



70 / 2007

Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft

Im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft

herausgegeben

von Eva Hofstetter und Markus Käfer

Zu diesem Heft

Die 1988 initiierte Arbeit an der kommentierten Ausgabe von Winckelmanns *Kunstgeschichte* ist 2007 zum Abschluss gekommen, mit den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* liegt nun Band 4,4 der Reihe *Schriften und Nachlaß* vor, nachdem kurz zuvor der *Katalog der antiken Denkmäler* (Band 4,2) und der *Allgemeine Kommentar* (Band 4,3) erschienen sind. Die Arbeit an den nächsten Bänden, den *Monumenti Inediti* gewidmet, ist fortgeschritten.

Von 9730 Besuchern 2007 im Museum kamen 3764 ins Kindermuseum, die jedoch eine gezieltere Betreuung erforderten: 359 Aktionen für Kinder und Jugendliche (Kindergeburtstage, Führungen, Eröffnung der Spielstraße, Mobiles Museum) stehen 137 Veranstaltungen für Erwachsene (Vorträge, Führungen) gegenüber. Der Rückgang der Besucherzahlen im Vergleich zu 2006 spiegelt die demographischen Verhältnisse wider: rückläufige Schülerzahlen.

Sehr aktiv waren wir in diesem Jahr mit unserem Ausstellungsprogramm, d. h. den eigenständigen Ausstellungen und den wissenschaftlichen *Ausstellungskatalogen*: Römische Gärten der Winckelmann-Zeit; Der Pfälzer Apoll; Buchgeschichten; Porträts deutscher Künstler in Rom; Antike à la Carte. Meisterwerke des Klassizismus aus Italien; Türen von San Miguel Mexiko – Fotografien von Heide Betz aus San Francisco, etc.

Inhaltsverzeichnis

Aus der Arbeit der Gesellschaft:

Der Pfälzer Apoll, Kolloquium in Heidelberg Oktober 2007; Jahreshauptversammlung; neue Mitglieder; Der Winckelmann-Preis

Blickpunkt Winckelmann-Museum:

Bericht des Vorstands Manfred Urban; Matthias Hofer *über* Der Pfälzer Apoll; Susanne Adina Meyer *über* Beate Schroedter, Porträts deutscher Künstler in Rom; Reimar F. Lachner *über* Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert; Yvonne Bichel, Ein Ausflug ins Kindermuseum

Literaturberichte und Rezensionen:

Winckelmann-Bibliographie; Regine Mahlke *über* den Ausstellungskatalog Buchgeschichten; Thomas Fröhlich *über* Jürgen Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis, *und* Lucia Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile; Max Kunze *über* die zuletzt erschienenen drei Bände der Winckelmann-Edition

Beilage:

Rainer Vollkommer, Von der Farbtafel zum Umriss. Von der Publikation griechischer Vasen von Hamilton zu Tischbein

AUS DER ARBEIT DER GESELLSCHAFT

Eva Hofstetter: „Der Pfälzer Apoll – Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar“, Kolloquium in Heidelberg 3.–6. Oktober 2007

Die gleichnamige Ausstellung, in Stendal vom 17. Juni bis 7. Oktober 2007 zu sehen, war das Ergebnis eines Seminarprojekts der Universität Mannheim unter Leitung von Max Kunze und Reinhard Stupperich. Viele der dabei entstandenen Texte überstiegen den Rahmen des Ausstellungskatalogs (siehe dazu unten S. 14–15), das Kolloquium bot Gelegenheit zur Präsentation dieser Ergebnisse. Michael Wenzel wies in seiner Einführung zur Stendaler Ausstellung auf die Beziehung Carl Theodors zu Winckelmann hin, dessen italienische Schrift Monumenti inediti dieser von Winckelmanns Gönner Albani geschenkt bekam. Max Kunze („Vorteilhafter als die Originalien“) sprach über die Schwierigkeit des Erwerbs von guten Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert, die Mannheimer Zeichnungsakademie und den damit verbundenen Antikensaal, ein Prestigeobjekt Carl Theodors, dessen Blüte mit des Kurfürsten Wegzug nach München 1778 und vor allem mit seinem Tod 1793 zum Erliegen kam. Geburtsfehler der 1757 gegründeten Einrichtung war die Abhängigkeit der Lehrenden vom Hof, da sie für ihren Unterricht kein Gehalt bezogen. Bereits um 1793 befand sich die einst gepriesene Einrichtung in einem desolaten Zustand.

Michael Klein ging der Erforschung der römischen Steindenkmäler durch Mitglieder der 1763 in Mannheim gegründeten kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften nach. Ziel der Beschäftigung mit römischen Grabmälern, Inschriften und anderen archäologischen Monumenten war es, eine mehrbändige Geschichte der Pfalz (Palatinus Illustratus) zu verfassen sowie Objekte für das kurfürstliche Antiquarium zu erwerben. Die Reise des Sekretärs der Akademie, Andreas Lamey, nach Worms, Mainz, Wiesbaden, Ingelheim, Bingen etc. diente diesem Vorhaben, die erworbenen Steindenkmäler wurden auf dem Rhein verschifft.

Daniel Kondratiuk beschäftigte sich mit Carl Theodor als Förderer von Naturwissenschaft und Technik, ein durchaus übliches Interessensgebiet eines Fürsten. Die kurpfälzische Akademie besaß von Anfang an neben der historischen auch eine naturwissenschaftliche Klasse. Der Mathematiker und Hofastronom Christian Meyer

(+ 1783), der ein Verzeichnis der bisher bekannten Doppelsterne verfaßt hatte, veranlaßte Carl Theodor zur Errichtung einer Sternwarte in Mannheim in einem 33 m hohen Turm mit Gästezimmern, Wohn- und Arbeitsräumen, der 1776 einem bei einem Trinkgelage entstandenen Brand zum Opfer fiel. Ab 1761/1762 beschäftigte sich Mayer mit der Vermessung der Kurpfalz und veröffentlichte seine Ergebnisse 1763 (Basis Palatina); seine große Pfalzkarte konnte er nicht mehr vollenden. Nicht durchgeführt



Führung im Heidelberger Schloß

wurde sein Projekt zu einer besseren Trinkwasserversorgung Mannheims, das erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts umgesetzt wurde.

Jürgen Dummer erinnerte in einer Referenz an Heidelberg an Goethes dortigen Besuch, wo er Marianne von Willemer im Schloßgarten zu einem Gingkobaum führte. Marianne, die Suleika des Zyklus, ist Autorin einzelner im west-östlichen Diwan veröffentlichter Gedichte, was sie erst kurz vor ihrem Tod dem Germanisten Herman Grimm anvertraute.

Susan Richter (Apoll – Das schönste Bild für einen Monarchen. Der Einfluß der Antikenrezeption auf das Herrschaftsverständnis Carl Theodors) ging der Benennung Carl Theodors als „Apollo Palatinus“ nach, u. a. bei François-Joseph Desbillon, einem aus Frankreich vertriebenem Jesuiten, den „Apoll“ in seinem „Musenhort“ aufgenommen hatte. Voraussetzung für die väterliche Pflege der Künste war ein dauerhafter Friede in der Pfalz, ermöglicht durch die Staatsmaxime des Kurfürsten, keine Außenpolitik zu betreiben und Bündnisse zu vermeiden.

Dunja Zobel-Klein besprach Grisaillegemälde von Joseph Fratrel d. Älteren (1730–1783). Dieser war gelernter Jurist, aus Mangel an Beredsamkeit ließ er sich zum Miniatur- und Historienmaler ausbilden. Radierungen nach diesen Gemälden zeigen zahlreiche Bezugnahmen auf Carl Theodor, z. B. steht Minerva für dessen umsichtige, Kriege verhindernde Herrschaft und präsentiert auf ihrem Schild sein Porträt. Das mit Sternen verzierte Gewand der Muse Urania weist auf die Mannheimer Sternwarte hin, eine der ‚Taten‘ Carl Theodors; der Obelisk ist Symbol für seinen Ruhm.

Rolf Wagner beleuchtete die Antikerezeption des „melancholischen Fürsten“ in dessen privatem Refugium, dem Schwetzingen Badehaus (erbaut 1768–1783), in dem dieser gänzlich ohne Personal auskam und sich bei Glücksspiel, Lesen, Kaffeetrinken und lauwarmen Bädern erholte. Der Elsässer Architekt Nicolas de Pigage ließ sich bei der Planung von palladianischen englischen Herrensitzen anregen, Antike oder „goût grec“ begegnet in den korinthischen Säulen im Arbeitszimmer, in den Wedgwood-Vasen im Schlafzimmer, in den Najaden im Badezimmer, im Faun von Ildefonso, in Verschaffelts Cupido, im Deckengemälde im Ovalsaal (Aurora vertreibt die Nacht), entsprechend dem Hauptthema „Zeit“, auf die der Herrscher keinen Einfluß hat.

Monika Scholl ging der Antikerezeption in freimaurerischem Kontext nach und entdeckte Symbole der im 18. Jahrhundert verbreiteten Freimaurerei z. B. im Figurenprogramm der Gärten und am 1774 fertiggestellten Minervatempel in Schwetzingen.

Über Carl Theodors Verbindung zu Voltaire berichtete Ute Uebel und stellte Gemeinsamkeiten zwischen beiden Persönlichkeiten fest. Beide hatten früh die Mutter verloren und hielten sich in jungen Jahren im Ausland auf: Carl Theodor, von seiner Urgroßmutter in Brüssel erzogen, studierte in Löwen und Leiden Rechtswissenschaften, Voltaire war in Den Haag Attaché. Beider Liebe zum Theater war ein verbindendes Element. Zweimal besuchte Voltaire Carl Theodor, 1753 und 1758. 1753 wurden zwei seiner Theaterstücke aufgeführt, der Dichter führte selbst Regie. 26 Briefe Carl Theodors an Voltaire sind erhalten.

Ingeborg Huber gab Einblick in das lebhafte Theatergeschehen an Mannheimer Hofoper und Schwetzingen Schloßtheater. Antiker Mythos und antike Geschichte boten Stoff für Opern, Ballette und andere szenische Aufführungen. Themistokles, Titus, Antigone, Hippolytos, Iphigenie, Alkestis, Galatea u. a. inspirierten die Librettisten zu Handlungen, die mit der antiken Vorlage oft wenig zu tun hatten, z. B. wird Antigone nicht zusammen mit ihrem Verlobten Haimon mit dem Tode bestraft, sondern der Tyrannensohn läßt Antigone in der Wildnis alleine, wo diese eine Tochter zur Welt bringt.

Geführte Rundgänge im Heidelberger, Schwetzingen und Mannheimer Schloß, in Heidelberg, Speyer, Mannheim und Ladenburg/Lopodunum gaben informativen und vergnüglichen Einblick

in Geschichte und Kulturgeschichte der Pfalz, in das Privatleben der Kurfürsten, ihrer Familie und des Adels. Hier ein paar Stichpunkte aus dem reichhaltigen Programm: In einem Hof des Heidelberger Schlosses wurde Tennis gespielt, ein dem Adel vorbehaltenes Spiel; zwei Liter Wein waren das einer Person zustehende Tagesquantum. Schwetzingen, das „pfälzische Versailles“, war zu klein, um den Musikern nachts Quartier zu bieten. Sie wurden bei Bauern untergebracht, Diener schliefen in den Vorzimmern in Tischbettladen, d. h. Betten, die tagsüber in Kommoden verwandelt wurden. Ebenso wurde der fürstliche Speisesaal auch anderweitig genutzt. Das Bücherzimmer informierte über Carl Theodors Freizeitlektüre, u. a. Schäferromane und Erotica. Anspielungen auf und Gelegenheit zu Erotik bot auch der Garten mit u. a. einem Antinous von Peter Anton von Verschaffelt und Bacchuskindern von Konrad Linck.

Jahreshauptversammlung der Winckelmann-Gesellschaft in Stendal vom 8. bis 10. 12. 2007 Max Kunze: Bericht des Kuratoriums

1764 kam Winckelmanns Hauptwerk, die *Geschichte der Kunst des Alterthums*, heraus, in der er ein neues System historischer Ordnung für antike Kunstwerke schuf, die nach Kriterien des Stils der Völker, Zeiten und Künstler, des Ursprungs, des Wachstums, der Veränderung und des Verfalls der Kunst erstmals beurteilt wurden. Neben Natur, Klima und Erziehung war, nach Winckelmann, die Freiheit Voraussetzung der Kunstblüte des antiken Griechenlands gewesen: Daher die Aufforderung an seine und die folgenden Generationen, griechische Kunst als Leit- und Vorbild aufzufassen.

2007 erschienen in der historisch kritischen Ausgabe der Werke Winckelmanns, an der als Herausgeber auch die Winckelmann-Gesellschaft beteiligt ist, der *Denkmälerkatalog* und der *allgemeine Kommentar* und folgten damit dem 2002 edierten *Textband*, dem Ausgangspunkt unserer Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, der die 1764 erschienene Dresdner Ausgabe und die posthume Wiener Ausgabe von 1776 nebeneinander abdruckte und so den durchgängigen Vergleich zwischen beiden Ausgaben ermöglichte. In die Marginalspalten des Textes sind die Katalognummern der erwähnten antiken Denkmäler eingetragen, die ein schnelles und unkompliziertes Nachschlagen ermöglichen. Dazu erschien als Band 4,2 der Edition der *Katalog der antiken Denkmäler*, also die erwähnten antiken Objekte und archäologischen Befunde aller Art. Viele der bei Winckelmann zitierten Denkmäler waren schon bald nach dem Erscheinen der Kunstgeschichte zu Unbekannten geworden. Denn Sammlungen, in denen sie sich befanden, wurden aufgelöst und ihre Bestände über Europa und Nordamerika verstreut. Benennungen, die im 18. Jahrhundert üblich waren, gerieten in Vergessenheit und wurden durch andere Namen ersetzt. Daher war Winckelmanns Text nicht mehr voll verständlich. Das hatte zur Folge, daß man Winckelmanns Kunstgeschichte zu einem Theoriegebäude verkürzte und den Autor als einen bloßen Theoretiker betrachtete, der sich um die Fülle der überlieferten Denkmäler und den konkreten archäologischen Befund wenig kümmerte. Dieses Mißverständnis hat der Katalog der antiken Denkmäler beseitigt und stellt Winckelmann wieder als Archäologen und Wissenschaftler dar, der sich um das Detail, auch das technische, bemüht, und als Gelehrten mit einer erstaunlich breiten, viele Objektgattungen überblickenden Denkmäler-Kenntnis.

Mit dem dritten Teilband zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*, der den *Allgemeinen Kommentar* enthält, war ein solcher allgemeiner Kommentar notwendig geworden, da die Kommentare ebenso umfänglich sein würden wie die Denkmäler. Hier finden sich die

sprachlichen und sachlichen Erläuterungen zum Textverständnis der Geschichte, unüblich gewordene Sprachwendungen und Begriffe. In den Kommentaren sind die von Winckelmann abgekürzten und daher schwer verständlichen Literaturzitate entschlüsselt, wo es inhaltlich relevant ist, auch mit den entsprechenden Zitaten aus den Werken. Die vielen antiken Textpassagen, auf die verwiesen ist, werden, wenn sie die Winckelmannschen Interpretationen oder Auseinandersetzungen erläutern können, im Wortlaut wiedergegeben, ins Deutsche übersetzt und kommentiert. Erklärt werden auch selten erwähnte mythologische und historische Ereignisse und Personen wie Staatsmänner, Wissenschaftler, Reisende, Dichter, Künstler und Sammler. Die nicht in den *Denkmälerkatalog* Band 4,2 aufgenommenen, nur literarisch erwähnten antiken Kunstwerke, die ebenso wie die Denkmäler das ‚Gerüst‘ der Winckelmannschen antiken Kunstgeschichte bilden, sind hier nachgewiesen ebenso wie neuzeitliche Kunstwerke. Widersprüche zwischen Winckelmanns Forschungsergebnissen und heutigen Einsichten werden aufgezeigt, ebenso die historischen und wissenschaftlichen Voraussetzungen für gelegentliche Fehlteile, aber auch zu Unrecht in Vergessenheit geratene alte Denkansätze und Interpretationsvorschläge.

