz hatte viele dieser Maße offenbar mehr oder



weniger schätzen müssen. Dennoch werden sich diese Überlegungen wohl kaum richtig beweisen lassen. Quadrierung und Storchschnabel als Mittel zur beliebigen maßstäblichen Veränderung waren längst im allgemeinen Gebrauch, so daß sich bei einer Umsetzung vom Plan zum Modell nicht unbedingt 'Spuren' im Maßstab finden müssen.

Diese Freiheit in der Wahl des Maßstabs wird auch dadurch belegt, daß in mehreren Fällen unterschiedliche Formate – zu unterschiedlichen Preisen – für das gleiche Objekt überliefert sind.

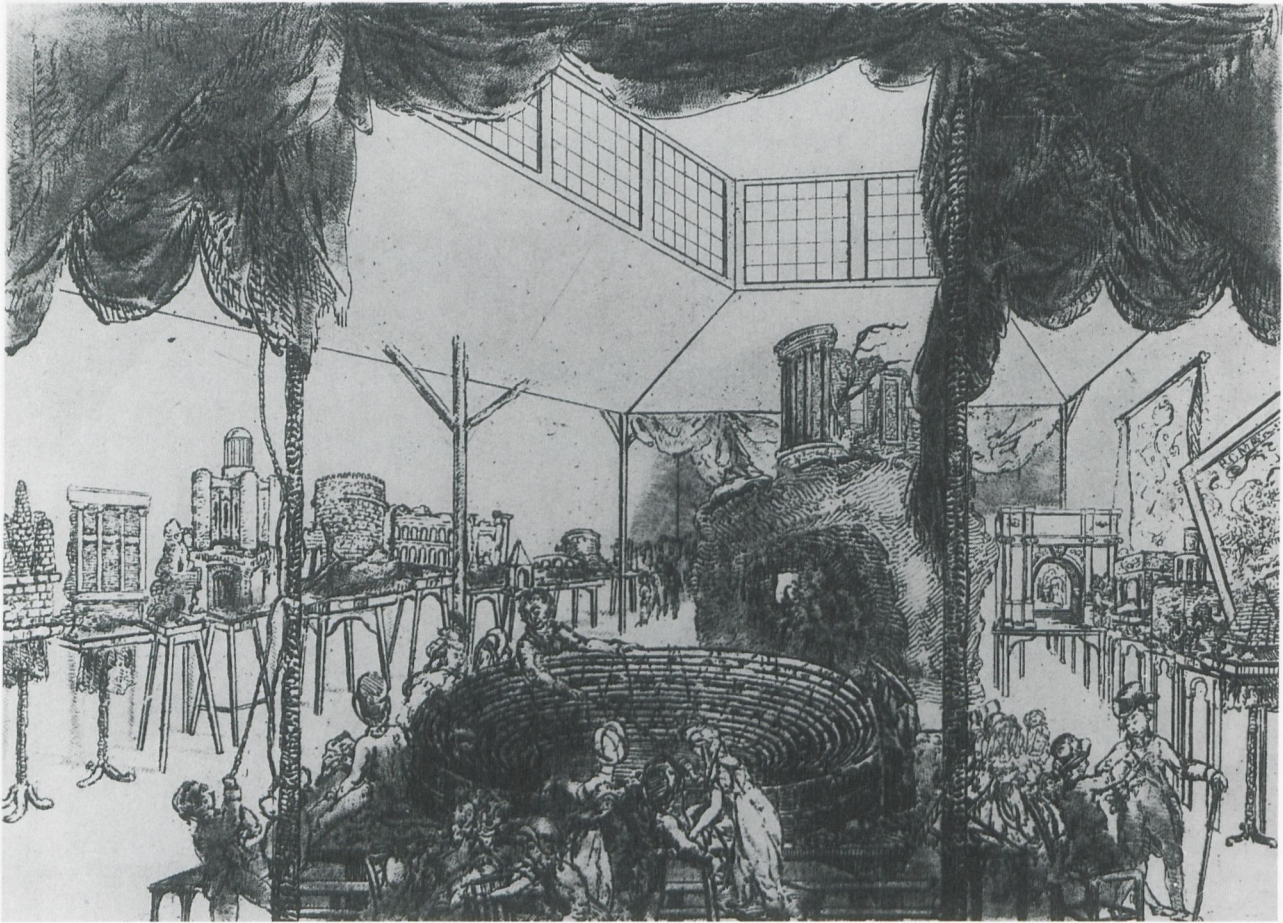
Piranesis Veduten können jedoch auf keinen Fall als konkrete Vorbilder gedient haben. Nicht einmal seine Auswahl – mit Ausnahme des Emissars des Albaner Sees – hatte für die Modellbauer und ihre Kunden prägende Bedeutung. Die 36 Bauten Chichis entsprechen vielmehr einem damals üblichen Kanon römischer Architektur. Es genügt, dafür auf das seit 1756 in drei Versionen entstandene Bild „Roma Antica“ (Farbabb. 1) von Giovanni Paolo Panini hinzuweisen,¹¹ oder auf eines der Louvre-Bilder seines Schülers Hubert Robert (Abb. 11).¹² Auf beiden Gemälden, die in der Tradition der holländischen Galeriebilder eine fiktive Ansammlung von Romveduten in einem großen Raum versammeln, finden sich dieselben Bauten wieder, die auch als Korkmodelle überliefert sind. Interessant ist, welche Monumente Chichi nicht in Modellen baute: Die Säulen und Obelisken, die sich für Kork nicht eigneten, das außen unansehnliche Mausoleum der

Constantia und vor allem – in Paninis Bild jedoch als Vorbild der rahmenden Architektur in den mittleren Durchgang an prominente Stelle gerückt – die Thermen des Diokletian. Das liegt vielleicht daran, daß es damals keine vernünftige Bauaufnahme gab, auf die Chichi hätte zurückgreifen können. In seinem Programm dürften sie aber auch als einzige wirkliche Lücke empfunden worden sein, zumal da Piranesi den Thermen eine Reihe eindrucksvoller Stiche gewidmet hatte.

Die Kopisten:

Richard Dubourg – Carl May – Stephane Stamati

Der Erfolg der römischen Modellbauer führte in den Ländern, in die diese Modelle verkauft wurden, bald zu Nachahmern, die auch ganz offen auf ihre Konkurrenzfähigkeit hinwiesen. Am besten ist dieser Prozeß bei Carl May überliefert (s. Aufsatz „Carl Joseph May“). In verschiedenen Kulturzeitschriften am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird ausdrücklich hervorgehoben, daß er Chichis Modelle in Kassel und Leipzig habe abzeichnen lassen und sie dann diesen Vorlagen nachgebaut habe. Damit wurde, jenseits jeder heutigen Vorstellung von Urheberrecht, die Authentizität seiner Modelle betont. Er konnte aber gleichzeitig auch auf seine gegenüber Chichi um 10% bis 30% niedrigeren Preise verweisen, was bei den hohen Transportkosten aus Rom eigentlich nicht viel ist. Umgekehrt warnte bereits der schon genannte Kunsthändler Rost in Leipzig 1786 vor



„üblen Nachahmern, welche nach des wahren Meisters Modellen arbeiten, aber nicht treu copiren und die Zusammensetzung nicht verstehen ... weil ich selbst davon die traurige Erfahrung gemacht, da ich einige solcher Monumente, ehe ich den wahren Künstler kannte, in viel hundert Stücke zerfallen erhielt.“ Rost meinte damit wohl die italienische Konkurrenz, denn Carl May, den man mit dieser Bemerkung manchmal in Verbindung bringt, scheint erst in den 90er Jahren mit dem Modellbau begonnen zu haben.

Während May mit seinen Kopien auf dieselbe Kundschaft wie Chichi zielte, ging der Engländer Richard Dubourg einen anderen Weg.¹³ Er eröffnete 1776 in London eine Ausstellung von Korkmodellen, die bis 1785 gegen ein Eintrittsgeld von 2 Shilling in verschiedenen Ausstellungsräumen zu sehen war. Dargestellt waren die üblichen römischen Bauten, aber auch einige Monumente aus Frankreich und England, darunter Stonehenge sowie die Klosterruinen Glastonbury Abbey und Godstow Nunnery. Das Hauptstück der Ausstellung, ein wirklich 'funktionierender' Vesuv, sorgte wohl auch für den Untergang der Sammlung, die 1785 verbrannte. Dubourg, der sich lange in Italien aufgehalten haben soll, verkaufte aber auch einzelne Modelle. In Ermangelung sicher zuschreibbarer Arbeiten ist es bisher nicht möglich zu überprüfen, ob er eigenständig arbeitete oder andere Modelle kopierte. Aus dem frühen 19. Jahrhundert ist eine vergleichbare Sammlung eines gleichnamigen – oder desselben – Richard Dubourg in London bekannt, von deren Aussehen

die Abbildung aus dem zugehörigen Katalog einen Eindruck vermittelt (Abb. 12).

In Paris stellte schließlich 1808 Stephane Stamati aus Marseille eine 40 Modelle umfassende, von ihm selbst angefertigte Sammlung aus.¹⁴ Neben den römischen Bauten gehörten zu ihr Beispiele aus Südfrankreich, darunter auch nachantike Architektur. Ihre Genauigkeit ließ jedoch offenbar zu wünschen übrig. Mehr als Listen seiner Arbeiten sind nicht erhalten, und so bleibt Stamatis Person bisher ohne schärfere Konturen.

Bei allen diesen Nachahmern stehen die Bauten Roms im Mittelpunkt, wie sie auch die nunmehr klassische Serie Chichis zeigte. Zumeist wurde jedoch der Paestaner 'Poseidon-Tempel' hinzugefügt, den wir nur aus Rosas und Altieris – hier aber als Kopie – Repertoire kennen. Alle bereicherten das ursprüngliche Programm durch Bauten ihrer eigenen Heimat, seien es nun gleichfalls römische Ruinen wie bei Stamati, oder Zeugnisse der Vorgeschichte und des Mittelalters. Diese Adaption der Korktechnik auf die heimischen Verhältnisse verbreitete sich dann vor allem im 19. Jahrhundert, blieb aber gegenüber den Antiken in Italien immer von geringer Bedeutung.

