

BOSCHUNG (HRSG.) -
ARCHÄOLOGIE ALS KUNST



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 30

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG

ARCHÄOLOGIE ALS KUNST

Archäologische Objekte und
Verfahren in der bildenden
Kunst des 18. Jahrhunderts
und der Gegenwart

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub, Torsten Zimmer
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5950-3

INHALT

Vorwort	7
PIRANESI UND DIE VERMITTLUNG ANTIQUARISCHEN WISSENS IM 18. JAHRHUNDERT	
VALENTIN KOCKEL <i>False friends – faux amis? Piranesis Veduten und die Korkmodelle</i>	13
ANNE-MARIE LEANDER TOUATI Antiquarian Knowledge, Sales Expectations and Personal Expression. The Piranesian Marbles – somewhere between Inventive Design and Commercial Interest	39
DAGMAR GRASSINGER Roms Größe wiederherstellen – Piranesis <i>Vasi antichi</i>	67
DANIEL GRAEPLER Zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und künstlerischer Praxis: Zu Philipp Daniel Lipperts <i>Dactyliotheca Universalis</i>	89
JÖRN LANG Wenn Wissen Schönes schafft: Das Verhältnis von antiquarischer Gelehrsamkeit und ›Schönem Dekor‹ an Beispielen aus dem Gartenreich DessauWörlitz	119
XENIA RESSOS Die Antike in Scherben – Antikenrezeption im Medium Porzellan	155

**KUNST UND ARCHÄOLOGIE.
REFLEXIONEN ZUR WECHSELWIRKUNG VON WISSENSCHAFT UND
ZEITGENÖSSISCHER KUNST**

STEFAN ALTEKAMP Archäologie, Kunst und retour	181
RALF VON DEN HOFF Verkehrs-Spiel. Norbert W. Hinterbergers <i>Reigen</i> und die Visualisierung von Mythen und Mythologie in der griechischen Antike	195
TOM STERN Einer von uns!? Indiana Jones und das mediale Bild des Archäologen	217
Verzeichnis der Autoren	235
Tafeln	243

VORWORT

In einer Reihe von Veranstaltungen hat das Internationale Kolleg Morphomata seit seiner Einrichtung 2009 Formen der Konkretisierung kultureller Figurationen auf ihre Leistungsfähigkeit und ihre Besonderheiten untersucht: Technische Formen wie Diagramme;¹ stabile wie Museumsbauten und Ausstellungskonzepte;² ephemere wie Rituale.³ Dabei galt ein besonderes Interesse der Frage, wie durch Kunst Wissen aufgenommen und verändert wird.⁴ In diesem Rahmen wurde untersucht, wie sich Wissen und Vorstellungen über die Antike in Kunst und Literatur der Neuzeit niederschlagen, dadurch verändert und systematisiert werden. Eine unserer ersten Veranstaltungen untersuchte das Zusammenwirken von Materialität und Rhetorik am Beispiel von Texten über Archäologie. Dabei ließ sich der Begriff ›Archäologie‹ selbst als ein Morphom verstehen, das den Vorstellungen von Vergangenheit, den Verfahren ihrer Erforschung sowie ihrer literarischen Aneignung eine feste Form gibt.⁵

1 Dietrich Boschung und Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, Morphomata 6 (München 2013); dazu die von Morphomata durchgeführten Workshops zu Virtual Research Environments (»Modelling Virtual Research Environments in the Humanities«, Köln 19.–20. April 2010) und zu 3D-Modellen (»3D-Rekonstruktionen als Visualisierung wissenschaftlicher Ergebnisse in Archäologie und Architekturgeschichte«, Köln 19. 11. 2010).

2 Larissa Förster (Hrsg.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, Morphomata 16 (München 2014).

3 Dietrich Boschung, Karl-Joachim Hölkeskamp und Claudia Sode (Hrsg.), *Raum und Performanz* (Stuttgart 2015).

4 Larissa Förster und Eva Youkhana (Hrsg.), *GraffitiCity. Materialized Visual Practices in the Public Urban Space*. Morphomata 28 (Paderborn 2015); dazu der von Morphomata organisierte Workshop »Australian Aboriginal Art. Materialisations and Transformations of Knowledge«, Köln, 17. 2. 2011.

5 Jan Broch und Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*. Morphomata 3 (München 2012).

Ergänzt wird das durch eine Anthologie mit Gedichten über archäologische Objekte und Methoden, die wiederum von Archäologen kommentiert werden.⁶ Mehrere Veranstaltungen beschäftigten sich mit der Frage, wie die bildende Kunst Vorstellungen und Wissen von der Antike aufnimmt und umformt. So haben wir untersucht, wie Cy Twombly antike Namen und Stoffe aufgreift und in sein Werk einbezieht.⁷

Der vorliegende Band vereint Beiträge zu zwei Veranstaltungen, die ausgehend von Ausstellungen in Köln und Salzburg die Wiedergabe archäologischer Objekte und Verfahrensweisen in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts bzw. der Gegenwart behandelten. Ausgangspunkt für den ersten Workshop war eine Ausstellung der »Vedute di Roma« von Gianbattista Piranesi im Wallraf Richartz-Museum in Köln, die von Dozenten und Studierenden der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie vorbereitet und konzipiert wurde. In Ausstellung und Katalog⁸ ging es nicht nur um Piranesis Inszenierung der römischen Ruinen, sondern auch um seine Beschäftigung mit den traditionellen Diskursen der gelehrten Antiquare und um seine architekturtheoretische Polemik, die in seinen Kupferstichen zum Ausdruck kommt. Der dadurch angeregte Workshop⁹, dessen Beiträge im ersten Teil dieses Bandes abgedruckt werden, zeigte dann, wie sich Piranesis Vorstellungen von der Größe Roms ebenso in seinen hybriden Antikenrekonstruktionen (Dagmar Grassinger) und in seinen antikisierenden Reliefs (Anne-Marie Leander Touati) niederschlugen. Auch die gleichzeitig entstandenen Korkmodelle (Valentin Kockel) sowie künstliche Ruinen¹⁰, Daktyliotheken (Daniel Graepler), Wandgemälde (Jörn Lang), Figuren und Gefäße aus Porzellan (Xenia Ressos) visualisierten Wissen von der römischen Antike, hielten es in der aktuellen Lebenswelt der Zeitgenossen