In wenigen Monaten werden die *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums* als separater Band vorliegen. Teile dieser *Anmerkungen* wurden nur auszugsweise in die 2. Auflage der *Geschichte der Kunst* übernommen, mancher neue Gedanke Winckelmanns wurde weggelassen, aber auch eine ganze Reihe von Denkmälern sind nicht in die Wiener Ausgabe von 1776 aufgenommen worden. Der neue lockere Schreibstil des Autors und die bewußt persönlich vorgetragenen, manchmal kühnen Argumentationen und scharfen Urteile zeugen von einem neuen selbstbewußten Autor. Diese Seite Winckelmanns trat in der Folge in den Hintergrund, da diese Schrift keinen Eingang in die folgenden Gesamtausgaben fand. Gerade sie sollte eine Kunstgeschichte und zugleich ein praktikables Handbuch für den Romreisenden sein, da er in ihr ein topographisch geordnetes Verzeichnis der besprochenen Denkmäler einführt, mit dessen Hilfe man in Rom sein Buch ständig in die Hand nehmen sollte. Dieses leistet nun unsere neue Gesamtausgabe und sie lädt damit zu einem Besuch der Museen und Sammlungen in Rom ein, um zielgerichtet die ‚Winckelmannschen‘ Antiken aufzusuchen – vielleicht Thema einer nächsten Romreise der Winckelmann-Gesellschaft!

Diese Edition zeigt zugleich unsere Vernetzung mit den anderen wissenschaftlichen Instituten, vor allem mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, die notwendig ist und auch unser Profil und unsere Wahrnehmung mitbestimmt. Andere wissenschaftlichen Kooperationen wie mit dem Arachne-Projekt der Universität Köln sollten ausgebaut werden. Wir bemühen uns gegenwärtig durch Projektanträge an die DFG, unsere Beteiligung an größeren gemeinsamen Wissenschaftsprojekten zu sichern, auch um die Winckelmann-Datenbank zu reaktivieren und kostenlos ins Netz zu stellen.

Sichtbares Resultat einer anderen Kooperation, und zwar die mit der ‚Erfurter Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften‘, ist der soeben erschienene Band *J. J. Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena*, der zurückgeht auf unser gemeinsames Kolloquium 2003 in Jena, initiiert von unserem Kuratoriumsmitglied Prof. Dr. Jürgen Dummer. Dieser Band faßt die vielen wichtigen Beiträge zusammen, die auf dieser Tagung gehalten wurden, redigiert von Prof. Dummer.

Damit sind wir bei den Publikationen unserer Gesellschaft: Als 28. Band unserer Schriften sind auch die Reisen in den Orient erschienen, bearbeitet von unserem Mitglied Dr. Eva Hofstetter, die auch für das gleichlautende Kolloquium in Oxford verantwortlich zeichnete, eine Veranstaltung, die unser Zusammenwirken mit der Universität Oxford und dem Ashmolean-

Museum dokumentiert. Frau Dr. Hofstetter und unserer Kuratoriumsmitglied Dr. Käfer sind die Herausgeber unserer Mitteilungen. Das neue Heft liegt nun vor, ein interessantes Journal, das nicht nur unsere Veranstaltungen und Reisen zusammenfaßt, sondern zugleich literarische Wiederentdeckungen aus dem Umfeld Winckelmanns veröffentlicht und seine kritischen Besprechungen der relevanten Winckelmann-Literatur, auch unserer Publikationen, fortsetzt, ausbaut und damit zu einer spannenden Lektüre macht.

Erschienen ist 2007 auch ein Handbuch zu den mythologischen Wandmalereien aus Pompeji in unserer Reihe Stendaler Winckelmann-Forschungen, ein äußerst nützliches und hilfreiches Buch, das zugleich einführt in den Sinn und in die Funktion der in Pompeji benutzten mythologischen Themen (siehe dazu unten S. 28–35). Die Drucklegung des Bandes wurde möglich dank der finanziellen Unterstützung der Franz und Eva-Rutzen-Stiftung. Dank gebührt deshalb unserem Kuratoriumsmitglied Franz Rutzen, der seine Hilfe auch für eine weitere Veröffentlichung der Winckelmann-Gesellschaft nicht versagt hat: Der Katalog zur Ausstellung im Winckelmann-Museum *Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike*. Es entstand ein opulenter Katalog, der diese wichtige Ausstellung dokumentiert (siehe unten S. 14–15).

Schließlich sei auf den Ausstellungskatalog *Buch-Geschichten. 500 Jahre Drucker, Verleger und Bibliotheken in Stendal* (siehe dazu unten S. 26–28) verwiesen und damit auf die Ausstellung im Winckelmann-Museum, die in Zusammenarbeit mit dem Stendaler Stadtarchiv möglich wurde und die Sie, meine Damen und Herren, noch heute Abend besichtigen können. Mit dieser Ausstellung rollen wir erstmals ein Stück Kulturgeschichte Stendals auf und machen aufmerksam auf die lange Tradition des Buches in der Geschichte der Stadt. Mit diesem Projekt versuchen wir, uns sinnvoll und mit Kompetenz in die Stadtgeschichtsschreibung einzubringen und ein wenig das oft im Schwinden begriffene historische Bewußtsein zu fördern. Den Katalog unterstützen mit Beiträgen unsere Kuratoriumsmitglieder Prof. Dr. Jürgen Dummer und Prof. Dr. Wolfgang Richter. Es sei an dieser Stelle hervorgehoben, daß unsere aktive Publikationstätigkeit – erwähnt seien noch die 2007 erschienenen Kataloge zu den Türen von San Michele in Mexiko und vor allem der neue Führer durch das Winckelmann-Museum aus der Feder unserer Geschäftsführerin Dr. Stephanie Bruer – nicht unsere Gesellschaft finanziell belastet, sondern wir mit den 2007 erschienenen acht Publikationen schwarze Zahlen schreiben und der Gewinn der Ausstellungstätigkeit des Museums zu gute kommt. Frau Dr. Bruer sei an dieser Stelle für die stets hilfreiche Mitwirkung bei der Herstellung der Publikationen gedankt.

Es würde unseren Rahmen sprengen, auf die vielen anderen publizistischen Aktivitäten unserer Kuratoriumsmitglieder einzugehen. Exemplarisch seien auf zwei wichtige Aufsätze zur Antikerezeption und zum Umfeld Winckelmanns verwiesen, die unser Kuratoriumsmitglied Prof. Dr. Volker Riedel in *International Journal of Classical Tradition* und in *A Companion to the Classical Tradition* veröffentlicht hat. Prof. Dr. Jürgen Dummer hielt im Januar 2007 in Stendal einen wichtigen Vortrag zu Esaias Wilhelm Tappert, dem Lehrer Winckelmanns. In Wolfenbüttel sprach der Berichterstatter in der Lessingakademie zu Winckelmann und Lessing und in Saarbrücken während eines Kongresses zur Rezeption Pompejis zu Winckelmann.

Der Bericht des Kuratoriums 2007 droht äußerst lang zu werden, wenn wir, wie eigentlich nötig, ausführlich auf die vier großen auswärtigen Veranstaltungen der Gesellschaft eingehen würden und an Rom, an Bozen, an Istanbul und an Heidelberg ausführlich erinnern wollten. Dafür wird sicherlich Platz sein in unseren Mitteilungen, so daß ich mich hier auf die Aktivitäten unserer Kuratoriumsmitglieder beschränken kann. Diese Reise nach Rom und in die römischen Gärten zu Beginn des Jahres stand unter Leitung unseren Mitgliedes Dr. Michael Wenzel. Als wir uns im Mai 2007 in Bozen trafen und unter Dr. Franco Farinas Führungen ein reiches

Besichtigungsprogramm zum Klassizismus in Oberitalien und eine Segeltour auf dem Gardasee absolvierten, waren es unsere Kuratoriumsmitglieder Dr. Ralf-Torsten Speler und Dr. Christoph Helm, die sich mit Vorträgen am Kolloquium beteiligten. In Istanbul, wo wir als Partner der Istanbuler Universitäten eine internationale Konferenz zur Antike mitbestritten, waren es unsere Mitglieder Dr. Axel Rügler, Dr. Christoph Helm und der Berichterstatter, die das Wort ergriffen und in Heidelberg schließlich Dr. Wenzel und der Berichterstatter. Fast dreihundert Mitglieder nahmen an diesen auswärtigen Veranstaltungen teil und ich danke ausdrücklich den beiden Kollegen, die die große Last der Organisation auf sich genommen haben, unserer Geschäftsführerin Dr. Stephanie Bruer und dem Geschäftsführenden Direktor Dr. Michael Wenzel.

Das Kuratorium tagte Anfang September 2007 in Wolfenbüttel und begrüßte zu seiner Sitzung den Oberbürgermeister, den Direktor der Herzog August-Bibliothek und unser neues korporatives Mitglied, die Lessing-Akademie und seinen Direktor Prof. Dr. Stenzel

Bei weitem nicht alle Aktivitäten unseres Kuratoriums werden durch Veranstaltungen, Vorträge oder Publikationen sichtbar. Viele notwendige und auf die Zukunft der Gesellschaft und des Museums gerichtete Gespräche mit Partnern und politischen Institutionen bleiben im Hintergrund des Geschehens. Erwähnt sei nur, daß wir mit dem Bundesministerium für Kultur in Berlin Kontakt aufgenommen haben; noch liegt kein Ergebnis auf dem Tisch, doch wird der Gesprächsfaden nicht abreißen. Diesen Faden gefädelt zu haben, dafür danke ich unserem Schatzmeister Dr. Helm. Mit seiner Hilfe konnte auch ein Rahmenvertrag mit der Hochschule in Stendal abgeschlossen werden, der eine gemeinsam betriebene „Kinder-Uni“ vorsieht und für die die Berliner Archäologin Frau Bichel seit Wochen bei uns arbeitet. Beschlossen haben wir zudem einen jährlichen „Winckelmann-Preis“ für Abiturienten der Stendaler Gymnasien zu vergeben, mit dem wir in Winckelmannscher Tradition die besten Leistungen in Latein und Geschichte mit einer einwöchigen Reise nach Rom auszeichnen wollen. Schließlich sei noch erwähnt, daß die Winckelmann-Gesellschaft für ihre ehrenamtliche Tätigkeit vor wenigen Tagen bei einer Festveranstaltung des Ministerpräsidenten von Sachsen-Anhalt ausgezeichnet worden ist. Diese Auszeichnung gebe ich heute mit Freude an die vielen Mitglieder weiter, die im Ehrenamt für uns tätig werden.

Ich bitte für das Kuratorium um Entlastung.

Stephanie-Gerrit Bruer: Bericht der Geschäftsführung für das Jahr 2007

Das zurückliegende Geschäftsjahr war besonders reich an Kolloquien und Exkursionen: im Januar ging es nach Rom, im Mai nach Istanbul und Bozen und im Oktober nach Heidelberg. Gedankt sei unseren Mitgliedern Frau Dr. Pawlitzki und Frau Zobel-Klein für ihre Mitwirkung bei Vorbereitung und Durchführung der Veranstaltungen in Rom und Heidelberg.

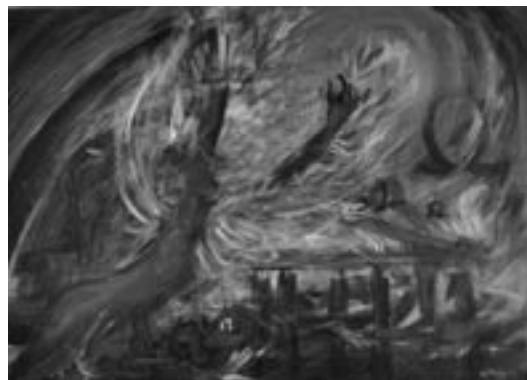
Neben der organisatorischen Vorbereitung der Reisen nahm die Herstellung der Druckvorlagen unserer Schriften und Ausstellungskataloge einen nicht unerheblichen Teil der Arbeit der Geschäftsführung ein. In diesem Jahr erschienen neben den Mitteilungen zwei Bände der Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, drei große Ausstellungskataloge, ein neuer Museumsführer und ein weiterer Band der Stendaler Winckelmann-Forschungen. Im Frühjahr gab es ein neues Publikationsverzeichnis, das an alle Mitglieder verschickt wurde.

Seit einem knappen Monat ist endlich unsere neue Homepage, deren Gestaltung die Berliner Firma „Artemision“ übernommen hat, in den Grundzügen fertig geworden. Dank gilt hier vor allem

Herrn Dr. Rügler, der den Kontakt zu der Firma unterhielt und immer wieder auf Weiterführung drängte. Die Seite ist so eingerichtet, daß die betreffenden Mitarbeiter sie selbst aktualisieren können. So können unsere neueren Publikationen auch online bestellt werden.

An dieser Stelle möchte ich alle Mitglieder bitten, uns, wenn vorhanden, ihre e-mail-Adresse zuzusenden. Sie können so unsere Einladungen nicht nur schneller erhalten, sondern sich auch online anmelden.

Zu den Sammlungen und zur Bibliothek: Die Kunstsammlungen erhielten in diesem Jahr durch Schenkungen und Sponsoring Zuwachs. Dank der Unterstützung der Volksbank Stendal konnte ein Ikarus-Zyklus, d. h. drei Ölgemälde von Waltraud Meyer, für die Abteilung *Antikerezeption* angekauft werden. Der Zyklus wurde im Juni in der Ausstellung der Künstlergruppe Altmark unter dem Thema *Winckelmann-Orte* in unserem Haus gezeigt. Ein Mitglied unserer Gesellschaft schenkte uns ein Fragment einer römischen Wandmalerei mit der Darstellung eines Panthers für die Stendaler Antikensammlung.



Waltraud Meyer, Ikarus

Testamentarisch wurde der Winckelmann-Gesellschaft ein Werk der Fotografin Ruth Bernhardt aus San Francisco, die 1995 im Winckelmann-Museums ihre Werke ausgestellt hatte und im vergangenen Jahr im Alter von 101 Jahren verstarb, übereignet. Der Titel lautet *In the Box*, aufgenommen 1962, gedruckt 1992; der Wert des Fotos beläuft sich heute um 50.000 \$.

Die von Dr. Rügler und Frau Walinda betreute Bibliothek konnte in diesem Jahr vor allem durch Schenkung und Tausch erweitert werden. Von 353 Zugängen wurden lediglich 21 Bücher gekauft. Nicht in dieser Zahl enthalten ist der Bezug von Periodika. Spendengelder für Bücher wie 2006 wären daher sehr willkommen, denn nicht alle für die Bibliothek benötigten Bücher lassen sich durch Tausch besorgen.