Abb. 12 (links) R. Dubourg. Ansicht des Ausstellungsraumes seiner Korkmodellsammlung. Nach 1800. London, Guildhall Library. (Foto: Bibliothek)

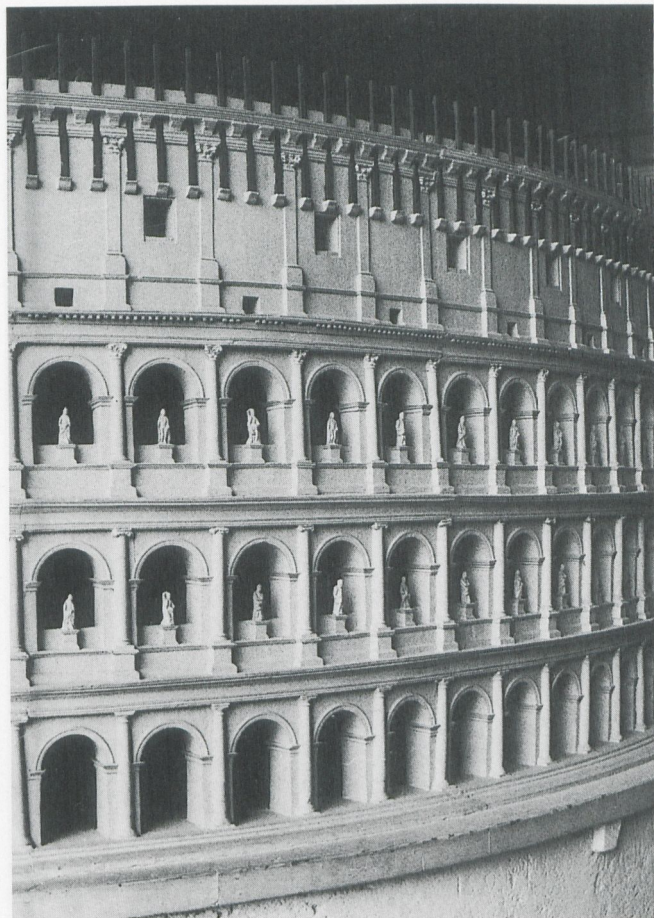


Abb. 13 Carlo Lucangeli. Rekonstruktionsmodell des Kolosseums in Rom. Um 1810. Rom, Kolosseum. (Foto: Soprintendenza di Roma)

**Das 19. Jahrhundert:
Carlo Lucangeli – Domenico Padiglione –
Georg Heinrich May – Auguste Pelet**

Versucht man, die bedeutendsten Korkmodelleure des 19. Jahrhunderts jenen der ersten Generation gegenüberzustellen, dann bemerkt man einige wichtige Unterschiede, die sich auf wenige Stichworte reduzieren lassen: archäologischer, größer, systematischer.

Der Neapolitaner Carlo Lucangeli (1747–1812) arbeitete mehr als zwanzig Jahre an verschiedenen Modellen des Kolosseums.¹⁵ Für die Darstellung des Zustands wählte er dabei Kork, für die Rekonstruktionen Holz. Er nahm selbst als Vorarbeiter an den großen Ausgrabungen in der Zeit der französischen Herrschaft 1810/11 teil und verwertete die Ergebnisse für den Modellbau. Postum erschien schließlich in mehreren Auflagen eine Beschreibung des im Maßstab 1:60 angefertigten Holzmodells, das das Kolosseum rekonstruiert wiedergibt und noch heute in einem Raum der antiken Ruine aufbewahrt wird (Abb. 13). Lucangelis Arbeiten werden in verschiedenen Berichten der Zeit erwähnt, ihre Bedeutung durch die ausdrückliche Unterstützung der französischen Kultusbürokraten und den Verkauf eines Zustandsmodells an die Académie des Beaux-Arts 1809 unterstrichen. Lucangelis jahrzehntelange Bemühungen und sein riesiges Modell bilden zweifelsfrei einen Höhepunkt des archäologischen Anspruchs an die Genauigkeit dreidimensionaler Wiedergabe. Welchen Eindruck seine Arbeit auf die Zeitgenos-

sen machte, mag der Bericht des deutschen Dramatikers August von Kotzebue verdeutlichen:¹⁶ „Auch eine Nachbildung der Trümmer des Coliseums habe ich bei ihm gesehen. Man kann sich nichts treueres denken. Er hat alle Steine wirklich gezählt, bei ihm ist keiner mehr, und keiner weniger als in der Natur. Fast möchte ich behaupten, er hat auch die Grashalmen und Blätter gezählt, die auf jenen Ruinen wachsen. Nicht genug! er hat jeden dieser Millionen Steine so gewissenhaft nachgebildet, als ob er ein Portrait kopierte. Wo Zeit oder Meisel das kleinste Loch gemacht haben, da hat er es sicher aufgefaßt und angedeutet. Ich wundere mich nur, daß der Waghals, bei diesem ewigen Herumklettern im Coliseum, den Hals noch nicht gebrochen hat.“

In noch größerem Umfang dienten die Modelle Domenico Padigliones (belegt 1802–1830 ca.) der archäologischen Dokumentation.¹⁷ Zunächst fertigte er für die neapolitanische Porzellanmanufaktur einige römische Ruinen in der Tradition Chichis oder seines Landsmannes Altieri. 1805 begleitete er dann aber eine Ausgrabungsmannschaft nach Paestum und stellte zumeist noch am Ort selbst eine vollständige Dokumentation in Modellen her: Einen Stadtplan auf mehr als 4 m² Grundfläche; vier Türme der Stadtmauer; ein Stadttor; ein dort freigelegtes Grab und schließlich natürlich die drei großen Tempel, offenbar im Maßstab 1:36, in ihrem Zustand nach den Ausgrabungen. Vor allem die Tempelserie sollte er in den nächsten Jahren vielfach in unterschiedlichen Maßstäben kopieren, darunter auch den 'Poseidontempel' 1818 für Ludwig I.

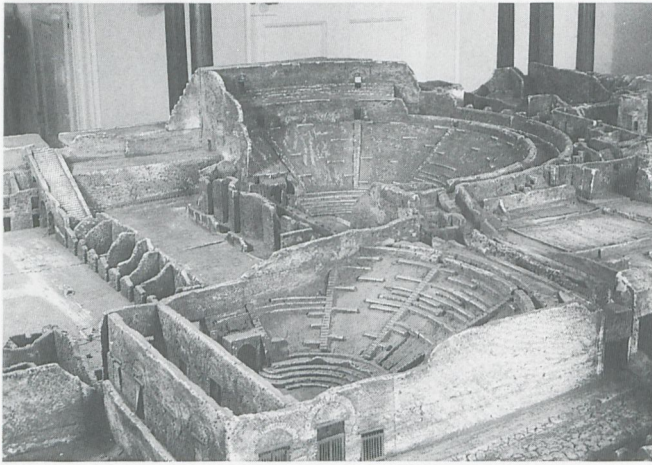


Abb. 14 Domenico Padiglione. Modell des Theaterbezirks in Pompeji, um 1820. London, Sir John Soane's Museum. (Foto: Kockel)

Abb. 15 (unten) Modell des Athena-Tempels in Paestum. Mitte 19. Jh. (23 x 13 cm). Bern, Archäologisches Institut. (Foto: Zbinden)

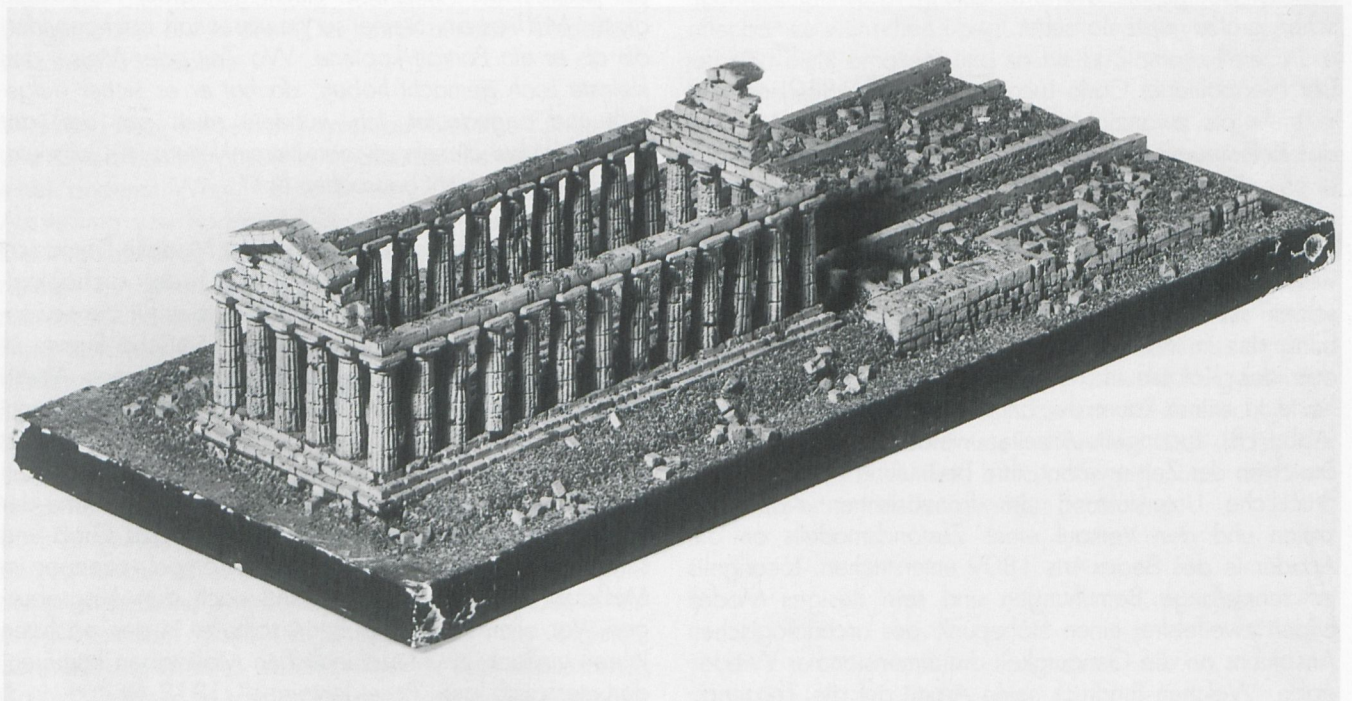
Abb. 16 und 17 (S. 23) Modell des Dioskuren-Tempels in Rom. 19. Jh. (?) (81 cm hoch). O. M. Ungers, Köln. (Foto: Forschungsarchiv für römische Plastik, Köln)