6 Eva Kocziszky und Jörn Lang, Tiefenwärts. Archäologische Imagination von Dichtern (Mainz 2013).

7 Thierry Greub (Hrsg.), Cy Twombly. Bild, Text, Paratext. Morphomata 13 (München 2013).

8 Julian Jachmann, Thomas Ketelsen und Semra Mägele, Piranesis Antike. Befunde und Polemik, Der *ungewisse Blick* 12 (Köln 2013).

9 »Piranesi und die Vermittlung antiquarischen Wissens im 18. Jahrhundert« (Köln 23.–24. 1. 2014).

10 Der Vortrag von Alain Schnapp über »Piranesi in der Zeit der lebenden Ruinen: Historische und künstlerische Ruinen« wird an anderer Stelle erscheinen.

präsent, regten zum Gespräch darüber an und formatierten so den historischen Diskurs.

Die von Martin Hochleitner in der Neuen Residenz in Salzburg kuratierte Ausstellung¹¹ mit dem Titel »Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart« bot die Gelegenheit, die zeitgenössische Kunstwerke über Archäologie zum Gegenstand eines Gesprächs zwischen Künstlern und Wissenschaftlern zu machen und zu fragen, was es für die Archäologie als Wissenschaft bedeutet, wenn zeitgenössische Künstler ihre Gegenstände, Methoden und Ordnungssysteme aufnehmen und weiterentwickeln. Der Workshop wurde gemeinsam mit Katja Sporn und dem Institut für Klassische Archäologie der Universität Salzburg geplant und durchgeführt.¹² Zum Konzept gehörte der experimentelle Charakter der Veranstaltung, denn die präsentierten Exponate konnten nur in der Ausstellung zur Wirkung kommen. Nicht alle Reaktionen und Diskussionen, an denen sich neben Archäologen auch der Ausstellungskurator Martin Hochleitner und die Künstler Norbert W. Hinterberger und Simon Wachsmuth beteiligten, ließen sich daher in schriftlicher Form festhalten. Umso dankbarer bin ich Stefan Altekamp, Ralf von den Hoff und Tom Stern, die sich dieser Aufgabe gestellt haben.

Köln, im Januar 2015

Dietrich Boschung

11 Martin Hochleitner, in: ders.: (Hrsg.) Salzburg Museum, Archäologie in Salzburg 7. Begleitband zu den Ausstellungen »Archäologie?! Spurensuche in der Gegenwart«, Salzburg Museum, Neue Residenz 2013/2014 und »Wirklich wichtig – Archäologische Highlights erzählen ihre Geschichte«, Keltenmuseum Hallen 2013/2014 (Salzburg 2013) 87–121.

12 »Kunst und Archäologie. Reflexionen zur Wechselwirkung von Wissenschaft und zeitgenössischer Kunst«, Salzburg 13.–14. 3. 2014.

**PIRANESI UND DIE VERMITTLUNG
ANTIQUARISCHEN WISSENS
IM 18. JAHRHUNDERT**

VALENTIN KOCKEL

FALSE FRIENDS – FAUX AMIS ?

PIRANESIS VEDUTEN UND DIE KORKMODELLE*

Es war das Verdienst von Anita Büttner, dass in den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts die aus Kork verfertigten Modelle nach antiker Architektur wieder in das Blickfeld der Archäologen und Kunsthistoriker, aber auch des größeren Museumspublikums, gerieten.¹ In der Mitte des 18. Jahrhunderts waren sie in Rom erfunden worden und hatten sich großer Beliebtheit als Anschauungsmaterial vor allem der stadtrömischen Architektur und der Tempel von Paestum erfreut. Ganze Sammlungen waren für erhebliche Summen von Grand-Tour-Reisenden für ihre private Erbauung oder von Fürsten und Akademien für die Ausbildung von Malern und Architekten erworben worden. Doch spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts fielen sie, wie so viele Reproduktionen antiker Kunst aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, dem Verdikt der Unangemessenheit zum Opfer. Sie wurden als dreidimensionale Repräsentanten antiker Kunst nicht mehr ernst genommen und verschwanden auf den Dachböden oder in den Kellern der Museen, manche wurden gar in nachgeordnete Sammlungen in der Provinz abgeschoben und zerfielen dort. Heute hat sich diese Missachtung wieder völlig in ihr Gegenteil verwandelt. Mit dem allgemeinen Interesse an den verschiedenen Rezeptionsformen antiker Orte und Bauten und den daraus resultierenden zahlreichen publikumswirksamen

* Für vielfältige Auskunft und Hilfe danke ich R. Miller-Gruber (Augsburg), R. Splitter (Kassel) sowie C. Frank und L. Tedeschi (Mendrisio).

¹ Büttner 1969–1978. Weitgehend identisch noch Büttner 2001. Erinnerung sei an das seltene Werk des Aschaffenburgers und Pioniers der Photographiegeschichte Erich Stenger 1927, von dessen Belesenheit alle deutschen Autoren bis heute profitieren.