Erfreulicherweise konnten in diesem Jahr einige Stichwerke und Winckelmann-Ausgaben restauriert werden: Ein besonderer Dank gilt hier Dr. Manfred und Renate Urban, die die Restaurierungskosten für drei Bände in Höhe von 633 Euro übernahmen. Allerdings ist der Restaurierungsbedarf groß und wir haben nicht immer das Glück, daß Leihnehmer für die Restaurierung aufkommen wie z. B. das Gleimhaus für das ausgeliehene Exemplar der *Kunstgeschichte* Winckelmanns von 1776, oder das Bucerius-Kunstforum, das die Restaurierung der Radierung einer Paestum-Vedute von Giovanni Battista Piranesi bestritt, die neben anderen Leihgaben der Winckelmann-Gesellschaft zur Zeit in der großen Paestum-Ausstellung in Hamburg zu sehen ist.



Ruth Bernhardt, In the Box

Dank der Zusammenarbeit mit unserem Mitglied Prof. Reinhard Förtsch

vom Archäologischen Institut der Universität Köln konnten wir in dessen Projekt „Arachne“ eine Datenbank für unsere Sammlungen anlegen. Erfasst sind dort neben den allgemein üblichen technischen Objekt-Daten (Künstler, Technik, Maße, Bezeichnung, Signatur usw.) auch die zugehörige Literatur und Fotos. Die Fotos haben eine Auflösung, die auch für den Druck geeignet ist. Dies ist für uns besonders wichtig, da wir auf diese Weise auch hochaufgelöste Bilder sicher gespeichert haben. Derzeit sind knapp 1500 Objekte in die Datenbank aufgenommen, darunter die Winckelmann-Bildnisse, Italienansichten, die Veduten Piranesis, Rossinis oder Vasis oder die Sammlung pompejanischer Wandmalerei von Emil Presuhn und vieles mehr. Die eingegebenen Teile unseres Bestandes werden bis zum Juni 2008 in der „Arachne“ öffentlich zugänglich sein.

Mitgliederstatistik: Herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Herrn Lucaß, der das Mitgliederverzeichnis in Abstimmung mit unserem Sekretariat wieder aktualisiert hat. Es liegt für 2007 dort bereit und kann auf Anfrage allen Interessenten zugeschickt oder als PDF-Datei gemailt werden. Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle Frau Köpke für fünf Stunden pro Woche Sekretariatsarbeit, die Führung der Mitgliederdatei und die Organisation des Versands unserer umfangreichen Post.

Unsere Gesellschaft hat derzeit 577 Mitglieder. Durch die wegen Beitragssäumigkeit erfolgten Streichungen und Austritte hat sich die Anzahl der Mitglieder im Vergleich zum Vorjahr leider wieder leicht verringert. 50 Mitglieder sind Korporativmitglieder. Im vergangenen Geschäftsjahr sind 11 Mitglieder eingetreten, 16 Mitglieder ausgetreten (2 davon Korporativmitglieder: die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Berlin und die Forschungs- und Landesbibliothek Gotha). 7 Mitglieder sind verstorben, 4 Mitglieder werden zu Beginn des neuen Geschäftsjahres wegen ausbleibender Beitragszahlungen gestrichen. Im Sommer und im Herbst wurden zwei größere Mahnaktionen durchgeführt. Dank gilt hier Frau Knofflock, die im vergangenen Jahr die Rechnungsführung übernommen hat und auch den Museumshaushalt führt. Für das neue Geschäftsjahr hat uns Frau Wübbenhorst ihre Unterstützung bei der Überwachung der Einzahlung der Mitgliedsbeiträge und für die Zahlungserinnerungen zugesagt. Es sei noch einmal auf die Möglichkeit der Einzugsermächtigung hingewiesen!

Für die Mitgliederwerbung, der wir angesichts leicht gesunkener Mitgliederzahl mehr Aufmerksamkeit widmen sollten, stehen Werbematerialien in unserem Sekretariat zur Verfügung. Unser Hauptaugenmerk sollte dabei der Werbung jüngerer Mitglieder gelten. Vor allem im universitären Bereich ist die Konkurrenz durch Angebote der Fachverbände und kleinerer, z. B. an Universitätsmuseen und -institute gebundener Vereine groß. Für Anregungen und Vorschläge zu einer gezielten Werbung an den Universitäten, z. B. in Graduiertenkollegs oder Forschungsprojekten, wären wir sehr dankbar.

Unser Mitglied Frau Stenger hat, wie gewohnt, auch in diesem Jahr die zahlreichen Veranstaltungen in ausgezeichneter Qualität fotografisch dokumentiert. Ihr sei an dieser Stelle für ihre konstante Arbeit, mit der sie 1993 begann, herzlich gedankt. Sie hat damit über nahezu 15 Jahre ein fast lückenloses Fotoarchiv unserer Aktivitäten geschaffen.

Neue Mitglieder der Winckelmann-Gesellschaft

Frau Chantal Kühn-Pizetty, Krumke

Herr Dr. Klaus-Peter Köppen, Tangermünde

Herr Michael Schilling, Wust

Herr Andreas Drimer, Stendal

Frau Sabine Bode, Dessau

Herr John North, London
Herr Michael Kuschel, Merzig
Herr Dr. Reinhard Creutzburg, Stendal
Frau Wiebke Strebblow, Berlin
Herr Gerhard Ballhause, Berlin
Frau Yang-Soon Park-Rügler, Berlin

22 Mitglieder sind ausgetreten, 4 wurden wegen mehrmaliger versäumter Beitragsleistung gestrichen.

Verstorbene Mitglieder der Winckelmann-Gesellschaft

Frau Prof. Hanna Szelest, Warszawa
Herr Dr. Thomas Heinrich Maria Fontaine, Trier
Herr Prof. Friedbert Ficker, Zwickau,
Herr Dr. Anton Pestalozzi, Zürich
Herr Hans-Rüdiger Franke, Stendal
Frau Lilo Lutz, Stendal

Der Winckelmann-Preis

Die Winckelmann-Gesellschaft verleiht einen Winckelmann-Preis an Abiturienten für außergewöhnliche Abschlussleistungen in den Fächern Geschichte und Latein. Der Preis ist bestimmt zur Finanzierung einer einwöchigen Rom- und Pompejireise, also zu den Orten, an denen Johann Joachim Winckelmann von 1755–1768 wirkte, die Archäologie und Kunstgeschichte begründete und durch sein Schaffen eine europäische Berühmtheit wurde. Mit dem Winckelmann-Preis zeichnet die Winckelmann-Gesellschaft – ganz im Sinne Winckelmans, der durch die in Stendal erworbenen Kenntnisse der alten Sprachen eine sein Leben bestimmende Richtung erhielt – die besonderen Leistungen in den genannten Fächern im Gymnasium aus.

Die Rom- und Pompejireise ermöglicht dem Winckelmann-Preisträger Kontakt mit den Instituten aufzunehmen, mit denen die Winckelmann-Gesellschaft zusammenarbeitet, den Vatikanischen Museen, dem Deutschen Archäologischen Institut oder der Casa di Goethe in Rom. Für außergewöhnliche Leistungen im Abitur in den Fächern Latein und Geschichte verleiht die Winckelmann-Gesellschaft den Winckelmann-Preis 2008 an Christoph Würembeck (Winckelmann-Gymnasium) und Hannah Muth (Privatgymnasium).

Stendal, den 05. Juli 2008

Prof. Dr. Max Kunze

Präsident der Winckelmann-Gesellschaft

Christoph Helm: Bericht des Schatzmeisters für das Geschäftsjahr 1. 12. 2006–30. 11. 2007

Anders als in den Vorjahren, in denen mein verdienstvoller Vorgänger im Amt, Herr Prof. Kaschade, wegen der umfassenden Bautätigkeit im Haus 38 sehr umfangreiche Berichte vorlegen musste, kann ich mich in diesem Jahr kürzer fassen, da Haus 38 fertiggestellt und vor meiner

Amtszeit abgerechnet wurde. Lassen Sie mich bitte zusammenfassend am Anfang betonen: Die Gelder der Winckelmann-Gesellschaft wurden im Haushaltsjahr 2006–2007 satzungsgemäß verwendet.

Im einzelnen stellt sich das Ergebnis wie folgt dar: Per Stichtag 30. 11. 2007 hatte die Winckelmann-Gesellschaft Einnahmen in Höhe von 143.511,04 Euro und Ausgaben in Höhe von 128.461,64 Euro, so daß sich rein rechnerisch ein Überschuss in Höhe von 15.049,40 Euro ergibt. Der Stand aller Konten zum 30.11.2007 betrug 105.359,32 Euro. Im Vergleich zum Vorjahr ist dies ein geringes Minus von 1.736,86 Euro. Dagegen steht aber der auf 15 Jahre Laufzeit befristete Kredit bei der Kaschade-Stiftung in Höhe von 40.000 Euro, der nach bisherigem Stand mit jährlich 4.000 Euro abzuzahlen ist.

Die vorliegenden Zahlen bedürfen jedoch der Interpretation: Bei den Mitgliedsbeiträgen hat sich eine Steigerung der Einnahmen von 13.017,24 Euro auf 22.893,99 Euro ergeben, die Ergebnis einer umfassenden Mahnaktion an circa 130 Beitragszahler ist, die bis zum Stichtag den Jahresbeitrag, zum Teil auch die Beiträge der Vorjahre, nicht entrichtet hatten. An dieser Stelle bitte ich herzlich darum, der Gesellschaft eine Einzugsermächtigung zu erteilen, soweit diese uns noch nicht ausgestellt wurde. Die erwähnten Zahlungserinnerungen haben also auf der einen Seite durch beträchtliche Nachzahlungen aus den Vorjahren, wie wir gesehen haben, die Einnahmen gesteigert. Auf der anderen Seite haben die Mahnaktionen aber auch zu Austritten von Mitgliedern geführt, die schon einige Jahre keinen Beitrag entrichtet und sich nun zur Aufgabe ihrer Mitgliedschaft entschieden haben.

Lassen Sie mich bitte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass ich einen der Schwerpunkte der Arbeit der Winckelmann-Gesellschaft in der weiteren Mitgliederwerbung sehe, wofür die Jugendarbeit im Museum und die wissenschaftlichen Kontakte unserer Mitglieder zum wissenschaftlichen Nachwuchs und den Studierenden der uns affinen Fakultäten gute Voraussetzungen bieten. Hierzu bedarf es intensiver Kontakte und Bemühungen von uns allen mit dem Ziel, die Zukunftsfähigkeit und eine generationsübergreifende Weiterarbeit unserer Gesellschaft sicherzustellen.

Bei den Spenden ist die Einnahmeentwicklung im Jahre 2007 mit 2.903,50 Euro im Vergleich zum Vorjahr mit 3.268,- Euro leicht rückläufig. Ich möchte aber daran erinnern, dass in den Vorjahren zur Sanierung von Haus 38 großzügige Spenden eingegangen sind, so dass jetzt eine gewisse Spendenmüdigkeit zu verzeichnen ist, die nachvollziehbar ist. Gleichwohl bleibt unsere Gesellschaft auch in den kommenden Jahren auf Spenden angewiesen, um die großen Aufgaben, die vor uns liegen, meistern zu können. Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle allen, die gespendet haben, verbunden mit der Bitte an alle Mitglieder und Freunde, unsere Arbeit durch weitere Großzügigkeit auch in Zukunft zu unterstützen.

Eine weitere wichtige Einnahmequelle der Gesellschaft stellt der Verkauf von Publikationen dar, der mit insgesamt 43.170,88 Euro im Jahr 2007 im Vergleich zu den Vorjahren erfreulich gesteigert werden konnte. Wie unter anderem der letzten Ausgabe des von Paul Raabe für die Bundesregierung edierten sogenannten Blaubuches der kulturellen Leuchttürme der neuen Länder der Bundesrepublik Deutschland zu entnehmen ist, zeichnen sich unsere Ausstellungskataloge und sonstigen Publikationen durch hohe wissenschaftliche Qualität, Anschaulichkeit sowie bibliophilen Anspruch aus. Damit sind beste Voraussetzungen gegeben, die Publikationstätigkeit unserer Gesellschaft zu einer soliden Finanzsäule weiter zu entwickeln und auszubauen. Die Publikationen, gestatten Sie mir bitte diesen Hinweis, eignen sich auch in vorzüglicher Weise als Geschenke, beispielsweise für den weihnachtlichen Gabentisch, wovon reichlich Gebrauch gemacht werden könnte.

Die Personalkosten und Ausbildungsvergütungen halten sich mit 11.301,31 Euro mutatis mutandis auf dem Niveau der Vorjahre, wobei man natürlich das strukturelle Problem erkennen muss, dass sich aufgrund des hohen Anteils an sogenannten Ein-Euro-Kräften eine personelle Kontinuität verbunden mit qualitativem Niveau nur schwierig erreichen lässt, die aber für die Arbeit unserer Gesellschaft eine *conditio sine qua non* darstellt. Hier lassen sich aber erst mittelfristig Veränderungen herbeiführen, die damit zusammenhängen, ob es gelingt, zusätzliche Finanzquellen zu eruieren.

Einen mit 4.614,42 Euro recht hohen Haushaltsanteil stellen wiederum die Porto- und Versandkosten dar. Eine gewisse finanzielle Entlastung könnte es bedeuten, hier jedenfalls teilweise auf E-Mail-Verkehr umzustellen, soweit E-Mail-Adressen der Mitglieder vorliegen. Insgesamt aber, und dies ist ein erfreulicher Erfolg der Geschäftsführung, konnten die Geschäftsführungskosten um rund 4.000 Euro im Vergleich zum Jahr 2004 gesenkt werden und liegen jetzt nur noch bei 13.226,00 Euro.

Durch vielfältige Bemühungen des Präsidenten und des Kuratoriums ist es gelungen, zusätzliche Mittel Dritter zu akquirieren und für unsere Arbeit verfügbar zu machen. Die Gesamtsumme der eingeworbenen Mittel beläuft sich auf über 130.000 Euro, ohne die die erfolgreiche Arbeit unserer Gesellschaft und unseres Museums nicht möglich wäre. Hier ist u. a. der Siemens-Stiftung, der Rutzen-Stiftung, der Henkel-Stiftung, der Toto-Lotto-Gesellschaft und dem Land Sachsen-Anhalt herzlich zu danken. In diesem Zusammenhang nenne ich auch den in diesem Jahr abgeschlossenen Kooperationsvertrag mit der Fachhochschule Magdeburg-Stendal und die damit zusammenhängenden Aktivitäten zur Durchführung eines gemeinsamen Projektes *Kinderuniversität* im Jahre 2008, die zur Einwerbung von 10.000,- Euro geführt haben. Weitere Aktivitäten gingen in diesem Jahr in die Richtung der Ostdeutschen Sparkassenstiftung, des Landes Sachsen-Anhalt und der Bundesregierung (BKM), die alle weitergeführt werden. Insgesamt bleibt es die feste Absicht des Kuratoriums, die finanzielle Situation der Gesellschaft, die durch eine gewisse Fragilität charakterisiert ist, die die Finanzausstattung im Kulturbereich generell kennzeichnet, nachhaltig zu stabilisieren und durch festere Strukturen zu sichern. Dass wir dies gemeinsam im Kuratorium mit Optimismus vorantreiben, hängt mit dem Erfolgs- und Wachstumskurs zusammen, auf den die Gesellschaft und das Museum in den letzten Jahren zurückblicken können. Lassen Sie uns also mit Zuversicht an die kommenden Aufgaben herangehen! Ich bin sicher, dass Sie, meine Damen und Herren, unsere Mitglieder, uns Ihre Unterstützung und Hilfe nicht versagen werden! Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit und bitte um Entlastung.