von Bayern (s. Kat. 54). 1807 wurde im königlichen Museum, dem heutigen Nationalmuseum in Neapel, eine Werkstatt für Korkmodellbau eingerichtet, der Padiglione bis ins hohe Alter vorstand. Aus den erhaltenen Akten dieser Werkstatt lassen sich seine vielfältigen Aufgaben rekonstruieren. Hier sind die Modelle der wichtigen Ruinen des neapolitanischen Königreiches von Bedeutung (Pozzuoli, Capua etc.) und vor allem ein sich allmählich entwickelndes Projekt, das offenbar die gesamten Ruinen von Pompeji im Maßstab 1:48 umfassen sollte. Padiglione selbst, und später seine Söhne, haben über Jahrzehnte an diesem Modell gearbeitet, von dem heute nur noch Teilkopien erhalten sind. Eine befindet sich in Aschaffenburg (Haus des Sallust, s. den Aufsatz hierzu und Kat. 53), eine verkleinerte Fassung des Theaterkomplexes in der Sammlung des Architekten Soane in London (Abb. 14).

Lucangeli hatte bei seinem Projekt schon die Unterstützung staatlicher Stellen genossen. Padiglione wurde nun als Angestellter des Antikendienstes mit einer weitläufigen Dokumentation beauftragt, deren Wert einer wissenschaftlichen Publikation gleichgestellt wurde und deren Verbrei-

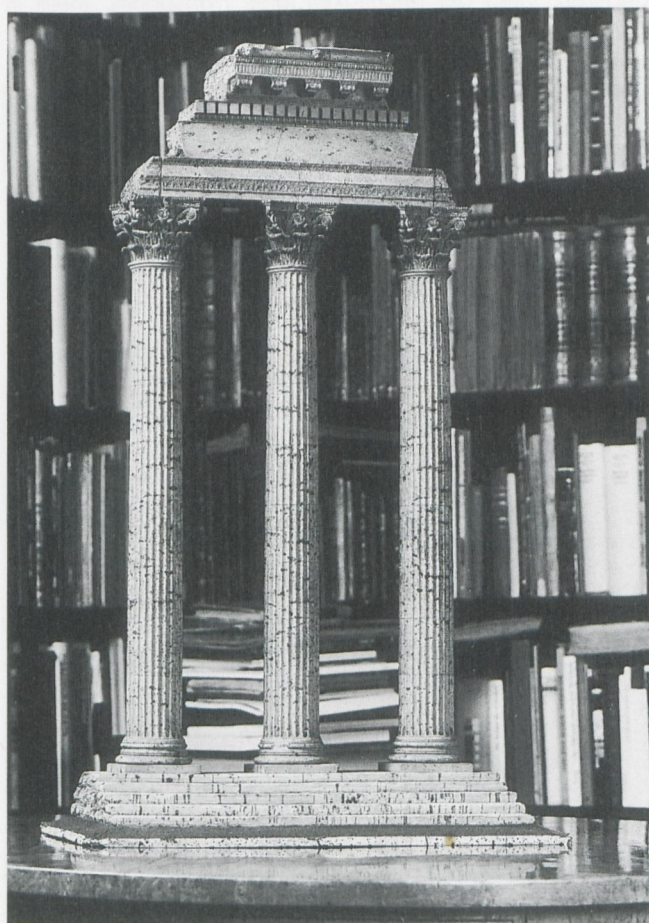
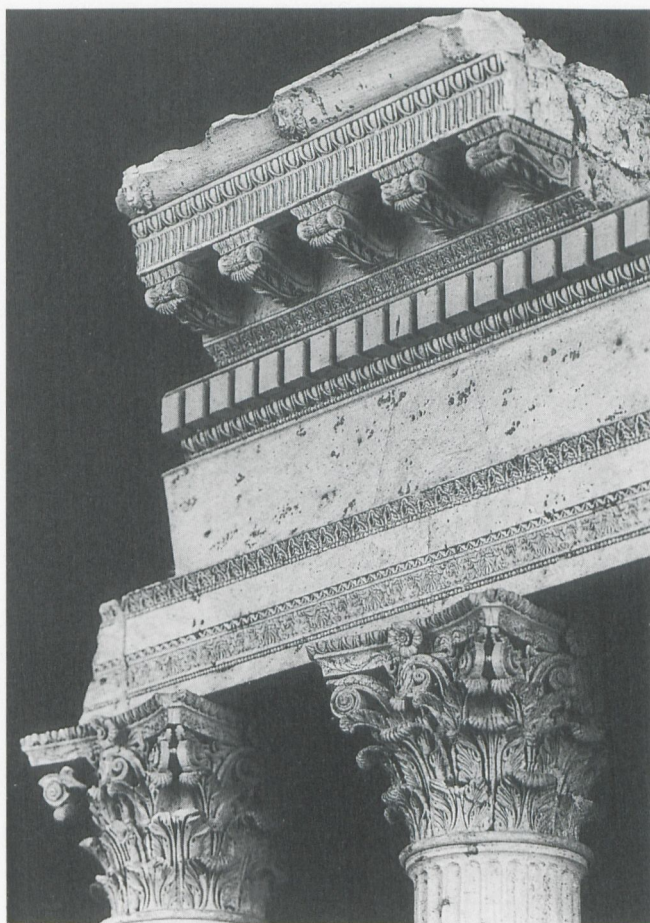
tung durch Kopien deshalb auch zunächst verboten war. Da dieser Anspruch, soweit wir überprüfen können, auch eingelöst wurde, ist der Verlust seiner Pompejimodelle auch archäologisch gesehen sehr zu bedauern. Padiglione und sein Auftraggeber, wahrscheinlich der langjährige Antikendirektor Michele Arditi, haben damit am konsequentesten die Möglichkeiten des Korkmodellbaus für den archäologischen Erkenntnisweg genutzt.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts begann in Nîmes der Antiquar Auguste Pelet (1785–1865) Korkmodelle unter einem neuen Gesichtspunkt anzufertigen.¹⁸ Nach einer Reihe lokaler antiker Bauten wandte er sich einem Projekt mit hohem didaktischem Anspruch zu, das von einer Beschreibung begleitet wurde, aber bei seinem Tod noch nicht abgeschlossen war. Mit über 40 Modellen griechischer und römischer Architektur wollte er einen repräsentativen Überblick über die antike Baukunst überhaupt geben und durch den stets gleichen Maßstab 1:100 auch die Vergleichbarkeit der Monumente untereinander gewährleisten. Im Gegensatz zu Chichi bestimmte er also die Maßstäbe nicht mehr unter dem



Gesichtspunkt der Modellgröße und der notwendigen Genauigkeit in den Details für jeden einzelnen Bau, sondern folgte einem in der französischen Architekturforschung seit dem Beginn des Jahrhunderts propagierten Prinzip. Erst die Gegenüberstellung der Gebäude im gleichen Maßstab erlaube den richtigen Vergleich, hatte vor allem J. L. N. Durand gelehrt und diesen Grundsatz in seinen großen Materialsammlungen auch umgesetzt. Pelets Modelle, die im allgemeinen nicht auf eigener Anschauung beruhen und keine Originalität für sich beanspruchen, systematisieren als einzige die bis dahin oft chaotischen Maßstäbe und bringen damit eine neue Qualität in den Modellbau.

Georg Heinrich Mays Leben (1790–1853) und seine Arbeiten werden an anderer Stelle dieses Katalogs ausführlich besprochen. Hier soll nur die besondere Größe und Detailfreude seiner Modelle hervorgehoben werden. Ursprünglich hatte May an ein dreidimensionales Kompendium der Weltarchitektur gedacht, verwirklicht wurde aber nur eine kleinere Serie römischer Bauten. May zeigt die Bauten z. T. noch in ihrem mittelalterlich/neuzeitlichen Kontext, hebt damit ihre eigene lange Geschichte stärker hervor. Aufgrund der besonderen Abhängigkeit von einem Auftraggeber, König Ludwig I. von Bayern, vielleicht auch aufgrund ihrer Größe, sind seine Modelle Unikate. Ihre Wirkung blieb damit auf München begrenzt.



Doch neben diesen Arbeiten mit hohem qualitativem Anspruch, entwickelte sich in Italien auch eine Produktion von Korkmodellen, die dem gehobenen Souvenirhandel zuzurechnen sind. Als Beispiel sei ein Paestummodell in Bern abgebildet, das wohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Neapel erworben wurde (Abb. 15).¹⁹ Durchaus noch qualitativ, ist es in seinen geringen Ausmaßen (Maße des 'Poseidon'-Tempels 11 x 25 cm) tatsächlich sehr leicht zu transportieren gewesen, hält aber in Anspruch und Differenziertheit der Darstellung natürlich keinen Vergleich mit einem Modell Padigliones in siebenfacher (!) Größe aus (vgl. Kat. 54; 74 x 175 cm). In Rom, in der Via del Buschetto 13, konnte man ebenfalls um die Mitte des Jahrhunderts bei einem gewissen Luigi Garotti „works and models of Cork“ in ganzen Serien kaufen, wie ein auf die Arbeiten aufgeklebter Zettel empfahl.²⁰ Daß aber neben diesen bescheidenen Stücken auch Modelle außerordentlicher Qualität und Größe entstanden, erweist ein Dioskurentempel in Privatbesitz (H 81 cm; Abb. 16, 17), der ein ästhetisches Urteil über diesen Bau aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts direkt zu übersetzen scheint: „Wenn Du willst, vielleicht ein bißchen zu mager in den Proportionen, aber wunderbar gemeißelt. Die Kapitelle haben Anmut und so schöne Blätter, daß sie mit jenen im Innern des Pantheons wetteifern können, die als die elegantesten gelten.“²¹ Der Künstler, der dies ungewöhnliche, ausschließlich aus Kork gearbeitete Stück schuf, ist unbekannt – ein Zeichen dafür, daß weitere Forschungen durchaus noch Überraschungen bringen können.