Ausstellungen mag kein Kurator mehr auf diese Schmuckstücke verzichten, da sie Zeichnungen und Gemälde in der anschaulichsten Weise dreidimensional ergänzen. Die Verantwortlichen für die Modelle machen sich mittlerweile vermehrt Gedanken über die Transportfähigkeit dieser fragilen Schätze und leihen sie nur noch ungern aus.²

Nicht nur der Zeitgeschmack änderte sich erneut und diesmal zugunsten der Modelle, sondern auch die Art ihrer Erforschung wandelte sich grundlegend und erschloss neue Kontexte. Büttner hatte sich verständlicherweise noch vornehmlich mit der von ihr betreuten Sammlung in Darmstadt (und der dazu spiegelbildlich ähnlichen in Kassel) und deren Erwerbsgeschichte befasst. Sie verstand die Modelle selbst als Repräsentanten ihrer Vorbilder in Rom, so dass die Darstellung von deren Baugeschichte und Bedeutung einen großen Teil des Katalogs ausmachte. Vor allem war sie aber auch dem Leben des Schöpfers der Modelle selbst nachgegangen, jenem besonders in Deutschland hoch angesehenen Antonio Chichi (1743–1816), der sich in seinen Signaturen so gern als »ARCHITETTO« bezeichnete. Dank einer sich in den letzten zwanzig Jahren intensivierenden Forschung zur Rezeption der Antike und insbesondere der Publikation archivalischer Materialien, die oft aus anderen Interessen heraus erfolgten, hat sich das Spektrum unserer Kenntnisse stark erweitert.³ Mittlerweile wissen wir, dass zum Beginn des Korkmodellbaus nicht nur Chichi und der sich selbst als ›Erfinder‹ dieser Modelle bezeichnende Agostino Rosa (1738–1784) in Rom arbeiteten, sondern dass mit Giovanni Altieri (belegt 1766/7–1796), einem gebürtigen Neapolitaner, ein dritter Konkurrent in Rom um Aufträge kämpfte. 1783 kehrte Altieri nach Neapel zurück, wahrscheinlich wegen der übermächtigen Konkurrenz Chichis und Rosas. Außer stadtrömischen Bauten stellte er dort großformatige Vesuvmodelle her und vor allem mit dem Isistempel erstmals ein Modell nach einem Bau aus Pompeji. Wir kennen mittlerweile nicht nur eine ganze Reihe der frühen Sammlungen und Sammler besser, sondern können auch die technische

² Vgl. z. B. Kassel mit den Katalogen Gercke 1986; Gercke – Zimmermann-Elseify 2001; Forum Romanum 2014. Ebenso in München bzw. Aschaffenburg: Helmberger – Kockel 1993 (München) oder Stockholm: Kockel 1998; Kassler Modelle auch in Buberl 1994. Vgl. besonders auch die Ausstellung in Basel 2009; Seibert 2009; Funk 2009.

³ Vgl. zu den Übersichten außer Helmberger – Kockel 1993, Kockel 1993, Kockel 1998 auch Kockel 2015. Auf die Einzeluntersuchungen zu bestimmten Sammlungen wird am jeweiligen Ort verwiesen.

und stilistische ›Handschrift‹ der verschiedenen Modellbauer ganz gut voneinander unterscheiden. Vor allem die zweite Generation in Neapel (Domenico Padiglione und Söhne), in Deutschland (Carl [1747–1822] und Georg [1790–1853] May), in Frankreich (Stephane Stamati [belegt um 1810] und Auguste Pelet [1785–1865]) und in England (Richard Dubourg [belegt 1776–1784]) ist intensiv erforscht worden. Schließlich rückte auch die eher vereinzelte Übernahme der zunächst für antike Ruinen adaptierten Korktechnik für die Reproduktion mittelalterliche Bauten in Deutschland oder England in den Blick. Mittlerweile sind hunderte von Modellen bekannt, zahlreiche kleine und große Sammlungen und mehr oder weniger vermögende Sammler. In meinen Augen besonders wichtig für eine Einschätzung dieser Modelle zur Zeit ihrer Entstehung ist es jedoch, dass sich die Erforschung der Antikenrezeption und der Geschichte mittel- und nordeuropäischer Sammlungen nicht mehr ausschließlich auf die antiken Originale konzentriert. Sie hat vielmehr akzeptiert, dass es sich auch bei der großen Zahl von oft seriell hergestellten Kopien antiker Kunst und Architektur nicht nur um einfache Souvenirs handelt. Sie waren Teil eines verzweigten Rezeptionsverhaltens, für das neben den selbst erworbenen Antiken immer auch die berühmten Stücke letztlich als ›Maßstab‹ notwendig waren. Daktyliotheken, Gipsabdrücke von Münzsammlungen, Mosaikkopien, Verkleinerungen oder Abgüsse berühmter Statuen, ebenso wie Architekturdetails in Gips, Ruinenmodelle und Rekonstruktionsmodelle der Bauten in Rom und Paestum: dies alles waren sehr ernsthaft diskutierte Repräsentanten der verehrten antiken Kultur, mit denen man sich umgab und die man studierte, um ihre Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, um der Antike nachzueifern, ja sie womöglich zu übertreffen.⁴

Es wäre gewiss wieder an der Zeit, eine umfassende Übersicht zu schreiben, in welcher die Korkmodelle selbst in ihrer Variationsbreite und Vielzahl beschrieben werden, ebenso wie die unterschiedlichen Motivationen für ihre Anfertigung und den Ankauf durch reiche Italienreisende.⁵ Dies kann an dieser Stelle nicht geschehen. Stattdessen sollen zwei Punkte etwas ausführlicher behandelt werden, die auch mit dem Anlass des Kolloquiums – den Veduten Piranesis – in engerer Verbindung stehen. Es ist dies einerseits die Frage nach Zeit, Anlass und

⁴ Um einen ersten Versuch handelt es sich bei Kockel 2000.