Manfred Urban: Bericht des Vorstandes des Winckelmann-Museums über das Jahr 2007

Der Museumsvorstand traf sich in diesem Jahr monatlich und hat wie gewohnt die laufende Arbeit des Museums begleitet. An dieser Stelle möchte ich meinen Kollegen im Vorstand für ihre ehrenamtliche Arbeit und die vielen Anregungen herzlich danken, vor allem Frau Mertens, die Anfang des Jahres als Schatzmeister des Museumsvorstands an die Stelle von Prof. Kaschade trat. Im Mittelpunkt standen 2007 drei große Ausstellungen. Im Anschluß an die Ausstellung *Römische Gärten der Winckelmann-Zeit*, die wir vor genau einem Jahr eröffnet haben, zeigten wir *100 Labyrinth auf verschlungenen Wegen durch die Vergangenheit* (eine Ausstellung des Kinder- und Erlebnismuseums im Winckelmann-Museum), es folgte *Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Neckar und Rhein* (eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit Studenten der Universitäten Mannheim und Heidelberg) und schließlich die Ausstellung *Buchgeschichten – 500 Jahre Drucker, Verleger und Bibliotheken in Stendal*. Herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Prof. Kunze, der alle drei Ausstellungen konzipierte. Zu den großen kamen die kleineren Ausstellungen in der Galerie: *Antike à la Carte. Meisterwerke des Klassizismus aus Italien*, konzipiert von unserem Mitglied Prof. Carola Reinsberg, die Ausstellung der Künstlergruppe Altmark zum Thema *Winckelmann-Orte, Türen von San Miguel Mexiko – Fotografien von Heide Betz* aus San Francisco, eine Ausstellung, die Prof. Kunze vermittelte, und schließlich die Ausstellung der Höpfner-Preisträgerin 2006, Saskia Breitenreicher. Die Organisation der Ausstellungen lag in den bewährten Händen von Dr. Wenzel. Seit dem 1. Advent ist eine kleine Weihnachtsausstellung, wie schon im letzten Jahr organisiert von unserem Kindermuseum, in den Galerie-Räumen zu sehen. Zu allen Ausstellungen gab es ein vielfältiges Rahmenprogramm.

Auch die Außenanlagen im Museumsgarten konnten in diesem Jahr für das Kindermuseum erweitert werden: es wurden eine Spielstraße (natürlich mit antiken Spielen), eine Kinderwerkstatt mit Labyrinthspielen und ein Labyrinthgarten eingerichtet, der allerdings noch ein bißchen wachsen und dichter werden muß. Im nächsten Jahr soll der Labyrinthgarten offiziell eingeweiht werden. Die Eröffnung der Spielstraße unter der Pergola, der Labyrinth-Werkstatt und der neu gestalteten Außenanlagen lockte an diesem Tag 240 Besucher in das Museum! Möglich wurde dies dank der finanziellen Unterstützung des Landes, das unser Projekt mit 50.000 Euro förderte. Grundlegend sollte für unsere zukünftige Arbeit die Besinnung auf das sein, was wir haben, und das, was wir mit dem Kindermuseum anbieten können. So interessant manch anderes auch ist, doch sollte bei der Museumsarbeit die Konzentration auf die Ausstellungen und die vorhandenen Objekte im Mittelpunkt stehen. Dank gilt Herrn Dr. von Wangenheim, mit dessen finanzieller Unterstützung die Toreinfahrt der Winckelmannstraße 38 renoviert werden konnte.

Ohne finanzielle Zuwendungen wäre vieles nicht möglich: Nahezu alle Mittel für die Sonderausstellungen müssen über Drittmittel eingeworben werden oder aus dem Verkauf der Ausstellungskataloge erbracht werden. Dank gilt hier vor allem Frau Marlies Stenger, die die Labyrinth-Ausstellung mit 1200 Euro gefördert hat, aber auch dem Land, das im Rahmen der Landesinitiative Sachsen-Anhalt und das 18. Jahrhundert, an der wir uns nun schon im 5. Jahr erfolgreich beteiligten, die Ausstellung *Buchgeschichten* mit 15.000 Euro unterstützte, und der Siemensstiftung, die die *Carl-Theodor-Ausstellung* mit 14.000 Euro mitfinanzierte. Der Haushalt reicht gerade für die unmittelbare Grundausstattung. Mittel für Ankäufe sowohl für die Sammlungen (Haushaltsansatz = 1 Euro, der nur dazu dient, die Haushaltsstelle zu erhalten)

als auch für die Bibliothek (Haushaltsansatz = 900 Euro) sind im Museumshaushalt kaum noch vorhanden.

Erschwerend kommt seit diesem Jahr hinzu, daß aufgrund der noch ausstehenden Genehmigung bisher nicht, wie vorgesehen, die Wohnung „Winckelmannstraße 38“ vermietet werden konnte, deren Mieteinnahmen für die Tilgung des Kredits der Kaschade-Stiftung fest geplant waren.

Entsprechend dem Vertrag müssen diese Mittel, jährlich immerhin 4.000 Euro, vom Museum zurückgezahlt werden. Somit ist ein nicht unerheblicher Anteil der Einnahmen des Museums bereits für die Museumsarbeit blockiert und kann nicht, wie in diesem Jahr geschehen, für Ausstellungen eingesetzt werden. Die Rückzahlung wurde in diesem Jahr bisher nicht geleistet, der Haushalt des Museums ist aber bereits ausgeschöpft. Angesichts der knappen Mittel und der Personalkapazität sollten wir uns zukünftig stärker auf größere und themenorientierte Veranstaltungen konzentrieren, wie beim sehr erfolgreichen *Carl-Theodor-Weinfest*.

Insgesamt wurden 359 Führungen und Veranstaltungen im Kindermuseum und im Trojanischen Pferd oder museumspädagogische Unternehmungen durchgeführt. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Kindergeburtstage, deren Zahl mittlerweile von 35 im letzten auf 53 in diesem Jahr gestiegen ist. Zu danken ist vor allem Frau Walinda und freiwilligen Helfern, wie z. B. unserem Mitglied Frau Tieftrunk, ohne deren Unterstützung die Durchführung schnell an personelle Grenzen stieße. Wie in den letzten Jahren war auch die Kinderakademie ein Erfolg: An den drei Tagen nahmen jeweils ca. 45 Kinder teil. Die Einnahmen des Kindermuseums machen einen beachtlichen Teil der Gesamteinnahmen (10.410,40 Euro) des Museums aus. Frau Walinda sei hier für ihr Engagement herzlich gedankt. Neue Wege in der Museumspädagogik werden wir 2007 mit Hilfe von Lotto-Toto (7.500 Euro) mit der Einrichtung eines Mobiles Museums gehen können. Das Mobile Museum bringt seine Angebote zu den Kindern und Jugendlichen in die Schulen, Horte und Kindergärten. Die Auswahl der Themen orientiert sich an den jeweiligen Sonderausstellungen des Museums und des Kindermuseums und unterstützt die in den Rahmenrichtlinien des Landes Sachsen-Anhalt vorgegebenen Bildungsinhalte. Eine junge Mitarbeiterin, Frau Annika Rohde, die ihr freiwilliges soziales Jahr, das seit diesem Jahr auch im kulturellen Bereich geleistet werden kann, im Winckelmann-Museum absolviert, hat bereits verschiedene Projekte für unterschiedliche Altersstufen vorbereitet. Erste Veranstaltungen fanden statt.

Insgesamt hatte das Museum im letzten Geschäftsjahr 9730 Besucher. Allerdings wäre die Zahl nicht so gut ausgefallen, wenn nicht durch den Reiseveranstalter Top-Reisen in der vorletzten Novemberwoche 930 Besucher das Museum besucht hätten. Top-Reisen hatte für seine Kunden insgesamt 25 Kurzführungen gebucht. Der leichte Rückgang der Besucherzahlen, im Vorjahr waren es noch 11.300, ist allerdings nicht durch mangelnde Veranstaltungsangebote verursacht, sondern durch die bekannte demoskopische Entwicklung in den neuen Ländern, nämlich den rückläufigen Schülerzahlen und damit kleineren Klassen. So nahmen ca. 1300 Schüler weniger an einer im Vergleich zum Vorjahr größeren Zahl von Veranstaltungen der Museumspädagogik teil. Kurz informieren möchte ich über Aktivitäten von Prof. Kaschade, der unsere Winckelmann-Ausstellung in Viekšniai/Litauen und in Beverly präsentierte, die vor allem bei den Schulen großen Anklang fand. Gern würden wir uns in diese Unternehmungen auch im Vorfeld mehr einbringen. Transportkosten und Raummiete trug die H. u. H.-Kaschade Stiftung.

Insgesamt fanden im Museum 137 Veranstaltungen, Führungen und Vorträge für Erwachsene statt. Genannt seien hier nur stellvertretend die Vorträge von Prof. Dummer über Esaias Wilhelm Tappert, Dr. Seiterle (Ermatingen, Schweiz) über die Kykladen-Idole und Prof. Kunze über die Ausgrabungen in Rhodiapolis/Ostlykien. Ein besonderes Ereignis war die Aufführung der

Iphigenie auf Aulis auf Griechisch durch Gräzistik-Studenten mit ihrer Dozentin der Universität Jena. Herrn Prof. Dummer gilt hier herzlicher Dank für die Vermittlung dieser eindrucksvollen Inszenierung.

Schließen möchte ich meinen Bericht nicht, ohne den vielen freiwilligen Helfern zu danken, die das Museum bei zahlreichen Veranstaltungen unterstützt haben: Frau Agnes Kunze M. A., Frau Jutta Kunze, Frau Dr. Eva Hofstetter und Herr Dr. Axel Rügler. Für die Arbeit im Labyrinthgarten, für den Kuchenbasar sowie beim Aufsichtsdienst in den Sonderausstellungen und in unserem Kindermuseum danke ich Frau Acularius, Frau Böhm, Frau Hennig, Frau Henning, Frau Klawitter, Frau Kuschel, Frau Loges, Frau Lütte, Frau Rautenberg, Frau Tieftrunk und Frau Wübbenhorst ganz herzlich. Gern würden wir auch künftig auf ihre Unterstützung zählen. Last but not least möchte ich natürlich dem Team des Winckelmann-Museums für die engagierte Arbeit und die gute Zusammenarbeit sehr herzlich danken.

Mathias René Hofter über Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar, Ausstellungskatalog Stendal, Ruhpolding, Mainz, Verlag Franz Rutzen, und Winckelmanngesellschaft Stendal 2007, 231 S., zahlreiche Abb. (s/w und Farbe)



Eine auf den ersten Blick unspektakuläre, bei näherem Hinsehen jedoch umso verdienst- und gehaltvollere Ausstellung war vom 17. 2. bis zum 2. 9. 2007 im Winckelmann-Museum in Stendal zu sehen, die von einem Seminar der Universität Mannheim unter der Leitung von Max Kunze und Reinhard Stupperich vorbereitet wurde. „Der Pfälzer Apoll“ wurde der kurpfälzische Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) genannt, der aufgeklärte Reformen mit einem ausgeprägten humanistischen Bildungsgedanken und einer großzügigen Förderung der Wissenschaften und Künste verband. Sichtbare Hinterlassenschaften sind das fertiggestellte Mannheimer und das Schwetzingen Schloss mit dem berühmten Ruinenpark, die „Alte“ oder Karl-Theodorbrücke und das Karlstor in Heidelberg. Mustergüter und die wenn auch kurzlebige Frankenthaler

Porzellanmanufaktur dienten der Wirtschaftsförderung im Geist des Merkantilismus. Außerdem begründete er das Mannheimer Schauspielhaus, die Mannheimer Hofbibliothek und Akademien der Wissenschaft und Künste. Vor allem die Tätigkeit der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften fiel fast völlig der Vergessenheit anheim, obwohl sie mit viel Elan ins Werk gesetzt wurde.

Ausschlaggebend war der Wunsch des Kurfürsten nach einer kurpfälzischen Landesgeschichte, den er an den Straßburger Historiker Johann Daniel Schöpflin herantrug, der bereits eine erfolgreiche Geschichte des Elsass verfasst hatte. Dieser fühlte sich jedoch damit überlastet und schlug die Gründung einer Akademie vor, was auch 1763 geschah; Schöpflin wurde ihr Ehrenpräsident. Die Akademie war finanziell und personell gut ausgestattet, und wenn auch der avisierte *Palatinus Illustratus* nie zu Stande kam, so leistete sie in ihrer kurzen Existenz doch Erstaunliches, insbesondere auf dem Gebiet der Archäologie. Denn man war sich völlig klar, dass die dürftige schriftliche Überlieferung durch Münzen, Inschriften und andere materielle Zeugnisse ergänzt werden müsse, und so wurden zahlreiche historische Dokumente und Denkmäler gesammelt

und dokumentiert, wobei eine besondere Sorge der Antike und dem frühen Mittelalter galt. Zwei Exkursionen führten die Akademie 1764 und 1768 auch über die Landesgrenzen hinaus, wo Inschriften und Denkmäler aufgenommen und wenn möglich auch erworben wurden. Äußerst modern muten die Maßnahmen zur Denkmalpflege an: ein Fragebogen zur Erfassung der Altertümer wurde an die zuständigen Ämter versandt, und Bodenfunde sollten gegen einen „proportionierlichen recompense“ abgeliefert werden. Antike Ruinenstätten wurden ausgegraben, dokumentiert und mit Schutzdächern gesichert. Die Ausgrabung eines germanischen Gräberfeldes bei der Anlage des Schwetzingen Schlossparks begutachtete der Kurfürst persönlich. Publiziert wurden die Ausgrabungen und Dokumentationen in den Akten der Akademie, meist von ihrem ersten Sekretär Andreas Lamey selber, die Funde wurden öffentlich ausgestellt. Das Antiquarium gehörte direkt zur Akademie und war nicht mit der Abgussammlung der Kunstakademie verbunden, ein Zeichen für das gegenüber Winckelmann gewandelte historische Bewusstsein.

Mannheims Ära als Metropole der Wissenschaft und Kunst währte nur kurz. Eine erste Zäsur für die Akademie bildete der Tod Schöpflihs 1771, eine weitere der Antritt des bayrischen Erbes durch Carl Theodor 1777 und der damit verbundene Wechsel der Hauptstadt nach München. Zwar kümmerte er sich weiter um seine alte Residenz, aber sein pfälzischer Regent Freiherr von Oberndorf hatte wenig Sinn für die Akademie. Das endgültige Aus kam mit dem Frieden von Luneville 1802, als der rechtsrheinische Teil der Kurpfalz an das Großherzogtum Baden fiel. Das Vermögen der Akademie, die Bibliothek und die Sammlungen gingen dagegen an Bayern; Carl Theodors Nachfolger Max Josef wählte sich aus dem Antiquarium die besten Stücke aus und überließ den Rest großzügig der Stadt Mannheim.