Es ist nicht einfach, eine Vorstellung vom materiellen Wert eines Korkmodells zu bekommen, da die überlieferten Angaben oft widersprüchlich sind. Für Georg May wurde an anderer Stelle versucht, seine Preise mit seiner Entlohnung als Beamter zu korrelieren. Dabei zeigte sich, daß die großen Bauten mehreren Jahresgehältern entsprachen.²² Aber auch die seriell hergestellten Modelle des 18. Jahrhunderts waren teuer. Wenige Beispiele müssen hier genügen. 1783 sollte ein Modell des 'Neptun-Tempels' von Rosa von ca. 90 cm Länge wenigstens 20 Zecchinen kosten.²³ Auch die Preisliste des Leipziger Kunsthändlers Rost berechnete Chichis Arbeiten 1785 in einer Goldwährung, dem der Zecchine ungefähr entsprechenden Dukaten.²⁴ Die recht vage angegebenen Preise – Rost verweist auf die hohen und schlecht kalkulierbaren Transportkosten – bewegen sich zwischen 14–15 Dukaten (Vespasianstempel) und 150–168 Dukaten (Pantheon und Kolosseum). Rosas Paestaner Tempel war im Vergleich dazu eher billig, auch wenn man ihn mit einem Angebot von Carl May vergleicht, der 1801 für einen Paestum-Tempel von 1,10 m Länge 45 Dukaten verlangte. Von Chichi liegt aber noch eine zweite, undatierte Preisliste vor, auf der die Modelle zwischen 30 und 400 Zecchinen kosten, bei einzelnen Stücken im Vergleich zu Rost zwei- bis dreimal mehr.²⁵ Da in beiden Listen jedoch die Größe der Modelle nicht angegeben wird, mag diese Differenz eher auf unterschiedliche Formate als auf Transportkosten, Zölle o. ä. zurückzuführen sein. 1804 erwarb John Soane in London auf einer Versteigerung aus zweiter Hand einen relativ kleinen Rundtempel von Giovanni Altieri für 16 £, was ungefähr 33 Zecchinen entspricht und damit zwischen den beiden von Chichi überlieferten Preisen für denselben Bau (25/35) liegt. Im Vergleich mit anderen reproduzierbaren Kunstwerken, die auf der Einkaufsliste der Italienreisenden standen, bekommen diese Zahlen vielleicht mehr Profil. Auf ca. 35 cm verkleinerte Nachbildungen antiker Statuen in Bronze, die in der Werkstatt der Zoffoli hergestellt wurden, kosteten 1793 ca. 15 Zecchinen.²⁶ Für die dreibändige Publikation der Hamiltonschen Vasensammlung verlangte Rost in Leipzig 40–50 Dukaten. 4 Zecchinen kostete 1781 ein großer handkolorierter Stich von Giovanni Volpato in Rom. Goethe hatte sich vorgenommen, nicht mehr als 15–20 Zecchinen für Gemmen und Vergleichbares auszugeben.²⁷

Die Modelle waren damit im allgemeinen sehr teuer. Für Goethe lagen sie außerhalb seiner finanziellen Möglichkeiten. Nicht nur ein Einzelstück, sondern eine ganze Serie zu erwerben, konnten sich nur wohlhabende und besonders in die Antike vernarrte Fürsten erlauben. Es ist daher kaum erstaunlich, daß nur regierende Häuser große Sammlungen besaßen und daß schon in Gotha, aber offenbar auch bei den meisten englischen Interessenten nur ausgewählte Stücke standen. Gerade auch der Umstand, daß die Modelle mit anderen reproduzierenden Arbeiten konkurrieren mußten, wird den Markt sehr eingeschränkt haben.

„Ich habe aber Zweifel, ob diese großen Säulen ihre Wirkung nicht als Miniaturen verlieren werden. Auch wenn die Maßstäblichkeit sehr genau eingehalten wird, so wird doch die Großartigkeit des Baus im Modell nicht zu spüren sein.“²⁹

(Englischer Reisender über Rosas Paestum-Modell 1783)

Der kurze, durchaus lückenhafte Überblick über die Korkmodellproduktion im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sollte einen Blick auf die Vielfalt der Aufgaben und Absichten dieses Genres bieten. Auch heute noch dürfte es schwer sein, sich der Faszination dieser Stücke zu entziehen, obwohl man sich doch auch fragen wird, inwieweit die Miniaturen überhaupt ernst genommen werden dürfen. Über die archäologische Qualität aus heutiger Sicht war schon einiges gesagt worden. Wie wurden sie aber in ihrer Zeit bewertet, welche Aufgaben dachte man den Modellen zu und in welchen größeren Kontext gehörten sie?

Einige positive Urteile wurden schon zitiert. Ein weiteres soll hier folgen, da es in mancher Hinsicht die Summe aller Argumente für die Korkmodelle bietet. Sein Urheber ist der Erfurter Bibliothekar und Verfasser sehr unterschiedlicher Romane und 'Sachbücher', Theodor Ferdinand Kajetan Arnold.³⁰ In einer von ihm anonym verfaßten Beschreibung des Korkmodellbaus heißt es in der Einleitung:

„Den Vorzug, den Modelle in Kork geschnitten vor vielen anderen, theils der Leichtigkeit ihres Transportes, theils in der täuschenden Nachahmung des Originals haben, spricht laut für den großen Wert dieser neuen Erfindung. Wenn die heilige Legende nur ein einziges Monument der Baukunst, was sich mehr durch Heiligkeit als durch architektonischen Geschmack empfiehlt – das heilige Haus von Loreto – durch Engel übers Meer an seinen jetzigen Ort tragen läßt, so ist diese christliche Mythe eine Aufforderung an die nordischen Pilger, wenn sie in Rom unter den erhabenen Trümmern der Vergangenheit wandeln, diese weit würdiger, weit erhabener Denkmäler der Baukunst zu uns über die Alpen zu tragen. ... Wer kennt den Vorzug richtiger Modelle vor allen Abbildungen und Kupferstichen nicht, wären letztere auch noch so treffend, noch so treu und täuschend? ...“

Wenn Modelle von Holz schwerer zu transportieren und zu bearbeiten sind, so muß man hier bei der Bearbeitung in Kork über die hohe Wirksamkeit und himmlische Magie der Kunst erstaunen, die alle Monumente des Alterthums, ohne dem Ort seine Zierde zu rauben, transportabel gemacht und die Mittel der Möglichkeit, an ihrer Bewunderung Theil zu nehmen, den Kunstsinn durch Anschauen und Vergleichen zu schärfen, wahren Kunstgeschmack zu verbreiten und den Begriffen von architektonischen Kunstwerken mehr Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit zu geben, unter dem kunstliebenden Publikum verbreitete.“

Der Gedanke, den Transport der Casa Santa di Loreto mit dem Transport von Korkmodellen zu vergleichen, ist wohl

nur als Ausfluß einer abwegigen Stubengelehrsamkeit zu verstehen. Andere Argumente sind dagegen weit weniger bizarr und finden sich auch in anderen Äußerungen der Zeit: die größere Anschaulichkeit des Modells gegenüber der Zeichnung; der leichte Transport; die täuschende Nachahmung; die erziehende Kraft der Antike für den Kunstgeschmack, die nun stellvertretend von den Modellen ausgeht und schließlich sogar der modern anmutende Gedanke des Denkmalschutzes – immerhin hatte der Bischof von Derry versucht, den Rundtempel von Tivoli zu erwerben, um ihn Stein für Stein abzutragen und auf seinen Ländereien in Irland über dem Meer wieder aufzurichten.³¹

Zu dieser Ernsthaftigkeit im Umgang mit den Modellen gehört auch der von einem Philologen geprägte neue Name „Felloplastik“ oder „Phelloplastik“. Karl August Böttiger (1760–1835), Herausgeber des Neuen Teutschen Merkur, hatte diesen Begriff 1800 in Anlehnung an altgriechische Begriffe „wie „Koroplastik“ (= Herstellung von Figuren) aus „Phellos (= Kork) und „Plastikos“ (= zum Formen gehörig) konstruiert,³² eine Neuschöpfung, wie sie in ähnlicher Weise wenig später für das erste Skulpturenmuseum, die Glyptothek erdacht wurde. „Korkbildnerie“ wurde von Vertretern einer reinen deutschen Sprache vorgezogen.³³ Der 'neue' griechische Ausdruck fand aber auch in fremden Sprachen Verbreitung.