⁵ Eine solche auf England hin orientierte Zusammenfassung findet sich in Kockel 2015.

Person der ›Erfindung‹ der Korkmodelle, andererseits jene danach, ob es eine ursächliche Verbindung zwischen den Veduten und den Modellen gibt.

WER HAT'S ERFUNDEN?

Die Frage nach den Umständen der Erfindung der Korkmodelle führt uns mitten in den Kunst- und Bildungsbetrieb in Rom in der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg. Verschiedene Kenner der antiken und neuzeitlichen Kunst standen für die anreisenden ›Milordi‹ ebenso wie für den Adel aus den deutschen oder nordischen Staaten zur Verfügung. Sie organisierten nicht nur die Reisen vor Ort selbst, sondern vermittelten auch den Kontakt zu Künstlern, Kunsthändlern oder Kunsthandwerkern. Es bildeten sich ganze Geschäftsallianzen heraus, wie jene von Thomas Jenkins (1722–1798)⁶ zu Teilen der englischen Elite oder die des baltischen Hofrates Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793)⁷ nach Deutschland und Russland, um nur zwei dieser vielseitigen Akteure zu nennen. Sicher nicht zufällig stehen im Zentrum dieser Aktivitäten, die so bedeutsam für die Ausbildung des Klassizismus jenseits der Alpen sein sollten, mit Jenkins und Charles Townley (1737–1805) zwei Personen, die auch mit den frühesten Korkmodellen zu verbinden sind.

1767 schenkte Thomas Jenkins – zunächst als Maler nach Rom gekommen, dann aber für viele englische Grand-Tour-Reisende Führer, Organisator, Kunsthändler und Bankier – der *Society of Antiquaries* in London, die ihn kurz zuvor zum Mitglied gewählt hatte, ein Korkmodell des Rundtempels in Tivoli. Leider blieb es nicht erhalten und auch seine Maße sind nicht überliefert.⁸ Der Architekt Giovanni Stern (1734–1794), so Jenkins in einem Begleitschreiben, habe dazu Pläne und Risse geliefert, das Modell selbst sei von einem »*man of very singular talents, having lately appeared at Rome*« angefertigt worden. Aus anderen Quellen können wir

6 Zu Jenkins Aktivitäten jetzt übersichtlich Bignamini – Hornsby 2010, 209–221 und 288–294.

7 Reiffenstein vermittelte später Chichis Arbeiten nach St. Petersburg, Kassel, Gotha und Darmstadt, aber auch schon 1772 an den russischen Vizekanzler Golitsyn und weitere nicht genannte Persönlichkeiten (Hinweis C. Frank).

8 Brief von Jenkins an die Society vom 14. Oktober 1767: Pierce 1965, bes. 222 mit Anm. 2.

erschließen, das es sich dabei um Giovanni Altieri handelte, der damit, soweit wir wissen, das erste Korkmodell einer antiken Ruine anfertigte: im Auftrag von Jenkins und mit Hilfe der Zeichnungen, heute würde man sagen: der Bauaufnahmen, eines Architekten. Wir wissen nicht, wie Jenkins den jungen Altieri und seine Fähigkeiten kennengelernt hat. Vielleicht hatte dieser aber, wie man aus einer etwas lückenhaften Überlieferung schließen kann, schon kurz zuvor ein 15 Fuß (über 4 m) langes, aus Kork angefertigtes Entwurfsmodell einer geplanten künstlichen Ruine fertiggestellt. Winckelmann erwähnt es bewundernd in einem Brief an den planenden Architekten Charles-Louis Clérissseau.⁹ Er bezeichnet den Modellbauer etwas abfällig als den »*polichinel napolitain*« (neapolitanischen Kaspar), eine Floskel, die McCormick mit dem Neapolitaner Altieri verbunden hat. Trifft diese Kombination zu, dann könnte man bei Altieri auch den Schritt von den künstlichen Ruinen der neapolitanischen Krippen über das Entwurfsmodell zu einer Ruine bis zur Wiedergabe antiker, ruinöser Architektur bei der Verarbeitung von Kork nachvollziehen.¹⁰

Rasch vermehrte sich die Zahl der Auftraggeber für den Neapolitaner, ebenso schnell entstand ihm aber auch Konkurrenz. Da sind zunächst der in Rivalität zu Jenkins stehende Schotte Jame Byres (1734–1817, seit 1758 in Rom)¹¹ und sein »Kunde« John, 3rd Earl of Bute (1713–1792)¹². Bute, der sich mehrmals in Italien aufhielt, gehörte zu den großen Sammlern seiner Zeit. Da er damals die Ausstattung für Luton Hoo, einem seit 1763 für ihn durch Robert Adam errichteten Landsitz, zusammenstellte, kaufte er großzügig eine bedeutende Sammlung von Gemälden, (u. a. antiker) Skulptur und Zeichnungen, aber auch Kopien und Re-

9 Diese künstliche Ruine sollte einen zentralen Blickpunkt in einer großen Landschaftsvilla bilden, die der Abbate Farsetti auf seinem Gelände in Sala bei Padova errichten lassen wollte. Charles-Louis Clérissseau hatte dazu Entwürfe gezeichnet. Da Clérissseau Rom im Sommer 1767 verlassen hatte, muss das Modell schon vorher, also vielleicht noch vor Jenkins Auftrag, entstanden sein. Die verschiedenen Quellen sind zusammengestellt bei Rehm 1956, 344–345 Nr. 925; Anm. auf S. 559 und McCormick 1990, 112–115 und Anmerkungen auf S. 254. Rehms Identifizierung des »*polichinel*« mit dem Abbate Galiani ist jedoch abzulehnen. Im Ergebnis richtig dagegen McCormick, der Altieri ins Gespräch bringt. So auch Zänker 1994, 90.