Die Akademie der Wissenschaften ging in der Bayrischen Akademie auf, während die Kunstakademie sich weiter der Förderung jetzt durch die badischen Großherzöge erfreuen durfte. So konnten die von Max Josef gerissenen Lücken in der Gipsabgussammlung wieder aufgefüllt werden, bevor sie im Zweiten Weltkrieg endgültig zerstört wurde. Die heutige Abgussammlung des archäologischen Instituts der Universität Mannheim ist eine Rekonstruktion des alten, bereits von Goethe gelobten „Antikensaals“. Die Bestände des Antiquariums der Akademie blieben dagegen weitgehend erhalten, jedoch nicht ihr Zusammenhang, da sie bereits vorher auf andere Standorte zerstreut worden waren. Dies war jedoch nur unzureichend dokumentiert, daher musste die verwickelte Sammlungsgeschichte erst in mühsamer Kleinarbeit wiedergewonnen werden. Das ist eine wesentliche Leistung der Stendaler Ausstellung, die so ein wichtiges, bisher wenig bekanntes Kapitel deutscher Antikenrezeption und aufgeklärter Kulturpolitik am Vorabend der Französischen Revolution erschließen konnte.

Susanne Adina Meyer über Beate Schroedter, ... denn lebensgroß gezeichnet und vermessen stehst Du im Künstlerbuch. Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik, Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum in Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Hertziana und der Casa di Goethe in Rom, Ruhpolding, Verlag Franz Philipp Rutzen 2008

Im Zentrum der Ausstellung, die vom 17. März bis zum 25. Mai 2008 im Winckelmann-Museum in Stendal zu sehen war, sowie des begleitenden Katalogs steht eine bisher von der Forschung wenig beachtete und dem Publikum nahezu unbekannt Sammlung von Porträts deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts, die zumindest für einige Zeit in Rom gelebt und gearbeitet haben. Die Ausstellung ist nun nach Rom gereist, wo sie in leicht veränderter Form



in der Casa di Goethe zu bewundern ist. Damit ist ein idealer Bogen geschlagen zwischen den beiden ‚klassischen‘ Romreisenden Winckelmann und Goethe, auf deren Spuren viele Künstler der Romantik in die Ewige Stadt wanderten.

Das vorgestellte Album *Sammlung von Bildnissen germanischer Künstler in Rom* wurde 1832 im Rahmen der römischen Ponte-Molle-Gesellschaft begonnen und in der Villa Malta, dem damaligen Sitz der Bibliothek der deutschen Künstler, unter der Obhut Martin von Wagners aufbewahrt. Mit der Gründung des deutschen Kunstvereins 1845 fand die Ponte-Molle-Gesellschaft ihr Ende und das Album geriet bald in Vergessenheit. Die Revolution von 1848 und die immer deutlicher werdende Einbuße an Wichtigkeit der römischen Kunstmetropole zugunsten von Paris, bewirkten eine

drastische Veränderung der Kunstszene, die auch das Leben der deutschen Künstlerkolonie in Rom stark beeinflusste. Heute wird das Album im Nachlass des Deutschen Künstlervereins im Besitz der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, aufbewahrt. Die Porträtsammlung – das Album musste in den letzten Jahren aus konservatorischen Gründen aufgelöst werden – beginnt mit dem 1833 von Leopold Pollak gezeichneten Bildnis Johann Christian Reinhardts und schließt 1901 mit dem Porträt des Bildhauers Joseph von Kopf. Die Mehrzahl der Blätter entstand allerdings bis 1845, acht früher gezeichnete Blätter wurden nachträglich aufgenommen. Insgesamt umfasst das Album 142 Bildnisse, darunter 17 Selbstporträts, und dokumentiert insgesamt 178 Namen deutschsprachiger Künstler in Rom. Eine Auswahl von ca. 80 Porträts bekannter und weniger bekannter Künstler wurde nun erstmals einem breiten Publikum vorgestellt. Insgesamt bieten die Blätter einen attraktiven Überblick über die breite Palette der romantischen Porträtkunst: vom effektvollen und selbstbewussten Selbstbildnis Franz Johann Heinrich Nadorps zu den eleganten Porträts Franz Xaver Winterhalters; von der ironischen Darstellung Adolf Moritz Jahns durch Leopold Pollak über den würdigen und strengen Stil, in dem Alexander Maximilian Seitz seinen Lehrer, den Münchner Akademiedirektor Peter Cornelius, während seines dritten Romaufenthaltes zeichnete (1835), bis hin zu dem verwegen-romantischen Bildnis Ludwig Schwanthalers, porträtiert von Eduard Magnus. Bei dem Album handelt es sich um ein einzigartiges Dokument deutscher Künstlerschaft im Rom der Romantik, dessen Entstehung, wie oben erwähnt, eng mit der im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gegründeten Ponte-Molle-Gesellschaft verbunden war, einer lockeren Künstlervereinigung, deren Name auf die Milvische Brücke (Ponte Milvio) anspielt, volkstümlich Ponte Molle genannt, wo die neuankommenden Berufsgenossen mit feierlich-scherzhaftem Ritual in Empfang genommen wurden. Einige konkrete Anhaltspunkte der Intentionen, mit denen dieses Album gestiftet wurde, können der programmatischen Illustration des von Franz Nadorp gezeichneten Titelblattes entnommen werden. Dort wird die Errichtung eines „imaginären Tempels der Freundschaft“ durch die in Rom versammelte nordalpine Künstlerjugend unter der Ägide der Zeichnung gefeiert. Weitere Ansätze könnte ein vergleichender Blick auf ähnliche römische Sammlungen bieten, wie z. B. die Künstlerporträts der Lukas-Akademie oder die im 18. Jh. begonnene und unter der Leitung von Antonio Canova fortgesetzte Reihe von Büsten berühmter Künstler im Pantheon (1820 in die Protomoteca Capitolina verlegt). Die internationale Kunstmetropole Rom war nicht nur ein Ort eines intensiven künstlerischen Austauschs zwischen Künstlern verschiedenster Herkunft vor der monumentalen Kulisse erhabener Zeugnisse vergangener Kunstepochen, sondern auch ein Zentrum, in dem man

kontinuierlich mit neuen Formen der Kunstvermittlung experimentierte (Kunstzeitschriften, Ausstellungswesen, Preisausschreiben, Formierung nicht institutioneller Künstlergruppen), um sich auf dem regen Kunstmarkt behaupten zu können. Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sind dabei gekennzeichnet durch eine zunehmende Neugruppierung des römischen Kunstsystems in nationale Gruppen. Dabei stellte für die „germanischen Künstler“ die politische Zersplitterung des Heimatlandes ein nicht geringes Hindernis dar, das zum Teil die „nationalistischen“ Töne der Schriften und Werke dieser Jahre erklärt. Innere Spannungen politischer, religiöser und auch künstlerischer Natur durchzogen die deutsche Künstlergruppe, Feste und Zeremonien dienten auch zur Verdeckung der Differenzen.

Die Hürden und Klippen einer Künstlerkarriere von der Ausbildung – zu der zumindest bis Mitte des 19. Jahrhunderts notwendigerweise ein ausgedehnter Romaufenthalt gehörte – bis zu einer mehr oder weniger gesicherten Existenz können in dem Katalog an Hand der zahlreichen, ausgezeichnet recherchierten Biographien nachvollzogen werden, die die einzelnen Porträts begleiten, ergänzen und gleichsam zum Sprechen bringen. Künstlerbildnis und Künstlervita sind nach bester Vasari-Tradition eng vereint. Die zahlreichen Informationen, zumal zu weniger bekannten Künstlern, zusammengetragen von der Verfasserin Beate Schroedter unter Auswertung des inzwischen online zugänglichen Nachlasses von Friedrich Noack in der Bibliotheca Hertziana, sind eine wahre Fundgrube für jeden, der sich für die Kunst und Künstler dieser Zeit interessiert. Der Katalogteil wird durch die Abbildung der nicht ausgestellten Blätter des Künstleralbums mit zugehöriger Biografie ergänzt. Damit bietet das Buch einen kompletten Überblick der im Album vertretenen Künstler und ist gleichzeitig ein eindrucksvoller Beitrag zur Künstler-Geschichte. Außerdem gewährt der Katalog einen Einblick in das Leben der Ponte-Molle Gesellschaft, das seinen Höhepunkt in den Cervaro-Festen fand, ein jährlich im Frühjahr abgehaltener Gruppenausflug zu den Grotten am Ufer des Aniene, von den Römern „carnevale dei tedeschi“ getauft. Ebenfalls spektakulär und publikumswirksam war die Zeremonie zur Aufnahme neu angekommener Künstler in die Gemeinschaft, die gewiss nicht zufällig an die Bräuche des Schilderbent erinnerte, einer seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts bekannten Gruppe hauptsächlich niederländischer Künstler in Rom. Es handelte sich um einen Umzug mit ausgeprägt bacchantischem Charakter, der auf der Ponte Molle begann und in einem Gasthof im Künstlerviertel der Stadt endete. Lebendig gemacht werden diese Aspekte des Vereinslebens durch eine Reihe von Werken, vor allem Zeichnungen, Aquarelle und Stiche, die gleichzeitig das Schaffen der besprochenen Künstler und ihren Blick auf die Stadt und ihre Umgebung dokumentieren. Zentrale Orte des römischen Kunstlebens waren Gasthäuser und Cafés, wie z. B. das berühmte Café Greco, die sich zum größten Teil im internationalen Künstlerviertel um die Spanische Treppe und die Piazza Barberini befanden, indem auch viele römischen Familien Wohnungen an ausländische Künstler vermieteten. Einige „Künstlerhäuser“ wie die Casa Zuccari, die Casa Butti (in dem bereits die Familie Humboldt gewohnt hatte), der Palazzo Guarnieri oder die Villa Malta wurden so zu festen Orten der Zusammenkunft der deutschen Künstlerkolonie. Zumindest seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Künstleratelier, in dem gearbeitet und diskutiert wurde, junge Künstler ihre Ausbildung erhielten oder verbesserten, Käufer und Mäzene, begleitet und beraten von Kunstkritikern und Fremdenführern (den sog. Ciceroni), Werke erwarben oder in Auftrag gaben, ein wichtiger Bestandteil des römischen Kunstsystems. Auch zu diesen Aspekten des Lebens der deutschen Künstlerkolonie liefert der Katalog einen wichtigen Beitrag. Ein vergleichender Blick auf die internationale Kunstszene der ewigen Stadt wäre zur weiteren historischen Bewertung allerdings wünschenswert.

Reimar F. Lacher *über* Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert. Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal, 30. Juni bis 7. September 2008, wissenschaftliche Leitung Michael Wenzel, Ausstellungskatalog hrsg. von Max Kunze im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft, Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruppolding und Mainz 2008



Mit der Ausstellung *Frauenbilder – Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert* leistet das Winckelmann-Museum einen Beitrag zum kulturellen Themenjahr *Frauen im 18. Jahrhundert* der Landesinitiative *Sachsen-Anhalt und das 18. Jahrhundert*. „Das 18. Jahrhundert war aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive eine Epoche extremen Wandels“ – so hebt Michael Wenzel im Katalog der Ausstellung an, um das Resultat dieses Wandels in fünf lose aufeinander folgenden Kapiteln zu umreißen.

Das erste Kapitel hat Angelika Kauffmanns Allegorie *Design/Zeichnung* von 1780 zum Gegenstand, die in der Ausstellung in einem Punktierstich von Francesco Bartolozzi zu sehen ist. Der folgende Abschnitt zeigt den Einfluss der Antike auf die weibliche Mode des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie die

Anverwandlung antiker Kunst durch die damals aufkommende Kunstform der Attitüde, der Darstellung verschiedener Gemütszustände in bühnengerechten Posen in Anlehnung an antike Bildwerke, wofür insbesondere der Name der Lady Hamilton steht. Die Bedeutung der Antike, insbesondere der griechischen Antike für die Kunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist zu bekannt, als dass sie weiterer Erörterung bedarf. Die Stendaler Ausstellung veranschaulicht hier jedoch den weiter reichenden Einfluss der Antike, nicht nur auf die klassizistische Kunst, sondern auch auf das Leben im 18. Jahrhundert. Als Vergleichsbeispiele dienen unter anderem die Kupferstichwerke über die Vasensammlung Sir William Hamiltons sowie über die Fresken von Herkulaneum auf der einen Seite und andererseits die bekannten Modekupfer insbesondere aus dem *Journal des Luxus und der Moden* wie auch andere Dokumente der klassizistischen Damenmode.

Ein weiterer Abschnitt des Kataloges ist den weiblichen Rollenporträts Joshua Reynolds' gewidmet, die in den großformatigen Reproduktionen in Schabstich von James Watson, Edward Fisher, William Dickinson und anderen vertreten sind. Zeigt sich auch in dieser anspruchsvollen Porträtform kaum der Einfluss der Antike auf die Lebenswelt, als vielmehr eben auf die Kunst des 18. Jahrhunderts, so sind doch die in den Bildnissen gewählten Rollen höchst aufschlussreich hinsichtlich der Frage, welche Figuren der antiken Bildwelt zu Reynolds' Zeit zur Identifikation geeignet waren, um hieran wiederum den weiblichen Tugendkanon des 18. Jahrhunderts abzulesen.

Die beiden folgenden Kapitel sind ikonographisch angelegt; das erste untersucht Liebes- und Ehe-Ikonographie, das zweite – wie das vorherige durchweg mit Motiven aus der antiken Geschichte und Mythologie überwiegend in Werken von Angelika Kauffmann arbeitend – hat „Verlassenheit, Trauer und Ohnmacht“ als „Ausdrucksformen weiblicher Handlungsmuster“ (Kapitelüberschrift) zum Thema. Hier wird ein großes Panorama weiblicher Helden von Sappho bis Penelope, Alkestes, Ariadne und Andromache entfaltet. Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung gibt Winckelmanns Beobachtung vor, „daß das Wirkende in männlicher Gestalt und das Leidende

weiblich eingekleidet worden.“ Mit einer Vielzahl von Belegen weist der Katalog nach, dass diese Frauen zugeschriebenen Handlungsformen eine auffällige Erscheinung der Historienmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind.

Kein eigenes Kapitel ist einer der Kardinalrollen der Frau des Klassizismus gewidmet, derjenigen der „guten Mutter“. Diese kommt in verschiedenen Kapiteln lediglich beiläufig zur Sprache, wird aber immerhin mit einem hochkarätigen Exponat illustriert, mit Johann Friedrich August Tischbeins Porträt der Anne Pauline Dufour-Feronce mit ihrem Sohn (Neue Galerie Kassel), einem Meisterwerk der deutschen Porträtmalerei des Klassizismus. Dieses Motiv miteinbezogen, bietet der Katalog gehaltvolle Einblicke in die Ikonographie der Frau im 18. Jahrhundert. Reizvoll an der Herangehensweise der Stendaler Ausstellung ist es, den Stoff weitgehend am Beispiel Joshua Reynolds' und Angelika Kauffmanns vorzuführen, zweier Protagonisten des dritten Jahrhundertdrittels. Der Text des Katalogs hält sich durchweg eng an die Bildobjekte. Insofern weist er ein hohes Maß an Anschaulichkeit auf – fast wie die Ausstellung selbst.

Yvonne Bichel: Zurück in die Vergangenheit – Ein Ausflug in das Kindermuseum Stendal

Was ist Geschichte? Wie erklärt man Kindern, dass es Menschen gab, die lange vor unserer Zeit gelebt haben und dass alles auf der Welt irgendwie miteinander verwoben ist? Als studierte Archäologin bin ich darauf getrimmt antike Sachverhalte zu bestimmen, zu vergleichen, Wissen zu transferieren und in einen modernen Bezug zu stellen. Aber wie kann dieses Wissen um die Antike oder genauer die Kenntnis über die Ägypter, Griechen und Römer Kindern und jungen Menschen begreiflich gemacht werden?