Abb. 18 Rekonstruierendes Gipsmodell des Turms der Winde in Athen. J.-P. Fouquet, um 1820. Aus dem Besitz von John Nash. London, Victoria & Albert Museum. (Nach: Gazette des Beaux-Arts, Mai/Juni 1990, 232 Abb. 6)

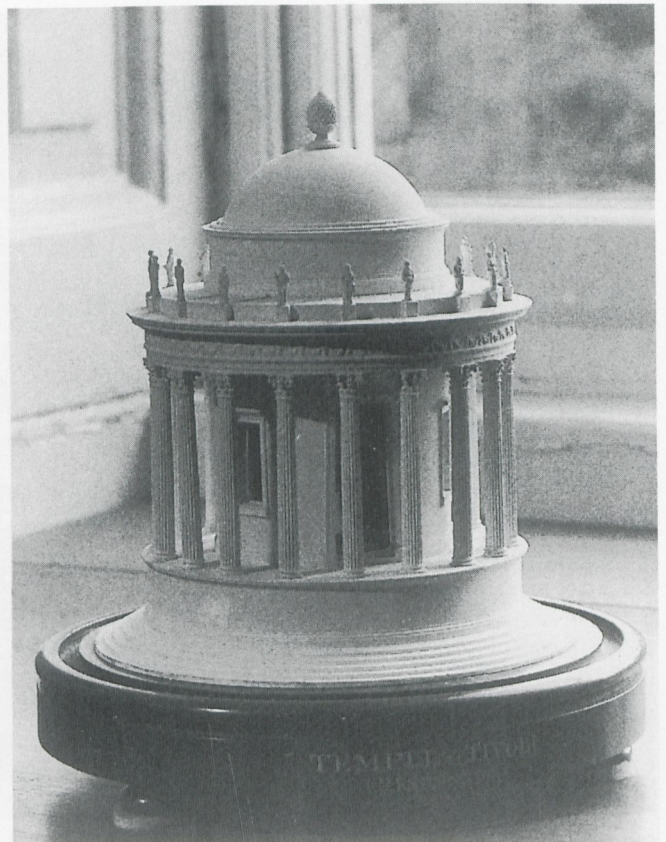
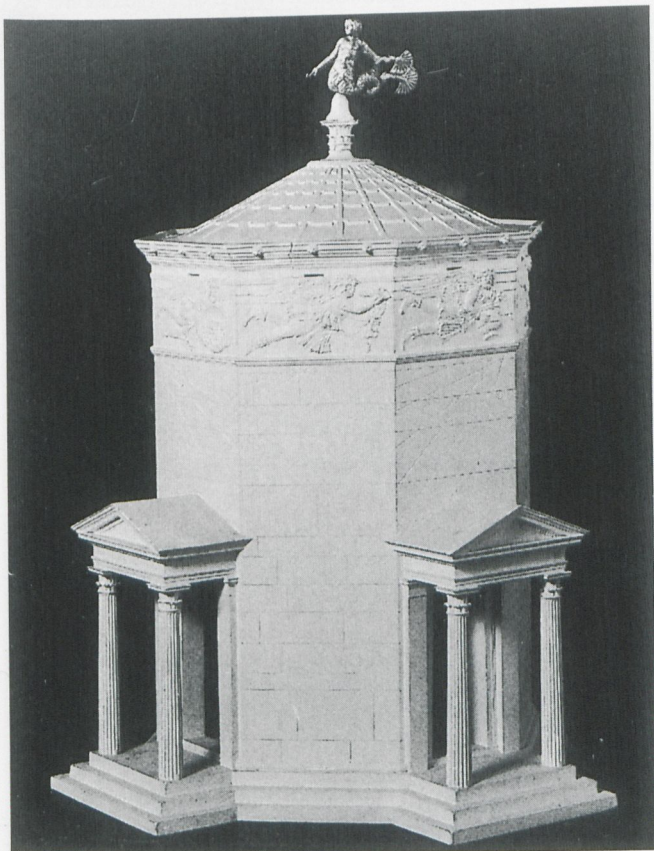


Abb. 19 Rekonstruierendes Gipsmodell des Rundtempels von Tivoli. J.-P. Fouquet, um 1820 (?). London, Sir John Soane's Museum. (Nach: Gazette des Beaux-Arts, Mai/Juni 1990, 235 Abb. 10)

Geschmacksbildend konnten die Modelle ganz direkt für Architekten genutzt werden. Dies schwebte Georg May vor, als er vor König Ludwig I. von Bayern den Plan einer großen Modellsammlung ausbreitete. Die spätere Aufstellung seiner Modelle in den verschiedenen Antikensammlungen schloß ihr Studium durch angehende Architekten zwar nicht aus, dürfte es aber auch nicht wesentlich befördert haben.³⁴ In Kassel befanden sich die Chichi-Modelle seit 1782 im Museum Fridericianum, ebenfalls inmitten wirklicher Antiken, während ein eigenes „Modellhaus“ die Entwurfsmodelle projektiierter und ausgeführter Bauten der Landgrafen von Kassel beherbergte: „Wer mit diesen neuen Ideen den Anblick der alten, denen von Korkholz nach der Natur gefertigten Ruinen des ehemaligen Rom ... im Museum verbindet, der hat Altes und Neues großer und schöner Baukunst, auch ohne die Gebäude selbst zu sehen, vor sich.“ So verknüpfte ein Reiseführer von 1789 beide Modellsammlungen miteinander.³⁵ Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die 1781 gegründete Architektur-Abteilung der Kasseler Akademie die Modelle zu Studienzwecken benutzte.³⁶ Die Berliner Bauakademie besaß dagegen selbst sieben Korkmodelle, die in ihren ersten Räumen in der von Heinrich Gutzow errichteten Münze aufgestellt wurden. In seiner Beschreibung des Baus unterscheidet auch Gutzow die Korkmodelle von anderen Modellen, die neben dem Brandenburger Tor und der Münze selbst zumeist wohl technische Bauten und

konstruktive Details zeigten. „Sämtliche Säle und Zimmer werden durch, auf Consolen und Tabletten aufgestellte Modelle, passend und zweckmäßig verziert werden, eine Art der Verzierung, welche Nutzen und Schönheit zugleich gewährt, weil man gewiß die Modelle am besten benutzen kann, wenn man sie in die Zimmer vertheilt, und sie dahin stellt, wo sie den darinn gehaltenen Vorlesungen angemessen und brauchbar sind. Die schönen Korkmodelle der antiken Monumente ... werden den Zeichensaal, das Hauptzimmer dieser Etage verzieren ...“³⁷

Die größte Sammlung von Modellen und speziell auch von Korkmodellen besaß die Pariser Académie des Beaux-Arts. Ihr Bestand stammte aus verschiedenen Quellen, wobei auf die wichtigste, das Architekturmuseum des Louis-François Cassas (1756–1827), noch eingegangen werden muß.³⁸ Auch der englische Architekt John Soane (1753–1837) erwarb auf verschiedenen Auktionen eine ganze Reihe von Korkmodellen, die den Architekturstudenten in London an den Tagen vor und nach seinen „Lectures“ zusammen mit den anderen Schätzen seines Hauses zum Studium zugänglich waren.³⁹

Korkmodelle wurden damit sicher in die Ausbildung der Architekten integriert. Inwieweit sie nun aber tatsächlich auslösend oder formend auf einen Entwurf einwirkten, läßt sich schwer bestimmen. Ein gewisser Dr. Lettsom behauptete, das Observatorium in seinem Park südlich von London sei nach dem Vorbild eines Korkmodells des Tivoli-Tempels in seinem Besitz errichtet worden.⁴⁰ Unter anderem bewahrte er in diesem Gebäude seine Korkmodell-sammlung auf – aber dem heutigen Betrachter dürfte außer dem kreisrunden Grundriß kaum eine Ähnlichkeit zu dem Bau in Tivoli auffallen.⁴¹ Von anderen Architekten ist gelegentlich angenommen worden, sie hätten sich durch Korkmodelle inspirieren lassen.⁴² Ob aber dabei wirklich das Miniaturmodell ausschlaggebend war, oder nicht doch eher die im Detail viel genauere Zeichnung, soll dahingestellt bleiben.⁴³

In den Sammlungen von Cassas und Soane wird noch ein besonderer Charakterzug der Korkmodelle deutlich. Sie geben, bis auf ganz wenige Ausnahmen,⁴⁴ nur Ruinen antiker Bauten wieder, also ganz bewußt einen Befund. Damit stehen sie einer anderen Gruppe von Modellen antiker Architektur gegenüber, die eine möglichst genaue und begründete Rekonstruktion zeigen wollten. Sie stammten fast alle aus der Werkstatt von Jean-Pierre Fouquet (1752–1829) und seinem Sohn François (1787–1872), die zunächst im Auftrag des Zeichners und Stechers Cassas arbeiteten (Abb. 18, 19).⁴⁵ Cassas hatte 1806 in Paris ein Architektur-Museum eröffnet (Abb. 20), in dem er 76 Modelle antiker Bauten ausstellte, die durch Veduten ergänzt wurden. Fouquets Modelle bestanden aus schneeweißem „Plâtre de Paris“. Zu der Serie gehörten nicht nur die Bauten in Rom und Paestum, sondern vor allem nun erstmals auch die wichtigsten Zeugnisse griechischer Architektur in Athen, sowie zahlreiche Denkmäler aus Kleinasien und dem nahen Osten einschließlich Palmyras, die Cassas auf seinen Reisen z. T. selbst erforscht hatte.

Ein gedruckter Katalog aus der Feder des Architekten J.-G. Legrand beschrieb die einzelnen Bauten und versuchte dabei eine Art Weltgeschichte der Architektur zu entwerfen.⁴⁶ Dabei betonte er immer wieder die wissenschaftliche Präzision, mit der die Rekonstruktionen angefertigt worden seien. Daß dieser Vorgang sogar in manchen Fällen überprüfbar war, hebt I. Guillez in einem Artikel im Athenaeum von 1806 anlässlich der Eröffnung des Museums hervor, wenn er schreibt:⁴⁷ „Herr Cassas hat nichts unterlassen, um eine vollständige und genaue Vorstellung der Monumente zu vermitteln, die seine Galerie schmücken. Er hat sie fast alle in feinem Gips oder in Terrakotta in großem Maßstab von fähigen Handwerkern modellieren lassen, in vollkommener Ergänzung; einige auch in Kork, um den Zustand ihres Verfalls besser zu imitieren. Und schließlich hat er neben die Modelle sehr schöne Aquarelle angeordnet, die die Monumente in ihrem heutigen Zustand darstellen und die Landschaft, in der sie stehen.“ Das Aquarell gab also die topographische Situation wieder, das Korkmodell den Zustand der Ruine und das Gipsmodell in weißer Klarheit die wissenschaftliche Rekonstruktion. Auch Soane erwarb gegen Ende seines Lebens noch eine ganze Serie kleiner Fouquet-Modelle und konnte sie damit sowohl den Korkmodellen derselben Bauten wie Entwurfsmodellen seiner eigenen Projekte gegenüberstellen, die allesamt im „Model-Room“ versammelt waren (Abb. 21).⁴⁸ Der Stararchitekt des frühen 19. Jahrhunderts in London, John Nash, schmückte seine Bibliothek dagegen ausschließlich mit Gipsmodellen aus der Hand Fouquets, mit deren enormem Preis er renommierte.⁴⁹

Kork war aber damit zum Synonym für die antike Ruine geworden, ja sein Materialcharakter konnte offenbar sogar umgekehrt im gebildeten Leser das Aussehen der Ruinen von Paestum evozieren. Ein verbreiteter Reiseführer beschreibt so das dort verwendete Gestein: „Die Kohlensäure verflüchtigt sich in der Atmosphäre und der Marmor wird dadurch eine krystallartige, sehr feste Masse, welche vermöge der vielen Poren Kork gleicht.“⁵⁰ Zwar gab es auch durchaus Versuche, Ruinen archäologisch 'korrekt' in Marmor oder auch in Eisenguß herzustellen, wie die Igeler Säule in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts (Abb. 22),⁵¹ doch das elastische und poröse Material eignete sich offenbar wie kein anderes zur 'Baufaufnahme' im heutigen Sinn.