10 Büttner 1969–1978, 6.

11 Zu Byres Aktivitäten jetzt übersichtlich Bignamini – Hornsby 2010, 246–249 und passim.

12 Russell 2004.

produktionen antiker und neuzeitlicher Kunst.¹³ Ein gegen Ende seines ersten Aufenthaltes in Rom im Juli 1769 bei Byres zurückgelassener und von diesem allmählich abgearbeiteter ›Bestellzettel‹ ist kennzeichnend für die Breite des Bedarfs an Kunstgegenständen eines solchen Sammlers, umgekehrt aber auch für das umfassende Angebot, aus dem er in Rom auswählen konnte. Auf der Liste stehen verkleinerte Marmorkopien berühmter Skulpturen, Marmorteile für Kaminverkleidungen, Kopien antiker Mosaik, Daktyliotheken (»*sulphurs*«) aus dem Hause von Christian Dehn/Dolce sowie auch Korkmodelle. Nicht alle Briefe Byres', in denen die allmähliche Lieferung der Objekte sowie deren Verpackung und Versand detailliert abgerechnet werden, sind erhalten. Doch kann erschlossen werden, dass ein Giuseppe Aldieri (sic!) bis 1771 insgesamt elf verschiedene Ruinen in Kork in jeweils zwei Exemplaren angefertigt hat und dafür pauschal 440 Zechinen erhielt.¹⁴ Diese doppelte Serie war offenbar für zwei verschiedene Country Houses des Earls bestimmt: für das schon genannte Luton Hoo ist auch die Aufstellung der Modelle in einem Bibliotheksraum auf Schränken mit Manuskripten durch einen Reisebericht aus dem Jahr 1774 belegt.¹⁵

Gleichzeitig mit den Ankäufen des Earl of Bute sind jedoch weitere bekannt: 1769 wurden in der noch jungen Sammlung der Ermitage von Sankt Petersburg insgesamt sechs Korkmodelle von Antonio Chichi in-

13 Russell 2011.

14 Überliefert sind jeweils zwei Exemplare von: Tivoli: Rundtempel (H ca. 30 cm, nach V. Brenna s. u.); Rom: Tempel der Concordia; Tempel des Iupiter Tonans (Titus und Vespasian); Bogen des Konstantin; Bogen des Septimius Severus; Bogen des Janus; Capo di Bove (Grab der Caecilia Metella). Allein von der Grotte der Egeria wird nur ein Exemplar genannt. Bei einem Gesamtpreis von 440 Zechinen und einer Anzahlung von 20 Zechinen ist es denkbar – aber natürlich keineswegs sicher –, dass die Modelle zu jeweils 20 Zechinen kalkuliert waren und damit jede Serie elf verschiedene Modelle umfasste. Bei zwei weiteren Modellen könnte es sich um den Tempel des Antoninus und der Faustina sowie den Bogen des Titus handeln, die in den 70er Jahren für Altieri gesichert sind. Das 11. Modell könnte Paestum zeigen. Dazu passt, dass Reiffenstein 1772 nach Russland schreibt, ein Modell des Rundtempels koste gewöhnlich 25 Zechinen, er habe es aber auf 20 Zechinen herunterhandeln können, weil er dem Modellbauer weitere Aufträge verschafft habe (Hinweis C. Frank). Zu den Modellen von Altieri s. auch Anm. 26. 34.

15 Denvir 1983, 28 f. Der Earl zog 1785/6 mit allem Besitz, auch den Korkmodellen, nach Lynton um. Danach verliert sich deren Spur.

ventarisiert. Sie waren von Iwan Iwanowitsch Schuwalow (1727–1797) in Rom erworben worden. Schuwalow, ein Günstling der Zarin Elisabeth und Begründer der Kunstakademie in Sankt Petersburg, hatte bald nach deren Tod 1762 Russland verlassen (müssen) und hielt sich bis 1777 im Ausland auf, darunter auch längere Zeit in Rom. Dort wird er in Briefen der Zeitgenossen gern als der »*generale Moscovita*« bezeichnet, dem man die Dinge teuer unterjubeln konnte. Er war also ein fester Bestandteil der an der Antike interessierten Gesellschaft in Rom. Neben zahlreichen Kunstwerken für sich selbst kaufte er auch im Auftrag der neuen Zarin Katharina II. für die Ermitage ein, darunter die sechs Modelle¹⁶. Bereits 1768 muss also, wenn man den langwierigen Transport nach Sankt Petersburg einkalkuliert, der damals 25jährige Chichi als Konkurrenz für Altieri aufgetreten sein. Leider sind auch diese Modelle verloren und aus den Preisangaben ergibt sich kein schlüssiges Bild ihrer Größe. Für Chichi allerdings begann damit eine lange und lukrative Geschäftsbeziehung zum russischen Zarenhof. 1777 fertigte er noch einmal eine ganze Serie von 36 Modellen an (heute in der Akademie der Künste) und etwa gleichzeitig konstruierte er ein weiteres großes Modell aus Kork, das die Loggien des Raffael im Vatikan dokumentierte und für den Nachbau dieses Ganges im Anschluss an die Ermitage nützlich sein sollte.¹⁷

Gleichzeitig kommt der bereits erwähnte Charles Townley ins Spiel. Er hielt sich im März 1768 in Neapel auf und reiste von dort in Gesellschaft des Landschaftsmalers Pierre Jacques-Antoine Volaire (1729–1799) und des jungen Zeichners und Architekten Vincenzo Brenna¹⁸ (1747–1820) für drei Tage nach Paestum¹⁹. Aus Townleys Tagebuch erfahren wir