Am besten nimmt man sie mit auf eine Zeitreise in das Kindermuseum Stendal: Sich unterhaltend und umherschauend betritt die Klasse das Foyer des Winckelmann-Museums. Sie hat eine halbe Stunde Zugfahrt hinter sich, die, wie es zumeist bei Schulausflügen der Fall ist, laut und mit dem Austausch der wichtigsten Informationen zu den neuesten Geschichten rund um das Schul- und Freundesleben vonstatten ging. Zwei Lehrer eines Gymnasiums aus der Region haben diesen Schulausflug in das Kindermuseum organisiert und versuchen, die aufgekratzte Gruppe zusammenzuhalten. Zu Fuß haben die 22 Schüler der 5. Klasse die 20-minütige Strecke vom Bahnhof zum Museum über die Frommhagenstraße, den Mönchskirchhof in Richtung altes Handwerkerviertel zurückgelegt, und das natürlich nicht weniger leise. In den ‚Hochzeiten‘ wie beispielsweise kurz vor Ferienbeginn, sieht man mehrere solcher Gruppen durch die Straßen ziehen, mit einem gemeinsamen Ziel, dem Kindermuseum in Stendal.

Im Museum angekommen werden die mit Verpflegung voll gepackten Rucksäcke in die großen Truhen, die eigens für diesen Zweck dort aufgestellt wurden, gelegt oder besser gesagt reingepfeffert. Zuvor werden noch Digitalkameras oder Handys herausgeholt, der eine oder andere wissbegierige Schüler packt seinen Block und Stifte aus – ganz so, wie er es bei früheren Museumsbesuchen mit der Klasse gelernt hat: Normalerweise werden die Schüler zum Mitschreiben verpflichtet, sie sollen nicht vergessen, was sie im Museum zu sehen bekommen! Doch im Kindermuseum läuft der Hase anders.

Ich habe mich gewappnet. Schließlich ist so eine Führung von 22 Kindern kein Pappenstiel. Jede Klasse ist anders, die eine ruhiger, die andere wissbegieriger oder gar gelangweilter. In diesen ersten Momenten des Zusammentreffens und der Begrüßung gilt es, die Aufmerksamkeit der Kinder zu wecken, einen Spannungsbogen aufzubauen. Diese Klasse ist gut vorbereitet, das merke ich in den ersten paar Minuten. Zu Beginn gibt es ein paar kurze Informationen zu Winckelmann

und darüber, wie es normalerweise in einem Museum zugeht; es wird viel erzählt und viel erklärt, sodass man auch viel aufschreiben müsste. Nicht so im Kindermuseum. Ein erleichtertes Murmeln kommt auf und verstummt sogleich, denn es geht den roten Punkten folgend, die sich auf dem Boden befinden, in das zweite Obergeschoss. Hier sieht die Museumswelt schon ganz anders aus. Auf den ersten Blick sehen die Schüler einen Raum, in dem in der Mitte ein riesiges, buntes Ei aufgestellt ist, an der Wand erblicken sie eine farbig gestaltete Leiste und an den Seiten stehen Dinge, die sie nicht sofort einordnen können. Ich kenne diese Blicke, nutze geschickt den Verblüffungsmoment und platziere die Gruppe vor der Zeitleiste auf dem Boden. Obgleich bei den meisten Schülern die Ahnung aufkeimt, dass gleich einige Minuten des Stillsitzens und des Zuhörens auf sie zukommen, wirken alle entspannt.

Zusammen mit den Kindern erarbeite ich nun die historische Einordnung der Ägypter, Griechen und Römer. Jedoch wissen diese Schüler bereits Bescheid über „vor und nach Christus“, kennen Caesar; ich bin erstaunt über soviel historisches Wissen, welches nicht nur aus Asterix und Obelix-Heften oder fragwürdigen Filmen zu stammen scheint. Der sonst so beliebte Satz: „Ich habe einen Film gesehen, in dem diese Käfer überall aus der Mumie kamen“ [gemeint sind die Skarabäen in dem Film „Die Mumie“] fällt bei dieser Gruppe nicht. Natürlich weiß eine Museumspädagogin, dass die spektakulären Fälle wie die Grabräuber oder -flüche aus Ägypten, die Krieger vor Troja oder die Gladiatoren aus Rom am allerbesten ankommen, dabei die Aufmerksamkeit am größten ist und die Kinder zumeist mit diesen Geschichten zu locken sind. Mit Hilfe eines Frage-Antwort-Spiels werden kleinere und größere Nachbildungen aus dem Museumsei auf der Zeitleiste gesucht und erklärt. Nachdem vieles neu entdeckt, der eigene Name mit Magnetbuchstaben in Altgriechisch, Latein oder Hieroglyphen gelegt wurde, beginnt die eigentliche Zeitreise in die Vergangenheit.

Da die Reise zu den Römern führt, werden die Schüler in Tuniken gekleidet, die es in verschiedenen Längen und Farben gibt. Nachdem die Schuhe ausgezogen sind, setzt sich die Gruppe abermals auf den Boden vor die Schattenwand. Die zwei ‚Kinder-Schaufensterpuppen‘, bekleidet mit Tunika, Schild, Schwert und Helm, machen den Schülern sofort klar – hier wird gekämpft. Und in der Tat, ich erkläre, dass hinter der Schattenwand ein Schaukampf stattfinden wird. Ich bräuchte dafür zwei Freiwillige. Fast alle Finger gehen hoch. Zwei Gegner verschwinden hinter der Wand, werden mit Helm, Schild und Schwert bestückt und beginnen mit einem Schaukampf, während die wartenden Mitschüler ihre Schatten anfeuern. Ich breche den Schaukampf ab, bevor die Kontrahenten sich in ihrer Rolle zu wohl fühlen und beschließen entgegen den römischen Kampfregeln ein Unentschieden.

Daraufhin wird die Puzzlekarte geholt, um zu sehen, was es mit dem Römischen Reich auf sich hatte. Es wird erklärt, wie es zu der Varusschlacht kam und dass Caesar Gallien eroberte. Den meisten Schülern tritt ein breites Grinsen in das Gesicht: Ah – das kleine gallische Dorf und Obelix, der als Kind in den Zaubertrank gefallen ist. Ein Schüler fragt: Gab es den Zaubertrank wirklich? Ich überlege kurz, denn theoretisch wäre dies ein schöner Übergang zu einer tiefgründigeren Antwort über Religion, Mythos und der Schwierigkeit archäologischer Forschungen. Aber dafür bleibt keine Zeit, denn es gibt noch Vieles zu entdecken. Meine Frage nach dem langen Fluss, der Deutschland und Frankreich trennt und dem entlang die Römer den Limes gebaut haben, wird mit „das ist die Elbe“ beantwortet. Geografisch falsch, aber immerhin ein langer Fluss.

Die Zeitreise führt die Gruppe weiter in den Ausstellungsbereich *Unter dem Vulkan*. Hier hören sie aufmerksam zu, wie Plinius der Jüngere den Vesuvausbruch im Jahre 79 n. Chr. beschreibt. Die Geschichte zieht die Schüler in den Bann. Die Audioeffekte, wie prasselnde Steine oder

Sirenen, beeindruckt die älteren Schüler weniger, die anderen schauen mit großen Augen, kichern oder halten sich an den Händen. Einige wenige Jungen sind auf der Suche nach der Anlage, die den Ton wiedergibt, dabei entdecken sie die Überwachungskamera, die äußerst spannend zu sein scheint. Die ersten ermahnen Worte der Lehrer kommen auf. Die Gruppe sitzt nun auf den Sitzstufen eines antiken Theaters und bekommt von mir erklärt, was ein Vulkanausbruch bewirkt und ich verweise auf die hintere Lavawand, die zeigt, was der Vulkan alles ausspuckt. Die Schüler beginnen unruhig zu werden, das Thema Vulkan kennen sie bereits. Ich versuche eine neue Spannung einzubauen: Wie wurden Herkulaneum und Pompeji entdeckt? Die Gruppe hört fasziniert zu, wie die Städte wiedergefunden wurden und Archäologen, auch Winkelmann, die Ausgrabungen begleitet haben. Die Frage, was ein Archäologe sei, wird meist so von Kindern beantwortet: „Archäologen graben in der Erde nach Schätzen.“ Aber diese Gruppe weiß es noch besser: Archäologen sind Wissenschaftler und forschen nach alten Sachen in der Erde; einige von ihnen wollen selbst Archäologen werden. Dennoch wird die Gruppe langsam ungeduldig, sie kann nur erahnen, was sich in den folgenden Räumen abspielen wird. Es ist dunkel und man hört ein leises Geräusch – es hört sich für sie fast so an, als würde ein Vulkan ausbrechen. So werden die Schüler alleine auf Entdeckungstour, vorbei an einer römischen Wandmalerei und einer Taststrecke, in das römische Haus geschickt. Der Sinn ist: Selbst entdecken, ‚hands on‘ und dabei Fragen stellen. Die ‚Rutschbahn‘-Röhre, die links vom Eingang der römischen Villa liegt, ist das beliebteste Ziel. Die ersten Tumulte brechen aus, denn es gibt nur eine Röhre die in den unteren Teil führt, was unweigerlich zum Stau führt, alle wollen gleichzeitig hinein und hinaus. Von unten sind quietschende Mädchenstimmen zu hören: „Igitt, eine Leiche.“

Die meisten nutzen die Röhre, um ihre aufgestaute Energie abzulassen, was wiederum großen Lärm bewirkt. Während die Lehrer das Haus bestaunen, die Schüler ab und an zu mehr Ruhe aufrufen oder ihre Schützlinge fotografieren, verteilt sich die Gruppe in den Räumen des Hauses. Das halbgehäutete und aufgehängte Schaf in der Küche versetzt so manchen in Staunen: „Ist das echt?“ Nein, ist es nicht, aber dafür die Handmühle in der Vorratskammer, mit der man echtes Mehl mahlen kann. Die ersten stürmen dorthin und füllen Korn in die obere Öffnung, das Mehl fließt unten heraus. Einige der Jungs üben sich im Drehen und behaupten: „Alles ganz einfach!“ Nachdem die Schüler das Haus erforscht haben, werden sie gebeten, auf der ‚hereinfließenden‘ Lava Platz zu nehmen. Ich versuche zu erfahren, welche Entdeckungen die Kinder im Haus gemacht haben. Ein Mutiger voran tut kund, dass dort in der Küche nackte Frauen zu sehen waren, was die Mädchen erneut zum Kichern anregt. Einiges Erforschte wie die Toilette in der Küche oder die Gipsleichen müssen erklärt werden. Es kommt die Frage auf, wieso die Toilette in der Küche steht, warum sich im Dach ein Loch befindet, warum die Römer Mäuse gegessen haben oder warum nur die Jungen zur Schule gehen mussten. Ich beginne mit einem Spiel. Ich habe mir die Attribute der Götter geschnappt, die man im Hausheiligtum richtig zuordnen muss. Ich frage nach den Namen der Götter und ihren Aufgaben. Die Gruppe kennt viele der Götter, allerdings nur mit ihrem griechischen Namen. Mit dieser Tatsache leite ich dazu über, den Schülern die römischen Namen der Götter beizubringen. „Wenn Zeus bei den Römern Jupiter heißt, wird Hera ebenfalls einen anderen Namen tragen – nämlich ... Juno.“ Die Schüler überlegen und ziehen den Schluss, dass die Göttin Juno eventuell die Namensgeberin für den Monat Juni sei. Ich freue mich über soviel Transferwissen und es macht sich die Hoffnung breit, sie werden dieses neu erlernte Wissen mit nach Hause nehmen und im Gedächtnis behalten. Im Anschluss werden die Schüler in die sogenannte Werkstatt geleitet, in der sie sich kreativ betätigen können. Hier findet sich für jeden etwas zu tun, denn neben dem Bemalen oder

Puzzeln von Vasen gibt es Mumienportraits zum Ausmalen oder Gips- sowie Glasköpfe zu bekneten. Der eigentliche Gedanke, dass die Schüler griechische Vasenmotive oder archaische Köpfe nachahmen, geht etwas unter, nachdem die kreative Freiheit ihren Lauf nimmt. Dennoch oder gerade deshalb entstehen viele schöne Kunstwerke. Unter anderem werden Figuren aus Spongebob [amerikanische Zeichentrickserie, die unter Wasser spielt], Außerirdische oder ganz individuelle Köpfe mit Irokesenfrisuren und Halsringen modelliert, die wiederum an gallische Torques erinnern könnten, so dass die Zeitreise zu den Römern doch nicht zu kurz kommt. Äußerst beliebt sind auch die Abreibearbeiten: Mit einem Blatt Papier können die Kinder vier Motive, wie beispielsweise Athena, Medusa oder einen Reiter abreiben, um diese anschließend aufzukleben und zu bemalen.

Unterdessen schauen die Lehrer ihren Schülern zu und bekunden, wie wunderschön dieses Kindermuseum gestaltet ist, wie viel die Kinder lernen würden und dass sie ihre Schüler noch nie so aufmerksam gesehen haben. Mission geglückt!

Nach ungefähr eineinhalb Stunden Führung durch das Kindermuseum begleite ich die kleinen Römer wieder in den Anfangsraum, wo sie die Zeitreise beenden werden. Die meisten Schüler möchten gerne noch einmal „in den Vulkan“, womit die Röhren gemeint sind. Die Lehrer vertrösten sie auf ein anderes Mal oder geben den Tipp zu einem Museumsbesuch mit den Eltern. Mit geröteten Wangen begeben sich die Schüler zurück in die moderne Zeit und die Schatzkisten werden geöffnet, um die verstauten Rucksäcke preiszugeben. Mit erneuter Begeisterung stürmen die Kinder den Museumsshop. Kleine Andenken in Form von Skarabäen, Nilpferden oder römischen Arm- und Fingerringen werden erstanden. Die mit dem Shop vertrauten Mitarbeiterinnen bewältigen den Ansturm gelassen.

Ich versammle die Gruppe zum Abschied noch einmal im Foyer des Museums und bekomme von den Schülern ein äußerst positives Fazit. Die Lehrer sind ebenso begeistert und versprechen wiederzukommen sowie das Kindermuseum an ihre Kollegen weiterzuempfehlen. Ein bisschen leiser als zuvor am Morgen verlässt die Gruppe in Zweierreihen das Museum in Richtung Bahnhof.

Die Mitarbeiter des Kindermuseums in Stendal haben im Verlauf des Jahres 2007 insgesamt 3764 Besucher durch das Kindermuseum geführt. Allen voran Frau Walinda, die Leiterin des Kindermuseums und der Museumspädagogik, gefolgt von Frau Rohde, die ein freiwilliges kulturelles Jahr im Winckelmann-Museum absolvierte und Frau Bichel, die als freie Mitarbeiterin tätig ist.

Bei den 359 Aktionen (2007) der Museumspädagogen wurde 262 Mal durch das Kindermuseum, die Winckelmann-Ausstellung und die Sonderausstellung „500 Jahre Buchgeschichten“ geführt. Der Großteil der Besucher setzt sich aus Kindergartengruppen und Schülern der 1. bis 5. Klasse zusammen. Zudem sind häufiger Förder-, berufsbildende und weiterführende Schulen zu Gast, die meist zusätzliche Veranstaltungen oder die Sonderausstellungen besuchen. Für kleinere Besucher erklang 53 Mal im Jahr ein Geburtstagslied, welches sie im Museum hochleben ließ. Danach wurde mit einem Gastmahl gefeiert und mit echten Schafsknöchelchen gespielt. Das Erlebnismuseum bietet neben den Führungen durch das Kindermuseum weitere spannende Veranstaltungen an, die Schüleregruppen ebenso gerne buchen. An erster Stelle sind die antiken Spiele sowie die Führung zum trojanischen Pferd zu nennen. Des Weiteren erfreuen sich die Führung zum Leben Winckelmanns, Papierschöpfen, Vasenmalerei oder die Veranstaltung zur Schrift großer Beliebtheit.