Archäologisches Dokument und Studienobjekt des klassizistischen Architekten – das sind gewiß die extremen Beispiele eines 'wissenschaftlichen' Umgangs mit den Modellen aus Kork. Doch wird man damit nur einem Aspekt ihrer Wertschätzung gerecht. Man muß nur einen Blick auf das dekorative Umfeld werfen,⁵² in dem die Modelle in privaten Haushalten wie in Akademien standen, um sich klar zu machen, daß sie in ihrer dekorativen Wirkung auch Teil einer Antikenmode waren, die mit verkleinerten Reproduktionen geradezu spielen konnte. In dieses Umfeld gehören auf zweieinhalb Spannen verkleinerte Nachgüsse der wichtigsten antiken Statuen, wie sie in Rom bei Zoffoli oder Righetti zu erwerben waren und wie sie auch in Kassel in einem Raum neben den Modellen standen.⁵³ Dazu gehörten aber auch in kostbarem Stein

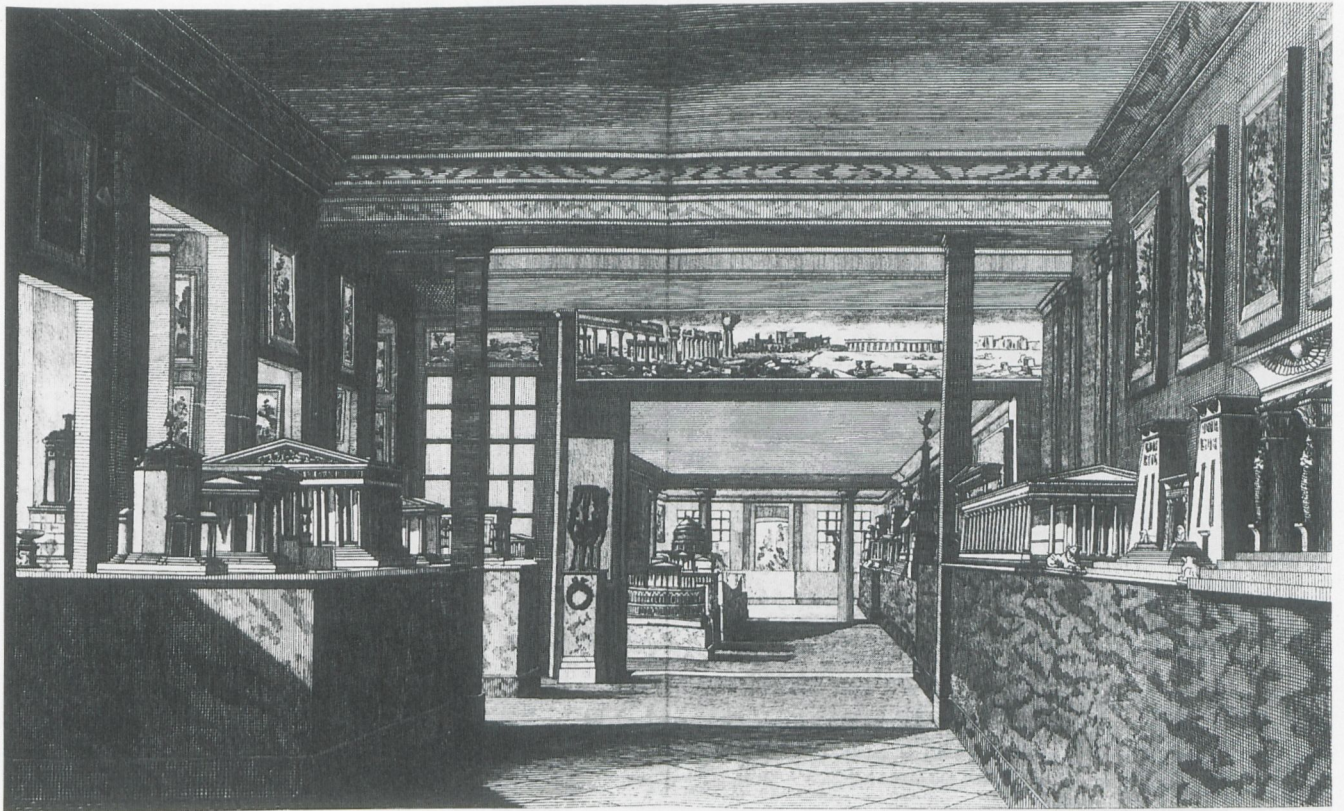


Abb. 20 Das Architekturmuseum des Louis-François Cassas in Paris. Athenaeum, Nov. 1806.

Abb. 21 Der 'Model-Room' im Haus des Architekten Sir John Soane. (Nach: Description of the House and Museum of Sir John Soane, London 1833, Taf. XXXVIII)

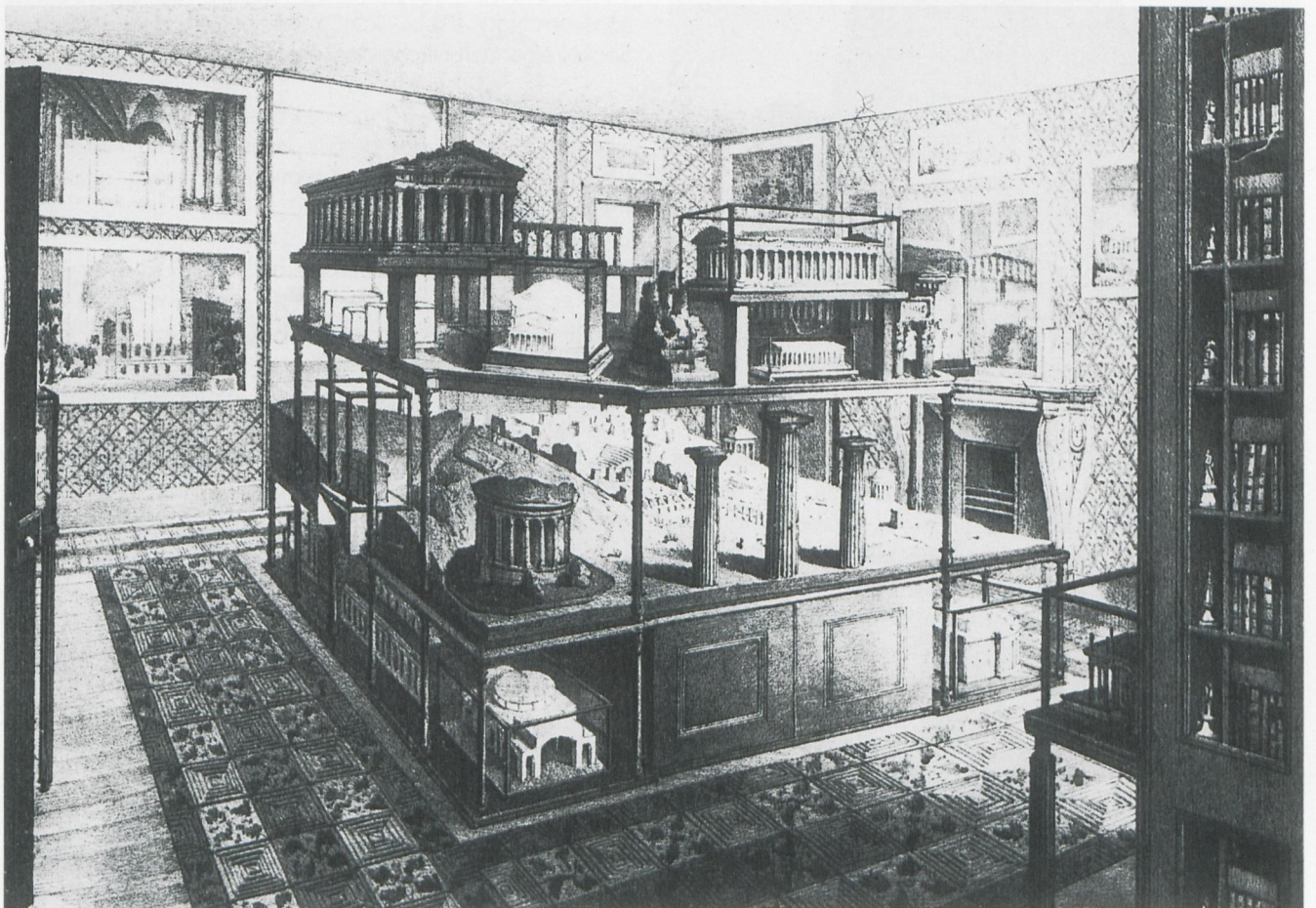




Abb. 22 Modell der 'Igeler Säule'. H. Zumpft, Eisenguß der Sayner Hütte. 1. Hälfte 19. Jh. (H 56,5 cm). Gut erkennbar ist die Wiedergabe von Beschädigungen und restaurierten Teilen an diesem römischen Grabbau. Frankfurt, Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts. (Foto: RGK-J. Bahlo)

und mit vergoldeten Ornamenten ausgeführte Kopien der Trajanssäule oder römischer Triumphbögen, die in die Prunkzimmer oder Schatzkammern der Fürsten gelangten (Abb. 23).⁵⁴ Von dort war sogar der Schritt zu kunstvollen Tafelaufsätzen nicht mehr weit, die um 1800 die fürstlichen Tische mit Isisprozessionen, Figurengalerien und Architekturensembles bevölkerten. Daß sie auch archäologischen Ansprüchen gerecht werden sollten, zeigen die von führenden Gelehrten der Zeit verfaßten Beschreibungen dieser Dekorationsstücke.⁵⁵ So führte eine wohl römische Werkstatt einen über fünf Meter langen Tischaufsatz für das neapolitanische Königshaus aus, der die Tempel von Paestum zeigte, garniert mit allerlei allegorischen, die Tugenden des Königshauses symbolisierenden Figuren (Abb. 24).⁵⁶ Als Vorlage dienten sehr wahrscheinlich

Domenico Padigliones Paestum-Modelle. Sogar vergängliche Tischaufsätze mußten sich ganz direkt an das antike Vorbild anschließen. Antonin Carême (1783–1833), einer der bedeutendsten Köche napoleonischer Zeit, wies in einem Handbuch darauf hin, daß der Zuckerbäcker korrekt die „fünf Ordnungen nach Vignola“ beherrschen müsse, und sein mit „Ruine de Paestum“ titulierter Dekorationsvorschlag (Abb. 25) zeigt neben dem 'falschen' Sockel eine ordentliche dorische Tempelfassade.⁵⁷

In diesem Umfeld wird man es deshalb kaum noch negativ werten, wenn der bereits zitierte Arnold neben den genannten Vorzügen der Korkmodelle wenig später auf weitere Qualitäten hinweist.