16 Tatarinova 1993, 328. 330. 352 Anm. 18; Tatarinova 2006, 28. 30. 37 Anm. 7. 15. Tatarinova zitiert aus einer längeren Liste: »*Antonio Chichi... 36. un petit modèle des ruines du Temple de la Paix [Basilica des Maxentius] 30 Ecus; no. 37. un autre de celles de l'arc de Constantin - 74 Ecus; 38. Celui des Ruines du Temple de la Sibille à Tivoli - 25 Ecus; de la Concorde, de la Minerve et de la (sic!) Jupiter Stator à Rome - 22 Ecus 50 Bajoque.*« Tatarinova 2006, 37 Anm. 2, weist zu Recht darauf hin, dass Savinova 2001 (und spätere Katalogbeiträge derselben Autorin) kaum auf eigener Forschung beruhen, sondern sehr weitgehend von Tatarinova 1994 abhängen.

17 Tatarinova 2006, 30–33.

18 Grundlegend zu Brennans Ausbildung und sein Umfeld in Rom (bis 1780) Tedeschi 2008a, bes. 412–428. Zu seinem Verhältnis zu Townley und zu den Modellen Tedeschi 2011.

19 Die Reise samt Tagebuch, den Zeichnungen sowie den Modellen wird zuerst kurz dargestellt von I. Jenkins in: Wilton – Bignamini 1997, 244

1 Vincenzo Brenna, *Bauaufnahme des Hera- und des Athena-Tempels in Paestum*, 1768. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 8478.15

von den klimatisch und hygienisch schwierigen Verhältnissen auf diesem Ausflug und von der Arbeitsteilung der drei Reisegenossen. Volaire konzentrierte sich auf »*views in perspective*« der verschiedenen Tempel, die er dann später in Gemälde umsetzte und an Townley lieferte. Brenna aber »*took the measures of the largest temple the middlemost. In the drawing of which it will be explained*« zusammen mit Townley selbst. Am nächsten Tag wurden die Zeichnungen an den beiden größten Tempeln gleichfalls gemeinsam abgeschlossen, den dritten, weiter entfernt liegenden, heute sog. Athena-Tempel, zeichnete Brenna allein. Noch 1768 stellte Brenna aquarellierte Reinzeichnungen seiner orthogonalen Ansichten und Pläne für Townley fertig (Abb. 1)²⁰. Gleichzeitig ließ er, wie wohl vorher schon verabredet worden war, Modelle anhand seiner Zeichnungen anfertigen, deren Qualität und Maßstäblichkeit er selbst überprüfte. Zwei der heute gleichfalls verlorenen Modelle waren ausschließlich aus Kork

Nr. 185. Transskription des Tagebuches bei Beck-Saiello 2004, 194–197. Tedeschi 2008a, 416 nimmt an, dass Brenna durch Jenkins an Townley vermittelt wurde.

20 Es handelt sich jeweils um einen Grundriss, eine orthogonale Ansicht einer Schmal- und einer Längsseite und ein großmaßstäbliches Detail der architektonischen Ordnung.

gebaut worden, für das dritte hatte er Bimsstein, gemischt mit anderen Materialien benutzen lassen, um so nach seiner Ansicht besser die Natur nachahmen zu können.²¹ Zwar nennt er nie den Namen des ausführenden Künstlers, doch könnte es sich um Chichi oder Rosa gehandelt haben, für die auch anderweitig Modelle mit Elementen aus Bimsstein überliefert sind.²² Brenna fertigte selbst – mit eigenen Händen, wie er sagt – und nach eigenen Plänen ein Modell des Rundtempels von Tivoli an, das besonders groß war (H ca. 1,15 m) und ebenfalls Kork mit Bimsstein verband.²³

Die insgesamt sehr emotional geschriebenen Briefe Brennass sind ein wunderbares Anschauungsmaterial dafür, wie ein abhängiger Künstler mit seinem Auftraggeber umgeht, ihm schmeichelt und um Honorare feilscht. Die Briefe werfen auch Licht auf die Arbeitsbedingungen und Verflechtungen innerhalb des Kunstbetriebs in Rom. So arbeitete Brenna nicht nur für Townley, sondern auch für Byres und dessen Klientel sowie für Piranesi und den Verleger Mirri. Hier sollen aber nur einige Punkte angesprochen werden, die für die frühe Produktion von Korkmodellen wichtig sind. Dabei ist insbesondere aufschlussreich, mit welchen Argumenten Brenna die Qualität seiner Modelle gegenüber jenen von Altieri hervorhebt, da er damit Einblicke in deren Herstellungsweise und Bewertung bietet, auch wenn natürlich Eigenlob und Kritik nicht unbedingt ›1:1‹ verstanden werden sollten.²⁴ Bei dem Tivoli-Modell handele es sich um ein Modell in großem Maßstab, von dem er glaube, dass etwas Gleichwertiges bisher noch nicht nach England gekommen sei. Er habe an ihm fast drei Monate gearbeitet. Dasjenige, welches ›der Neapolitaner‹ (Altieri) für Lord (sic!) Bute angefertigt habe, sei nur ca. 30 cm hoch und könne nicht mehr als einen Eindruck (»*apparenza*«) des Tempels wiedergeben. Er fordert Townley dazu auf, sein Modell im Vergleich mit den Drucken von Piranesi und Brennass eigenen genauen Maßen sowie dem Stil der Fragmente zu vergleichen. In diesem Maßstab sei es wirklich verständlich »*und alles ist wie am Original in Tivoli: dieselben Brüche, die Maße der einzelnen Steine... wenn man das Modell sieht, ist es so, als*

21 Brief an Townley vom 4. März 1769. Tedeschi 2008b, 453 f. Auch Jenkins erwähnt die Paestum-Modelle in zwei Briefen an Townley (27.9. und 9.11.1768): Bignamini – Hornsby 2010, Bd. 2, 7 f.