Zur Winckelmann-Bibliographie

Adam, Wolfgang, Winckelmann in Triest. Max Kommerells Winckelmann-Mythos in den „Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt“, in: *Geschichte der Germanistik* 31/32 (2007) S. 51–67.

Bauereisen, Astrid, La critique de Winckelmann dans l’Histoire de la peinture en Italie, in: *L’année Stendhalienne* (5) 2006 S. 69–90.

Cicognara, Leopoldo, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D’Agincourt, hrsg. von Francesco Leone, Barbara Steindl, Gianni Venturi (= Facs. della ed. seconda, riveduta ed ampliata dall’autore, tomi I–VII e tavole, Prato, 1823–1824), Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007.

Collezioni di antichità a Roma tra ‘400 e ‘500. Comitato Nazionale per lo Studio delle Opere di Pirro Logorio. Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma, hrsg. von Anna Cavallaio und Saggi di Ebe Antetomaso, Roma 2007 (= Studi sulla cultura dell’Antico 6).

Cosmo, Giulia, La perfetta umanità: Lotto, Rubens e il Torso del Belvedere, in: *Art e dossier*, (22) 2007 Nr. 235 S. 30–37.

Daly Davis, Margaret, Giovan Pietro Bellori: From ‚glyptic‘ interpretation to pictorial invention, in: *Kunst und Humanismus, Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Augustyn, Passau 2007 S. 515–529.

Décultot, Élisabeth, Heinse als Leser Winckelmans. Eine kritische Beleuchtung, in: Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus, hrsg. von Markus Bernauer und Norbert Miller im Auftrag der Klasse der Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Göttingen 2007 S. 86–98.

Décultot, Élisabeth, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in: *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis Warburg Bd. I*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, München 2007 S. 12–28.

Décultot, Élisabeth, Wie Kunst zum Gegenstand von Geschichte wird. Winckelmans Arbeit an organischen Entwicklungsmodellen, in: *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hrsg. von Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner, Göttingen 2007 S. 13–30 (= *Ästhetik um 1800* 5).

Décultot, Élisabeth, Winckelmann e Caylus. Alcuni aspetti di un dibattito storiografico, in: *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, hrsg. von Giulia Cantarutti und Stefano Ferrari, Bologna 2007 S. 37–60.

Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, hrsg. von Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner, Göttingen 2007 (= Ästhetik um 1800 5).

Dongowski, Christina, Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike, 2006 (= <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/2883/>, zugl. Dissertation Gießen 2004).

Ferrari, Stefano, Carlo Amoretti e la „Storia delle Arti del Disegno“ (1779) di Winckelmann, in: Paesaggi europei del Neoclassicismo, hrsg. von Giulia Cantarutti und Stefano Ferrari, Bologna 2007 S. 191–212.

Ferrari, Stefano, Jagemann e il doppio transfert di Winckelmann, in: Die Italianistik in der Weimarer Klassik. Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735–1804), hrsg. von Jörn Albrecht und Peter Kofler, Tübingen 2006 S. 242–257.

Fumaroli, Marc, De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVIIe et XVIIIe siècles, Dijon 2007.

Gordon, Alden R., Subverting the Secret of Herculaneum. Archaeological Espionage in the Kingdom of Naples, in: Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum, hrsg. von Victoria C. Gardner Coates und Jon L. Seydl, Los Angeles, 2007 S. 37–57.

Gratzke, Michael, „So stirbt der Eskimau an seinem Marterpfahl“. Männliches Heldentum zwischen Stoizismus und Expressivität bei Winckelmann, Lessing und Herder, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies XLIII, Nr. 3 (Sep.), North York, Ontario 2007 S. 265–279.

Grave, Johannes, Winckelmanns „schlecht abgefundene Erben“. Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow, in: Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, hrsg. von Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner, Göttingen 2007 S. 31–85 (= Ästhetik um 1800 5).

Greineder, Daniel, From the Past to the Future. The Role of Mythology from Winckelmann to the Early Schelling, Oxford u. a. 2007, zugl. Dissertation Oxford (= Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 48).

Hertel, Christiane, The Ends of Allegory: Winckelmann, Rococo and Volcanic Displacement, in: Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning, hrsg. von Cristelle Louise Baskins und Lisa Rosenthal, Aldershot u. a. 2007.

Heskia, Thomas, Die Villa Albani. Ein Prototyp des privaten Sammlermuseums, in: Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig, 3.–5. März 2004, hrsg. von Andreas W. Vetter, Braunschweig, 2007 S. 73–79 (= Kolloquiumsbände des Herzog-Anton-Ulrich-Museums 3).

Kansteiner, Sascha, Heinses Umgang mit antiker Skulptur, in: Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung, in: Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus, hrsg. von

Markus Bernauer und Norbert Miller im Auftrag der Klasse der Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Göttingen 2007 S. 208–231.

Kertscher, Hans-Joachim, Johann Joachim Winckelmann und die hallesche Anakreontik, in: ders., *Literatur und Kultur in Halle im Zeitalter der Aufklärung. Aufsätze zum geselligen Leben in einer deutschen Universitätsstadt*, Hamburg 2007 S. 133–140.

Kunze, Max, Franciscus Junius bei Winckelmann, in: *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, hrsg. von Kathrin Schade, Münster 2007 S. 145–150.

Lingo, Estelle Cecile, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, New Haven u. a., Yale University Press 2007.

Mancuso, Elisabetta, Recensioni nelle „Efemeridi letterarie di Roma“ sotto la direzione di Giovanni Ludovico Bianconi, in: *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, hrsg. von Susanne Adina Meyer, Roma 2006 S. 57–60 (= *Ricerche di storia dell'arte* 90).

Miyasaki, Donovan, Art as Self-Origination in Winckelmann and Hegel, in: *Graduate Faculty Philosophy Journal* 27 (2006), Nr. 1 S. 129–150.

Mosch, Sandra Carolina, *Die Konzeption von Kunstgeschichte bei Winckelmann und Hegel*, Erlangen / Nürnberg 2006 (= *Magisterarbeit Erlangen / Nürnberg* 2006).

Radnóti, Sándor, The Origins of a New Reception of Antiquity. Autopsy and the Transformation of Perception/Vision in Winckelmann, in: *The Nineteenth-Century Process of „Musealization“, in: Hungary and Europe. Result of the Work of the Focus Group dealing with this Theme at Collegium Budapest in 2005*, hrsg. von Erno Marosi, Budapest 2006 S. 21–28 (= *Collegium Budapest Workshop Series* 17).

Rigoni, Mario Andrea, Intorno a Winckelmann, Leopardi e Canova, in: *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, hrsg. von Giulia Cantarutti und Stefano Ferrari, Bologna 2007 S. 235–245.

Schmälzle, Christoph, Was Laokoons Seufzen bedeutet. Das Winckelmann-Autograph der Bibliotheca Bodmeriana, in: *TEXT. Kritische Beiträge* 11 (2006), Edition & Typographie, Institut für Textkritik, Frankfurt am Main 2006 S. 161–179. [Ergänzung zu *Mitteilungen* 69/2006 S. 44].

Schmoeckel, Matthias, Tod in Triest. Mordakte Johann Joachim Winckelmann, in: *Abenteuer Archäologie. Spektrum der Wissenschaft*, Heidelberg 2007 Nr. 3 S. 26–33.

Schneider, Helmut J., Rom als klassischer Kunstkörper. Zu einer Figur der Antikewahrnehmung von Winckelmann bis Goethe, in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*,

hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2006 S. 15–28 (=Stiftung für Romantikforschung XXXVI).

Simon, Erika, Der Philhellenismus des Johann Joachim Winckelmann, in: Ausdrucksformen des europäischen und internationalen Philhellenismus vom 17.–19. Jahrhundert, hrsg. von Evangelos Konstantinou, Frankfurt am Main [u. a.], 2007 S. 51–59 (= Philhellenische Studien 13).

Slavazzi, Fabrizio, Il Laocoonte vaticano negli scritti di Winckelmann, Mengs e Visconti, in: Il Laocoonte dei Musei Vaticani. 500 anni dalla scoperta, hrsg. von Giorgio Bejor, Milano 2007. S. 355–422 (= Quaderni di Acme 93).

Sölch, Brigitte, Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom, München, Berlin 2007 (= Kunstwissenschaftliche Studien 134; teilw. zugl. Dissertation Augsburg 2003).

Vinkelman, Jochan Joachim, Istorija na izkustvoto na drevnostta, ins Bulgarische übersetzt von Kliment Šachov, Sofija 2006 [= Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums].

Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hrsg. von Kathrin Schade, Münster 2007.

Regina Mahlke über Buch-Geschichten: 500 Jahre Drucker, Verleger und Bibliotheken in Stendal. – Katalog einer Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv Stendal im Winckelmann-Museum, hrsg. von Max Kunze. Ruhpolding und Mainz, Verlag Franz Philipp Rutzen 2007, 148 S., 4 °

Das Motto der Landesinitiative *Sachsen-Anhalt und das 18. Jahrhundert* im Jahr 2007 lautete *Bücherwelten*. Während sich Halberstadt, Dessau, Quedlinburg und auch Halle (mit der Ausstellung *Bücherwelten*) eng an die Vorgabe des 18. Jahrhunderts hielten, ging das Winckelmann-Museum in Stendal einen anderen Weg. In einer vom Oktober 2007 bis März 2008 stattfindenden Ausstellung versuchte man unter dem Titel *Buch-Geschichten* Buchdruck, Verlag, Buchbinderei, aber auch Bibliotheken und Buchhandel in Stendal von den Anfängen bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts vorzustellen. Zur Ausstellung erschien im Verlag Rutzen, Ruhpolding, ein opulent ausgestatteter Katalog (224 Farb- und s/w Abbildungen auf nur 148 S.), von dem im Folgenden die Rede sein soll.

Fünf Kapitel führen in unterschiedlicher Intensität dem Leser den Buchdruck in Stendal im 15. Jahrhundert, Buchdruck, Handel und Verlag im 17. und 18. Jahrhundert, Bibliotheken in Stendal von der Dombibliothek St. Nicolai über die Schönbecksche Foundation bis zur heute nicht mehr existenten Gymnasialbibliothek, den Verlag Franzen und Grosse sowie Druck, Verlag und Bibliotheken in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts vor Augen. In Kooperation mit dem Stadtarchiv, in dem sich zahlreiche Unterlagen zur Geschichte des Buchwesens der Stadt befinden, entsteht



so für den Leser, zumal den auswärtigen, ein umfassender Eindruck von Druck und Verlag in Stendal.

Eine weitgehend lückenlose Geschichte des Buchwesens einer Stadt zu verfassen, ist ein schwieriges und daher nicht zu häufig angegangenes Unterfangen. Oft scheitert es schon am Mangel an überlieferten Unterlagen. Für Stendal scheint die Quellenlage hingegen insgesamt recht gut zu sein. So fällt auf, dass nicht nur für die eindeutig im Mittelpunkt des Kataloges stehende Firma Franzen und Grosse, die von 1755 bis ca. 1907 sowohl als Druckerei als auch als Verlag und Buchhändler tätig war, sondern auch in den Kapiteln über die Druckerei und Buchbinderei im frühen 20. Jahrhundert immer wieder Verträge, Arbeitsordnungen oder Eingaben an staatliche Stellen angeführt werden können. Derlei Quellen erklären Vorgänge und Abläufe in Buchdruck, Buchbinderei oder Verlagswesen, deren Kenntnis zwar

bei Buchwissenschaftlern, kaum aber bei einem Leser allgemein vorausgesetzt werden können. Es ist überhaupt ein Verdienst des Kataloges, in den zusammenfassenden Teilen, aber auch bei einzelnen Objektbeschreibungen immer wieder Informationen über Eigenheiten des Buchwesens zu bieten: Über die Ausbildung von Druckern, die Arbeitsmethoden von Buchbindern, die Abhängigkeit der Verlage von äußeren, z. B. allgemein wirtschaftlichen Einflüssen, die Anfänge der Presse, die Bedeutung bestimmter Textformen (Amtsblätter, Textbücher, Schulschriften), den Einsatz unterschiedlicher Illustrationsmethoden (Verwendung verschiedener Druckschriften, Wiederverwendung von Kupfern) – um nur einige Beispiele zu nennen.

Dem Katalog vorangestellt sind zwei kurze Texte über frühen Buchdruck und historische Buchbinderwerkzeuge. Sie bilden die notwendige Einführung für die folgenden Kapitel über den Druck im 15. Jahrhundert. Immerhin gehörte Stendal zu den Städten, die bereits relativ kurze Zeit nach Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern einen Drucker, Joachim Westfal, in ihren Mauern beherbergte, dessen bekanntestes Werk sicherlich der Sachsenspiegel ist. Von Westfal, aber auch von seinen späten Nachfolgern Andreas Güssow, Christoph Freytag, August Günther Bartge, Johann am Ende und den Verlegern Valentin Müller, Johann Melchior Süstermann, Ernst Heinrich Campe handeln die weiteren Kapitel. Die Beschreibungen der von ihnen gedruckten bzw. verlegten Bücher sind ausführlich, schildern den Inhalt und weisen auf Besonderheiten des Druckes hin. Besonderes Augenmerk auch auf die Verfasser der Werke und die Einordnung in das politische und gesellschaftliche Umfeld wird in den Teilen des Kataloges gelegt, die die Tätigkeiten der Firma Franzen und Grosse zum Thema haben. Hier erfährt man, wie einerseits das Verlagsgeschäft eng mit den Bürgern Stendals verbunden war (Lehrer, Honoratioren der Stadt als Autoren), andererseits aber auch Wirkung auf die nähere und weitere Umgebung ausübte (z. B. durch die Herausgabe von Standardwerken).

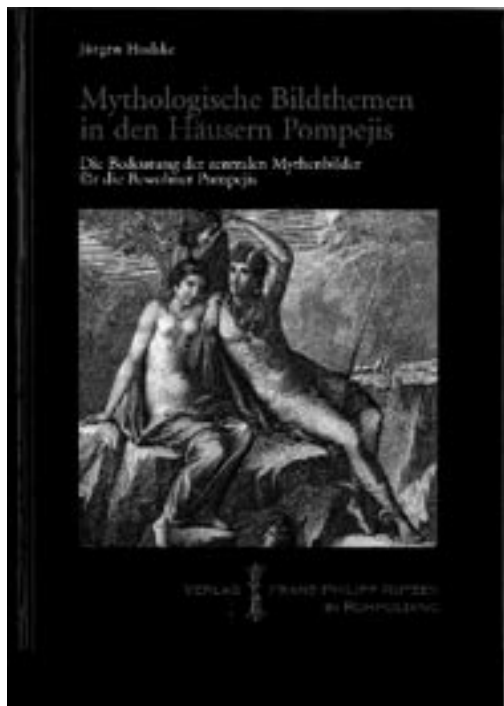
Abgerundet wird das Bild vom Buchwesen in Stendal durch Hinweise auf die Einrichtung von Leihbibliotheken und die Stadtbücherei und ein nicht ganz so umfangreiches Kapitel über drei Bibliotheken der Stadt. Der Bericht eines Augenzeugen über die Gymnasialbibliothek und ihre Zerstörung und Zerstreuung nach dem Zweiten Weltkrieg ist dabei zweifellos sehr interessant und eindrucksvoll, nur hätte sich die Rezensentin gewünscht, dass die Beschreibung der Geschichte der früheren Jahre dieser Bibliothek noch etwas ausführlicher ausgefallen wäre.