„Kein Werk der Kunst kann deshalb würdiger seyn, einen Platz in den Kunstkabinetten zu finden, als Modelle dieser Art. Keines hat nach den antiken Büsten schöner Ideale, nähern Anspruch unter den Verzierungen geschmackvoller Zimmer zu glänzen, keines mehr die Tafeln prunkvoller Gastmale zu schmücken, da diese oft durch die geschmacklosesten und widersinnigsten Aufsätze entstellt sind, und dem denkenden Kopfe bei der an solchen Orten präsidierenden Langeweile, nicht den mindesten Stoff zu belehrenden Gesprächen geben.“ Carl May, der 'Zuckerbäcker', war durchaus am richtigen Ort und auch der Fürst Dalberg zeigte keinen schlechten Geschmack, wenn er die May'schen Korkmodelle in Aschaffenburg als Küchengerät inventarisieren ließ.

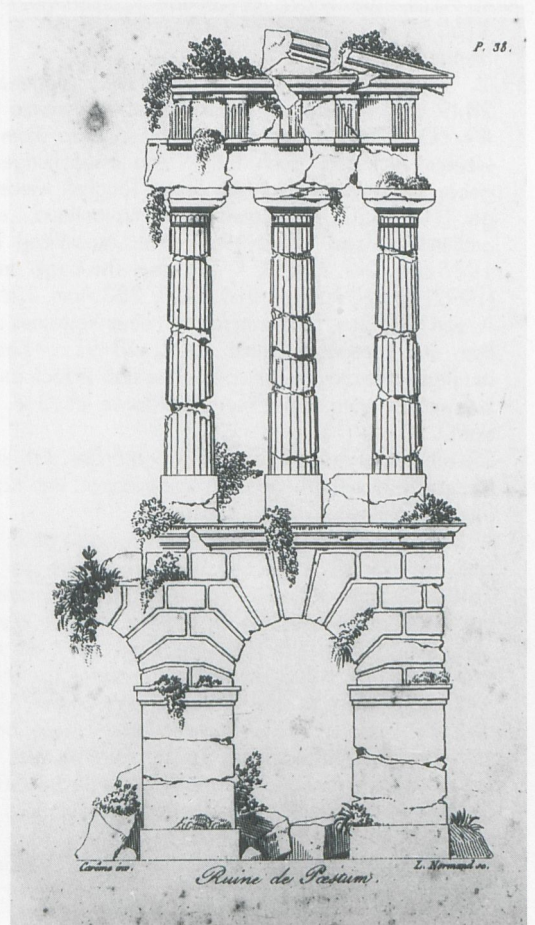
Archäologisches Dokument, architektonisches Vorbild und dekorativ präsentierter „Stoff zu belehrendem Gespräch“ – das waren eben keine Gegensätze in den Jahrzehnten um 1800, als die Archäologie und ihre Objekte noch den Anspruch erheben konnten, für die gesamte gebildete Welt von vitalem Interesse zu sein.

Abb. 23 G. und P. Belli. Modell des Septimius Severus-Bogens in Rom. Marmor und vergoldete Bronze. 1815. Royal Collections. Windsor Castle. (Foto: A. C. Cooper)



Abb. 24 (unten links) Römische Werkstatt. Tischaufsatz mit den Tempeln von Paestum. Marmor und andere kostbare Steine. 1806 (Gesamtlänge 500 cm). Wien, Kunsthistorisches Museum. (Foto: Museum)

Abb. 25 (unten rechts) Antonin Carême. Vorschlag für eine Tischdekoration aus Zuckerguß, 'Ruine de Paestum'. (Nach: A. Carême, *Le pâtissier pittoresque*, 1842, Taf. 38)



Anmerkungen

- ¹ Nachrichten zu den Korkmodellen sind sehr verstreut in der zeitgenössischen Literatur und vor allem in Archiven zu finden. Der vorliegende Beitrag wäre daher ohne die Hilfe sehr vieler Kollegen nicht möglich gewesen. Vor allem den Verantwortlichen für die Sammlungen und Archive in Darmstadt, Kassel, London, München, Neapel, St. Petersburg und Stockholm bin ich für ihr Entgegenkommen zu Dank verpflichtet. Besonders möchte ich auch hier W. Helmberger für die Aufforderung danken, an diesem Katalog mitzuarbeiten. – Im folgenden wird nur die wichtigste Literatur zitiert, Verf. plant eine umfassende Behandlung des Themas.
- ² J. G. Meusel (Hrsg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 1. Heft (Erfurt 1779) 59.
- ³ Zu Chichi zusammenfassend: A. Büttner, *Kat. Darmstadt* (1969/74); dies. *Kat. Kassel* (1986); dies., *Dizionario Biografico degli Italiani* 24 (1980) 664f. – Auskünfte zur Sammlung in St. Petersburg verdanke ich I. Tatarinova.
- ⁴ Vgl. Büttner, *Kat. Kassel* (1986) 13f.
- ⁵ *Biographie und Werkverzeichnis Giovanni Altieri* bei V. Kockel, *Kat. Stockholm* (1992) 17f.
- ⁶ Zu Jenkins zuletzt: B. Ford, *Apollo* 99, Juni 1974, 416–425.
- ⁷ Dazu M. Reineck, *Kat. Kassel* (1986) 20ff.
- ⁸ S. Rowland Pierce, *The Antiquaries Journal* 45, 1965, 222; P. de la Ruffinière du Prey, *John Soane* (Chicago und London 1982) 148ff.
- ⁹ T. Hardwick, *Archaeologia* 7, 1785, 369ff.; J. Lever (Hrsg.) *Catalogue of the Drawings of the Royal Institute of British Architects*, G-K (1973) 92 Hardwick Nr. 21, 1.2 (P. de la Ruffinière du Prey).
- ¹⁰ A. Desgodetz, *Les édifices antiques de Rome* (Paris 1682/1696); Neuauflage von F. Marshall in engl. und frz. Sprache (London 1771/1795).
- ¹¹ Zuletzt F. Arisi, *Gian Paolo Panini* (Rom 1986) Nr. 470. 474–499.
- ¹² M.-C. Sahut, *Le Louvre de Hubert Robert*. *Kat. Ausstellung Paris* (1979) 42ff. 60 Nr. 109.
- ¹³ R. Altick, *The Shows of London* (Cambridge/Mass. 1978) 115f. 392f.
- ¹⁴ Stenger (1927) 19. 24f.
- ¹⁵ C. Lucangeli, *Il Colosseo di Roma della grandezza di palmi 2449 di circonferenza, ridotto alla circonferenza di palmi 40 49/60, misura lineale dall'uno al sessanta* (Rom 1813) und weitere Auflagen, auch frz. – Alle Erwähnungen Lucangelis geben bisher nur Ausschnitte seiner Tätigkeit wieder. Vgl. Stenger (1927) 20; A. Jacques in: *Roma antiqua, „envois“ degli architetti francesi 1788–1924*. *Kat. Ausstellung Rom – Paris* 1985/86, 24f. Abb. 3; R. T. Ridley, *The Eagle and the Spade* (1992) 61. 109. 111. 116. 207f. 283 Anm. 126.
- ¹⁶ A. von Kotzebue, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel III* (Berlin 1805) 48–51. – Kotzebue nennt Lucangeli allerdings Carluccio, ohne daß jedoch an der Identität zu zweifeln wäre. Den Hinweis verdanke ich G. F. Koch, Darmstadt.
- ¹⁷ Die meisten Unterlagen zu Padiglione finden sich im Archiv des Museo Nazionale Archeologico in Neapel. Vgl. *Kat.* 53/54 in diesem Katalog.
- ¹⁸ A. Pelet, *Description des monuments romains de la France, exécutés en modèles à l'échelle d'un centimètre par mètre* (Paris 1839). Postum erschienen: A. Pelet, *Description des monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre* (Nîmes 1867). Für die Möglichkeit, die noch erhaltenen Modelle in Nîmes zu studieren, danke ich D. Darde. Die 1839 von der Ecole des Beaux-Arts angekauften Modelle befinden sich heute in St. Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales. Zeitgenössische Quelle: P. Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (Paris 1835) 371f.
- ¹⁹ D. Willers danke ich für die Erlaubnis, die Modelle zu studieren und für die Vermittlung von Photos.
- ²⁰ Modelle sind mir aus Altenburg (Hinweis V. Kästner) und dem Kunsthandel in London bekannt.
- ²¹ Dem Besitzer, Herrn O. M. Ungers in Köln, danke ich für die Möglichkeit, das Stück studieren zu können. H. G. Oehler veranlaßte die Photos. Das Zitat stammt von G. A. Guattani, *Roma descritta ed illustrata* (2. Rom 1805) I, 24f.: „un po' magro se vuoi nella proporzione, ma superbamente intagliato. I capitelli hanno garbo e fogliami così belli, da gareggiare con quelli dell'interno del Pantheon reputati li più eleganti.“
- ²² Siehe Aufsatz Georg Heinrich May.
- ²³ M. McCarthy, *Burlington Magazine* 114, 1972, 766.
- ²⁴ Anzeige aller Kunstwerke der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig, Erste Abtheilung, (Leipzig 1786) 43–46, nachgedruckt in *Katalog Kassel* (1986) 10f.
- ²⁵ W. Szambien, *Le musée d'architecture* (Paris 1988) 122. Szambien gibt daneben die Maße der Kasseler Korkmodelle an, die aber weder für die Leipziger noch für die Pariser Liste zutreffen müssen.
- ²⁶ H. Honour, *The Connoisseur* 148 Nr. 598, Dez. 1961, 205 (Preisliste).
- ²⁷ G. Fimmel, *Die Gemmen aus Goethes Sammlung* (Leipzig 1977) 139, Zeugnis Nr. 51.
- ²⁸ Der folgende Abschnitt überschneidet sich inhaltlich in manchen Punkten mit dem Beitrag von E. Forssman in diesem Katalog: „Korkmodelle in Deutschland“, ohne dabei immer zu derselben Bewertung zu kommen.
- ²⁹ Charles Parker 1783 an Sir Roger Newdigate über das Paestum-Modell Agostino Rosas. M. McCarthy, *Burlington Magazine* 114, 1972, 766. – Die hier mit „Großartigkeit“ übersetzte „Magnificence“ erinnert natürlich an die „Magnificenza dei Romani“ Piranesis, um den es in diesem Brief auch sonst geht.
- ³⁰ Th. F. K. Arnold, *Felloplastik oder die Kunst, Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen* (anonym, Gotha 1804) VI ff. – Manche Formulierungen gleichen fast wörtlich jenen in verschiedenen Artikeln über Carl May, die Arnold ausgewertet haben muß: *Almanach der Fortschritte und neuesten Erfindungen ...* (Erfurt) Vol. 3, 1799, 458ff.; Vol. 5, 1801, 402ff.; *Der Neue Teutsche Merkur* 1800, 1, 325ff. Arnold (1774–1812) hat Carl May selbst in Erfurt kennengelernt, seine Beschreibung wird jener der Mayschen Technik weitgehend entsprechen.
- ³¹ Ch. Eustace, *A Classical Tour through Italy* (Livorno 1818) Vol. II, 272f.; P. R. Andrew, *Apollo* 1986, August, 92f.
- ³² Böttiger propagiert den Begriff in einer Fußnote zu dem bereits genannten Artikel im *Neuen Teutschen Merkur* über die Arbeiten Carl Mays. a. a. O. 325f.
- ³³ J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* (2. Braunschweig 1813) 476 „Phelloplastik, nennt Böttiger die Kunst aus Kork zu bilden, wofür J. P. Richter (= Jean Paul) ihm mit dem deutschen Worte, Korkbilderei, an die Hand geht.“
- ³⁴ Erst 1913 gelangten die Korkmodelle in die Architektursammlung der Technischen Hochschule. Vgl. die Aufsätze „Herkunft und Geschichte ...“ und „Georg Heinrich May“ in diesem Katalog.
- ³⁵ P. Gercke, *Kat. Kassel* 1986, 25ff. bes. 29 (Zitat).
- ³⁶ K. Ege, ebenda 33ff.
- ³⁷ H. Gentz, *Beschreibung des neuen königlichen Münzgebäudes*, in: *Sammlung von Aufsätzen und Nachrichten die Baukunst betreffend*, 1800, 1. Band, 21f. – Vgl. H. Börsch-Supan, *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850* (1971), Vol. I. Akademie-Ausstellung 1798, Nr. 262–268 mit 7 Modellen.
- ³⁸ Die drei wichtigsten Gruppen von Korkmodellen stammten 1. aus dem während der Revolution konfiszierten Besitz des Conte d'Orsay (Chichi- und Rosa-Modelle); 2. aus der 1813 angekauften Slg. Cassas; 3. aus Bauten Südfrankreichs, die 1839 von A. Pelet erworben wurden. Zur Geschichte dieser Modellsammlung ausführlich W. Szambien, *Le musée d'architecture* (Paris 1988) passim.
- ³⁹ M. Richardson, *Model Architecture in: Country Life* Sept. 21, 1989, 224ff.
- ⁴⁰ Th. Maurice (anonym) *Grove Hill. A Descriptive Poem* (London