22 s. u. Anm. 32.

23 Tedeschi 2008b, 460–463. s. u. Anm. 27.

24 Die folgenden Bemerkungen werten die von Tedeschi 2008b publizierten Dokumente bezüglich des Modell-Baus durch Brenna aus.

*ob man das Original sähe... und es hat nichts mit den anderen Modellen aus Kork (buchon [sic!]) zu tun... denn auch jedes Ornamentdetail ist in demselben Charakter angefertigt und nicht wie jene aus Kork mit dem Messer geschnitzt*²⁵. Brenna hatte schon 1767 einen schmalen Band mit Zeichnungen des Tivoli-Tempels gedruckt, den Townley besaß und auf den er sich in der Korrespondenz beziehen konnte.²⁶ Ebenso wie Giovanni Stern wenige Jahre zuvor, hatte er sich also an den damals sehr verbreiteten Bemühungen beteiligt, den eindeutig falschen Plan von Antoine Desgodets zu korrigieren, und konnte diese eigenen Vorarbeiten als Qualitätsgarantie für das Modell anführen.

Es sind also mehrere Komponenten, die die Qualität eines Modells ausmachen. Da sind zunächst die zeichnerischen Grundlagen zu nennen: eine möglichst genaue orthogonale ›Bauaufnahme‹ der darzustellenden Ruine. Diese Zeichnungen sind dann in einen ›richtigen‹ Maßstab umzusetzen, allerdings werden in den genannten Fällen keine konkreten Angaben gemacht. Brenna berichtet jedoch an anderer Stelle, dass er mit Townley abgesprochen habe, die Paestum-Tempel jeweils im Maßstab der Zeichnungen anfertigen zu lassen, die offensichtlich den Poseidon-Tempel in doppelter Größe gegenüber den beiden anderen reproduzierten.²⁷ Für diese habe sich jedoch der kleinere Maßstab als unglücklich erwiesen. Sie hätten wie zwei Vogelbauer (?) (»gabbie«) ausgesehen²⁸. Deshalb habe er sie letztlich in derselben Größe wie den Poseidontempel anfertigen lassen. Dass es solche ganz konkreten Angaben für den Modellbauer aber gab, zeigt eine mehrfach abgebildete Zeichnung des Architekten Thomas Hardwick für ein Teilmodell des Kolosseums aus dem Jahre 1778. Darauf findet sich der Vermerk für den Modellbauer Giovanni Altieri: »The model to be made 1/10 of an Inch to a Foot« (= 1:120)²⁹.

25 Tedeschi 2008b, 460, documento 6; 462, documento 7; 463, documento 8 (August bis November 1769)

26 Brenna 1767. Der Band besteht nur aus zwei Seiten Text und drei Tafeln, die bei Tedeschi 2008a, 406 f. Abb. 4–6 abgebildet sind. Zum Kauf der Bände durch Townley Tedeschi 2008a, 416 und 438 mit Anm. 29. Die eigentliche Bauaufnahme, aus der sowohl die Rekonstruktion wie das Ruinenmodell entwickelt wurden, ist damit offenbar nicht überliefert.

27 Zu den Maßen der Zeichnungen sowie zu den dort verwendeten Maßstabsangaben liegen mir keine Angaben vor (nicht sichtbar bei Tedeschi).

28 Tedeschi 2008b, 453 f. documento 1. Townley hat diese Entscheidung positiv aufgenommen und den Zuschlag bezahlt.

2 Giovanni Altieri, Korkmodell des Rundtempels von Tivoli. Detail der Kapitelle und des Gebälks, 177(?). London, Courtesy of the Sir John Soane's Museum, Inv. MR 2

Drittens war die Wahl des richtigen Materials wichtig. Aus Kork allein konnten die Modelle nicht gebaut werden, vor allem die Details entsprachen dann nicht dem Anspruch an die auch ›stilistisch‹ genaue Wiedergabe. Ein Modell Altieris mit geschnitzten Kapitellen ist im Soane's Museum erhalten und bestätigt diese negative Einschätzung (Abb. 2).³⁰ Der von Brenna gewählte Bimsstein ist, soweit ich weiß, an keinem erhaltenen Modell überliefert. Immerhin sind aber in der Sammlung des 1774 verstorbenen Abbate Farsetti, der für sein Villenprojekt bereits ein Korkmodell einer Ruine von Altieri besaß, insgesamt fünf Modelle von Chichi (!) überliefert, die in Kork und Bimsstein gearbeitet gewesen sein sollen.³¹ Doch auch Rosa arbeitete zunächst mit Kork und Bimsstein. Erst später bevorzugten alle Modellbauer aus Gips oder Terrakotta gefertigte Details. Diese wurden in Metallformen ge-

29 Kockel 1993, 18 mit Abb. 10.

30 Kockel 2015, passim Nr. 13.

31 Anonymus 1788, 24; Frings 2002, 312. 320 f. Nr. 236. Zu der Villa von Farsetti s. o. Anm. 10. – Da der kleine Katalog allerdings erst nach dem Tod des Abbate verfasst wurde, zu einer Zeit, als Chichi der berühmteste und mittlerweile einzige Modellbauer in Rom war, kann man nicht entscheiden, wie sicher diese Zuschreibung ist.

presst und konnten mühelos vervielfältigt und auch für unterschiedliche Gebäude verwendet werden.³² Schließlich bedurfte es in Brennas Augen auch einer Überwachung des Korkbildners durch einen Architekten, um die Qualität der Modelle zu garantieren. »Die anderen Modelle aller römischer Antichità, die der Neapolitaner für den genannten Mylord Bute herstellt gelingen deshalb nicht gut, weil sie von niemandem beaufsichtigt und mehr zufällig gearbeitet werden...«³³. Immerhin ließ sich Townley diese »assistenza« durch Brenna noch einmal 15 Zechinen extra kosten.