- 1799) Abb. S. 27; 41. Lettsoms acht Modelle stammten von R. Dubourg, s. o. Den Hinweis auf Dr. Lettsom verdanke ich R. Wegner.
- 41 Es handelte sich eher um eine recht bizarre Verquickung mit der Urhütte des Abbé Laugier, da das Dach statt von korinthischen Säulen von 18 Eichenstämmen getragen wurde, die noch ihre Rinde besaßen. Ebenda.
- 42 P. Gercke, Kassel, teilte mir mündlich mit, der Architekt J. C. Broemeis (1788–1855) habe sich Modelle aus dem Museum Fridericianum kommen lassen, um sich an ihnen zum Entwurf zu inspirieren.
- 43 Vgl. E. Forssman zu den Modellen in Stockholm in: K. F. Schinkel, *Bauwerke und Baugedanken* (München/Zürich 1981) 29f. und in diesem Katalog. Zu denselben Modellen M. Olausson in: Kat. Stockholm 1992, 44ff. – In anderer Weise bezieht auch A. M. Vogt die Modelle in den schöpferischen Vorgang der Architektur ein. In: Carl May (1747–1822) Kat. Ausstellung Basel 1988, 8ff.
- 44 Darunter z. B. Modelle des schiefen Turms von Pisa oder der Pariser Zollstation Mémilmontant von C. N. Ledoux.
- 45 G. Cuisset, Jean-Pierre et François Fouquet, artistes modeleurs. *Gaz. Beaux-Arts*, Mai/Juni 1990, 227ff.
- 46 J.-G. Legrand, *Collection des Chefs-d'Ouvres de l'architecture des différents peuples exécutés en modèles* (Paris 1806).
- 47 I. Guillez, *Galerie d'architecture de M. Cassas* in: M. Baltard (Hrsg.), *Athenaeum*, Fasz. 11, Nov. 1806, 409ff. – Hervorhebungen in der Übersetzung vom Verf.
- 48 s. Richardson a. a. O., Cuisset a. a. O. und P. Thornton, *A Miscellany of Objects in the John Soane's Museum* (1992).
- 49 Abbildung der Bibliothek im Zustand von 1822 ca. bei John Summerson, *The Life and Work of John Nash, architect* (1980) 49 Abb. 21. Fürst Pueckler-Muskau besucht Nash 1827 mehrfach und beschreibt die Bibliothek. Briefe eines Verstorbenen, 4 (Stuttgart 1831) 89f. – Nash behauptete, er habe 1000 £ für die Modelle ausgegeben, J. Summerson konnte jedoch nachweisen, daß er für die insgesamt 22 Modelle „nur“ 811 £, den Transport eingeschlossen, bezahlt hatte. Summerson, *John Nash, Architect to King George IV* (London 1935, ²1950) 212. – Zu den jetzt z. T. im Victoria and Albert Museum aufbewahrten Modellen vgl. auch Cuisset a. O. 232.
- 50 W. Brockedon, *Italien klassisch* (Neue Ausgabe 1864).
- 51 I. Krueger, *Trierer Zeitschrift* 48, 1985, 227ff. Für die Photos des Exemplars in der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts in Frankfurt danke ich dem damaligen Direktor F. Maier und dem Photographen J. Bahlo.
- 52 Eine sehr anschauliche Sammlung dieser „Souvenirs“ unterschiedlicher Qualität findet sich in: R. de Leeuw (Hrsg.), *Herinneringen aan Italië*, Kat. der Ausstellung 's-Hertogenbosch u. a. (Zwolle 1984).
- 53 Von der verstreuten Literatur sei hier nur erwähnt: F. Haskill – N. Penny, *Taste in the Antique* (New Haven/London 1981) passim, bes. 342 (Verkaufsliste von Zoffoli); A. González-Palacios, *Il tempio del gusto I* (Mailand 1984) bes. 129ff. 139ff.
- 54 Die drei Triumphbögen von Giovacchino und Pietro Belli wurden von einer Schrift des Gelehrten Antonio Guattani begleitet: *I tre Archi Trionfali di Costantino, Severo e Tito* (Roma 1815). Für Napoleon gedacht, konnten sie schließlich für 500 Guineas (statt der geforderten 3000 Guineas) an den Prinzregenten in London verkauft werden. H. Roberts, *Igenious Miniatures* in: *Country Life*, 22. 3. 1990, 164f.; *A Royal Miscellany*, Kat. London 1990, 19 Nr. 10.
- 55 Zum Isistempel als Tischaufsatz: V. Kockel in: A. Caróla-Perotti, *Le porcellane dei Borbone di Napoli*. Kat. der Ausstellung Neapel 1986, 404ff.; A. González-Palacios in: *All'ombra del Vesuvio*. Kat. der Ausstellung Neapel 1990, 308.342. – Beschreibung dieses Tischaufsatzes durch F. Inghirami, *Dichiarazione delle pitture di un servizio da tavola ...* (Neapel 1790) S. XXXII.
- 56 Auch zu diesem Tischaufsatz gehörte eine gelehrte Abhandlung: D. Venuti, *I Tempj di Pesto. Deser eseguito d'ordine di sua Maestà la Regina delle due Sicilie* (Rom 1805). Der Tischaufsatz wird heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt. A. González-Palacios in: *Civiltà del '700 a Napoli*. Kat. der Ausstellung Neapel 1980, Vol. 2, 266f.
- 57 A. Carême, *Le Pâtissier Pittoresque* (Paris ³1842) Taf. 38 (1. Auflage 1815). Alle Tischarchitekturen stehen auf hohen Sockeln, wohl um sie besser sichtbar zu machen. Vgl. dazu M. Mosser, *Le temple et la montagne* in: *Revue de l'Art* 83, 1989, 21ff. – Zu Carême: *L'art culinaire au XIX^e siècle*. Antonin Carême. Kat. der Ausstellung Paris 1984.