ZUM VERHÄLTNIS DER MODELLE ZU DEN VEDUTEN PIRANESIS

Mit diesen Bemerkungen zu den Qualitätsmerkmalen der Ruinenmodelle sind wir bei der zweiten Frage angelangt, die hier noch behandelt werden soll. Gibt es eine Abhängigkeit der Modelle von den Veduten Piranesis, wie dies Büttner behauptet hat und wie dies häufig mit unterschiedlicher Entschiedenheit wiederholt wird?³⁴

Büttner hatte mehrere Gründe genannt, die für diese enge Abhängigkeit sprächen. Zunächst geht es um die Maßstäbe der Modelle, die Chichi auf ihnen angegeben habe. Ihre Ausführung entspreche exakt derjenigen, die Piranesi für die maßstäblichen Einzelaufnahmen antike Architektur verwendet habe.³⁵ Zweitens verweise die Benennung mancher Objekte auf einem vor die Ruine gelegten Steinblock (Taf. 1; Abb. 3) in der Art einer Inschrift gleichfalls auf zahlreiche Blätter Giambattistas. Schließlich sei die Auswahl der dargestellten Ruinen nur mit einem Rückgriff auf Piranesis Werke zu erklären. So sei, als Beispiel, der Emissar des Lago di Albano allein von Piranesi in einer Publikation von 1762 veröffentlicht worden, die Chichi als Vorlage gedient haben müsse (Abb. 9–10). Zuletzt spreche auch die dokumentierte Zusammenarbeit von Piranesi mit Rosa in Paestum 1777 für diese Abhängigkeit.

32 Reineck 2001.

33 Tedeschi 2008b, 460 documento 6. Ganz klar ist aber nicht, was Brenna mit der Formulierung »per lo più lavorati a caso« meint.

34 Büttner 1969–1978, 8–10; Büttner 2001, 18 f. vgl. z. B. Funk 2009, 161 (»Initialzündung«); Jachmann 2013. – Die folgenden Überlegungen erweitern meinen Beitrag Kockel 1993.

35 Aus dem Text geht für mich nicht eindeutig hervor, ob Büttner damit den jeweils gleichen Maßstab oder die Art meint, in der die Maßleiste gezeichnet ist.

3 Giovanni Altieri, Korkmodell des Rundtempels von Tivoli. Drapierung von (nicht zugehörigen) Steinplatten, 177(?). London, Courtesy of the Sir John Soane's Museum, Inv. MR 2

Natürlich konnte ein maßstäbliches Modell nicht anhand einer Vedute konstruiert werden, wie das Büttner für manche Bauten vermutete. Der Künstler benötigt orthogonale Pläne und Risse, um die dritte Dimension des Modells in einen durchgängig gleichen Maßstab zu übertragen. Da in den zeitgenössischen Quellen immer wieder die eigenhändig angefertigten Pläne und Schnitte als besonderes Qualitätsmerkmal für ein Modell erwähnt werden, kann man daraus schließen, dass dies nicht unbedingt die Regel war, sondern auch bereits existierende (gedruckte?) Zeichnungen als Vorlagen in Frage kamen. Bei Piranesi muss man sich dafür den meist zu wenig wahrgenommenen *Antichità Romane* (1756) zuwenden.³⁶ Auch dort findet man solche architektonischen Bauaufnahmen aber nur vereinzelt – insbesondere von Grabbauten –, ebenso wie in einigen Sonderpublikationen zu bestimmten Monumenten (*Castello dell’Aqua Martia*, 1761; *Emissario del Lago Albano*, 1762 [vgl. Abb. 9–10]) und schließlich zu einigen Orten im näheren Umkreis von Rom (*Castel*

36 Dieses wohl ›wissenschaftlichste‹ Werk Piranesi ist bisher nur wenig auf sein architektonisches und archäologisches Potential hin untersucht worden. Fabrizi 2009; Gasparri 2014.

4 Giovanni Altieri, Tempelgruppe in Tivoli, um 1784. Stockholm, Medelhavsmuseet, Inv. Drh Sk 262

Gandolfo, 1764; *Cora*, 1764). Das architektonische Standardwerk der Zeit waren aber die *Édifices de Rome* von Antoine Desgodets³⁷. Der Großfolioband war bereits im 17. Jahrhundert erschienen, 1771 und 1776 in London aber neu in englisch und französisch nachgedruckt worden. Offenbar war der Bedarf an solchen objektivierbaren Zeichnungen groß, verschiedene Projekte, mit denen man Desgodets hatte ersetzen wollen, waren nie umgesetzt worden. Anders als Piranesi, der jeden seiner Bauten auch in einer Vedute darstellte, beschränkte sich Desgodets ganz auf die architektonisch strenge orthogonale Projektion (Abb. 6). Man muss aber auch damit rechnen, dass die Modellbauer selbst Maße vor Ort aufnahmen. Die Fähigkeit, maßstäbliche Zeichnungen anfertigen zu können und sie dann in einem Modell umzusetzen, mag der Grund für Chichi und Rosa gewesen sein, sich selbst als »*architetti*« zu bezeichnen. Die oben geschilderte Episode mit Townley und Brenna in Paestum zeigt aber auch, dass zumindest anfangs die Ansprüche an solche Bauaufnahmen nicht besonders groß gewesen sein können. Die drei Tempel

37 Desgodets 1682/1771.