Dieser Wunsch mag allerdings darauf zurückzuführen sein, dass der Autor des Beitrages den Leser mit der Andeutung neugierig macht, man könnte über den Etat der Gymnasialbibliothek in den Schulprogrammen vielleicht etwas feststellen (S. 62). Der Versuch einer Rekonstruktion der Bibliothek über Schulprogramme und Briefe oder Aufzeichnungen ehemaliger Schüler und Lehrer hätte andererseits sicherlich den Rahmen von Ausstellung und Katalog gesprengt. Besonders ansprechend ist das Layout. Den einzelnen Kapiteln ist eine Titelseite vorangestellt, die mit Fotos oder Buchtitelblättern unterlegt ist. Die Anordnung der Abbildungen innerhalb des zweiseitigen Druckes, bei größeren auch über den Spaltenrand hinausragend, bei kleineren in den äußeren Blattrand gesetzt, die Bildunterschriften als Marginalien, der Einsatz von roter Farbe für Überschriften und Objektitel tragen zur edlen Wirkung bei.

Gelegentlich sind leider ein paar kleine Druckfehler unterlaufen (z. B. S. 106 IV.43; S. 108; S. 110 IV.52), die aber insgesamt überhaupt nicht ins Gewicht fallen. Bei einer eventuellen Neuauflage sollte auch auf S. 23 bedacht werden, dass es für 1931 Preußische Staatsbibliothek (nicht Deutsche) heißen muß.

Von diesen marginalen Kleinigkeiten abgesehen, bietet der vorliegende Katalog einen äußerst gelungenen Überblick über ein interessantes, aber viel zu selten aufgenommenes Thema. Man wünschte, dass mehr Städte ihre Buch-Geschichte(n) aufarbeiteten – am besten in so ansprechender Form wie in diesem Band.

Thomas Fröhlich über Jürgen Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis: die Bedeutung der zentralen Mittelbilder für die Bewohner Pompejis, Ruhpolding, Verlag Franz Philipp Rutzen 2007 (Stendaler Winkelmann-Forschungen 6), 328 S., über 1000 Abb. (s/w und Farbe), und Lucia Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei: un'analisi sociologica ed iconologia (Quaderni di Ostraka 11), Napoli, Loffredo 2006, 582 S., 53 Abb. (s/w).



Historische Forschungen werden immer mitgeprägt von den Erfahrungen der Gegenwart und es ist natürlich, dass jede Epoche und Generation an die Vergangenheit neue Fragestellungen heranträgt, die durch die eigene Lebenswirklichkeit nahe gelegt werden. Oft können die rezenten Studien hierbei auf die Ergebnisse früherer Forschergenerationen zurückgreifen und diese für die eigene Fragestellung auswerten, wie es die beiden hier angezeigten Arbeiten tun. Es handelt sich um fast gleichzeitig und offensichtlich unabhängig voneinander entstandene Promotionen zu den mythologischen Tafelbildern in der pompejanischen Wandmalerei, was bei Jürgen Hodske schon im Titel deutlich zum Ausdruck kommt, während die *programmi decorativi* Lucia Romizzis zunächst die Behandlung ganzer Dekorationszusammenhänge vermuten lassen. In der Einleitung (S. 5–11) wird der Untersuchungsgegenstand indes auf die Tafelbilder

eingeschränkt und auch dort nicht nur auf die mythologischen, um die es dann aber in Folgenden fast ausschließlich geht.

Das Thema gehört zu den Klassikern der Pompejiforschung und hat die Archäologie seit dem Beginn der Grabungen im 18. Jahrhundert immer wieder beschäftigt, zumal die Freilegungen ständig neue Fresken ans Licht brachten. Gegenüber früheren Forschern wie Wolfgang Helbig, der schon 1868 einen Katalog der Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens veröffentlicht hatte, haben die beiden Autoren den Nachteil, dass viele der freigelegten Fresken inzwischen zerstört sind und, soweit überhaupt, nur durch Zeichnungen und alte Fotografien dokumentiert werden. Auf die bis heute ungelöste Problematik der Konservierung der äußerst empfindlichen Malereien weist Hodske mit eindrucksvollem Bildmaterial hin (S. 27–32).

Demgegenüber profitieren sie aber von vielen Neufunden und den großen Fortschritten, die in den letzten drei Jahrzehnten hinsichtlich der Dokumentation und Katalogisierung der pompejanischen Altertümer gemacht worden sind. Zu nennen ist hier vor allem das in 10 Bänden erschienene Lexikon *Pompei, pitture e mosaici* (1990–2003), das wesentlich auf den Kampagnen basiert, welche das Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts durchgeführt hat. Diese systematische Darbietung der großen Materialfülle erleichtert spezifische Gesamtdarstellungen, wie es die beiden Arbeiten sind, ganz ungemein und dürfte nicht unerheblich zu deren Entstehen beigetragen haben.

Darüber hinaus benutzen beide Arbeiten erklärtermaßen die Ergebnisse der epigraphischen und prosopographischen Forschung, die beginnend mit Paavo Castréns *Ordo populusque pompeianus* (1975) die politischen und sozialen Entwicklungen der pompejanischen Lokalgeschichte fassbar gemacht hat. Besonders deutlich ist der Bezug bei Romizzi, die in einem einleitenden Kapitel die Ergebnisse dieser Arbeiten übersichtlich zusammenfasst (S. 13–23) und sie zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Überlegungen macht. Die Einleitung Hodskes hat weniger programmatischen Charakter (S. 13–16), doch wie Romizzi geht es auch ihm vorrangig um die Rezeption und somit die Rezipienten der Bilder vor sozialgeschichtlichem Hintergrund. In der Behandlung dieser Fragestellung berufen sich beide Autoren auf die Studien zur Genese und sozialen Funktion des pompejanischen Wohnhauses, die von Andrew Wallace-Hadrill und Paul Zanker vorgelegt worden sind. Genannt seien hier nur die beiden frühen und viel beachteten Aufsätze: Paul Zanker, *Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks*, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94, 1979 S. 460–523 und Andrew Wallace-Hadrill, *The social structure of the Roman House*, in: Papers of the British School at Rome 56, 1988 S. 43–97. Mythologische Tafelbilder tauchen in der römischen Wandmalerei mit dem Übergang vom Zweiten zum Dritten Stil auf, also etwa in frühaugusteischer Zeit, und lassen sich in Pompeji bis zur Verschüttung im Jahre 79 n. Chr. über gut 100 Jahre beobachten. Da beide Bücher ganz auf diesen Ort beschränkt bleiben, klammern sie gerade die ältesten bekannten Beispiele aus, die sich in den qualitativollen stadtrömischen Dekorationen der Casa di Livia und der Villa della Farnesina finden. Dafür setzen sie aber innerhalb des begrenzten geographischen Rahmens auf Vollständigkeit.

Eine etwas ausführlichere Besprechung verdient das Buch Jürgen Hodskes, welches in einem reichen Katalogteil alle Tafelbilder enthält, die noch existieren oder von denen fotografische oder zeichnerische Dokumentationen vorliegen (S. 141–283). In seinen statistischen Auflistungen, die auf CD-Rom beiliegen, berücksichtigt er zusätzlich auch die nur noch aus Beschreibungen bekannten Exemplare. Der gedruckte Katalog ist thematisch gegliedert, wobei der Versuch unternommen wird, die verschiedenen Wiedergaben eines Mythos nach formalen Kriterien zu Gruppen zusammenzufassen, die als „Bildthemen“ bezeichnet werden. Innerhalb eines

Bildthemas unterscheidet der Autor „Wiederholungen“ nach einer gemeinsamen Vorlage von stärker abweichenden „Varianten“, die ihrerseits nochmals „verkürzt“ oder „erweitert“ sein können. Formale Klassifizierungen dieser Art sind zwangsläufig subjektiv und werden im Detail nie unumstritten sein, grundsätzlich ist die Methode aber sicher legitim, was schon eine flüchtige Durchsicht des reichen, ebenfalls nach Bildthemen gegliederten Abbildungsteils belegt. Auf 8 Farb- und 204 Schwarzweißtafeln sind hier über 1.000 (!) Fotografien und Zeichnungen zusammengetragen, die in der Abbildungsqualität zwar nur mittelmäßig sind, aber in der Zusammenstellung eine äußerst willkommene Sammlung bieten, die es in dieser Form bislang nicht gab. Autor und Herausgeber ist für diesen reichen Abbildungsteil, der noch durch Textabbildungen ergänzt wird, ausdrücklich zu danken, zumal es in unserer so bildorientierten Gegenwart paradoxer Weise in der Altertumswissenschaft und auch in der Archäologie derzeit leider die Tendenz gibt, wegen hoher Kosten und restriktivem Urheberrecht mit Abbildungen eher sparsam umzugehen, obwohl deren Herstellung heute viel einfacher ist als noch vor wenigen Jahren.

Methodisches Neuland wird indes mit diesem Katalog nicht betreten, der vielmehr in der Tradition der kopienkritischen Forschung steht, wie sie schon von Autoren wie Georg Lippold, *Antike Gemäldekopien* (1951) und Heide Lauter-Bufé, *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken* (1969) betrieben worden ist, die versuchten, die qualitätvolleren Wiederholungen unter den Tafelbildern auf griechische Originalgemälde zurückzuführen. Diese an der antiken Skulptur mit gewissem Erfolg erprobte Methode hat in Bezug auf die Wandmalerei aber kaum zu verlässlichen Ergebnissen geführt, da es unter den Tafelbildern fast keine exakten Repliken gibt. In der jüngeren Forschung wird daher eher die Existenz von Musterbüchern postuliert, die unter den Malern zirkuliert hätten und für die Existenz kompositorisch eng verwandter Wiederholungen in verschiedenen Häusern verantwortlich seien, ohne dass diese Vorlagen zwangsläufig auf berühmte Meisterwerke zurückgehen müssten. Der Katalog Hodskes, der ganz auf der kunsthistorischen Analyse von Komposition und Form der Tafelbilder aufgebaut ist, reflektiert offenbar diese Diskussion, die der Autor dann aber im Textteil bewusst nicht führt. Zwar geht er mehrfach davon aus, dass einige der zentralen Mythenbilder auf griechische Vorbilder zurückgingen (z. B. S. 13–14, 50, 108–109), beruft sich hierbei aber ausschließlich auf ältere Untersuchungen wie die Lippolds und Lauter-Bufés und erklärt schon in der Einleitung ausdrücklich, dass die Frage nach Vorbildern und Genese der Bildkompositionen nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sei (S. 13–14). Sein Hauptanliegen sei es vielmehr, auf Grundlage verschiedener Statistiken die Malereien als „Ausdruck der Wohnkultur und der sozialen Struktur der Gesellschaft“ (S. 15) zu interpretieren, wobei formgeschichtliche Überlegungen nur am Rande eine Rolle spielten. Dies ist sicher legitim, doch stellt sich unweigerlich die Frage, warum sich der Autor im Katalog mit der Beschreibung von Wiederholungen und Varianten so große Mühe gibt, wenn hierauf kein weiterer Diskurs aufbaut. Am Beginn des Textteils wird in einem kurzen Kapitel sehr gedrängt die Grabungs- und Forschungsgeschichte in den Vesuvstädten von d’Elbœuf bis heute dargestellt, was zum spezifischen Thema des Buches wenig beiträgt. Stattdessen hätte man sich eine etwas ausführlichere Würdigung der älteren Forschung zu den mythologischen Tafelbildern gewünscht, auf die der Autor vor allem in seinem allgemeinen Kapitel zu Typologie und Ikonographie aufbaut (S. 33–57). Dass die Entwicklung von den großen, hochrechteckigen mythologischen Landschaftsbildern des frühen Dritten Stils zu den kleinen Pinakes des Vierten Stils führt, in denen die Figuren im Vordergrund stehen, ist nicht neu und wird auch nur kurz referiert. Interessanter ist die Feststellung, dass die Kompositionen im Vierten Stil tendenziell mit

weniger Figuren auskommen und das Hauptinteresse häufig auf die Darstellung schöner, nackter Körper gerichtet zu sein scheint, die vor malerisch flatternden Gewändern dargeboten werden, wohingegen die erzählerische Komponente in den Hintergrund tritt. Gleichzeitig entstehen neue und recht einfache Bilder, etwa der sitzende Narkissos oder die fischende Venus (S. 50–52), die zudem, wie an anderer Stelle gezeigt wird (S. 101–103), häufiger als alle anderen Themen im Vierten Stil als Gegenstücke in einem Raum zusammengestellt werden. Interessante Befundbeobachtungen wie diese gelingen dem Autor immer dann, wenn er sich auf die Auswertung seiner Statistiken stützen kann, die der eigentlich innovative Beitrag des Buches sind. Die weiteren Interpretationen sind hingegen leider oft sehr oberflächlich, etwa die beiläufige Feststellung, Narkissos stünde „für die Vergänglichkeit der Jugend und die Regeneration des Lebens und damit in Beziehung zum Reich der Mysteriengötter“ (S. 35 mit Verweis auf Schefold), oder die Behauptung, Gottheiten wie Roma, Hestia/Vesta, Kybele, Victoria oder die Dioskuren seien in den pompejanischen Häusern nicht dargestellt worden (S. 36–37). Diese Götter kommen zwar in den mythologischen Tafelbildern tatsächlich nicht vor, sind aber in nicht erzählenden Zusammenhängen sowohl in der Malerei, als auch in anderen Gattungen sehr wohl zu belegen.

Die Statistik zur Verbreitung der Tafelbilder nach Gebäuden belegt zunächst, dass die Fresken vor allem in Wohnhäusern anzutreffen sind und dort eher in großen als in kleinen Häusern vorkommen, was als solches nicht überrascht (S. 23–29, 59–68). Bemerkenswert ist hingegen, dass die mythologischen Bilder im Dritten Stil eher in mittelgroßen Häusern begegnen, während sie in den großen Stadtpalästen erst im Vierten Stil durchschlagenden Erfolg zu haben scheinen (S. 64–67), wobei einschränkend gesagt werden muss, dass die Statistik in diesem Punkt nicht wirklich verlässlich ist, da auf den Vierten Stil 71 %, auf den Dritten aber nur 27 % aller Bilder entfallen. Nimmt man das Ergebnis aber an, dann scheinen für die zunehmende Beliebtheit der mythologischen Bilder vor allem jene sozialen Aufsteiger aus dem Freigelassenenmilieu verantwortlich gewesen zu sein, die im Laufe des 1. Jahrhunderts n. Chr. und vor allem nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. das politische und wirtschaftliche Leben Pompejis maßgeblich bestimmt haben. Hodske macht diese Rezipienten auch für die festgestellten Veränderungen in Themenwahl und Komposition verantwortlich, die zu einer zunehmenden Erotisierung und Banalisierung der Bilder geführt hätten (S. 67–68). Hier wie auch an einigen anderen Stellen bemüht er den Vergleich mit Trimalchio, der wie die pompejanischen Aufsteiger den Geschmack und die Bildungsideale der alten römischen Aristokratie nachzuahmen suche, sich deren Vorbilder aber nur in banalisierter Form aneignen könne. Diese Argumentation lässt indes offen, wer denn dann die Rezipienten der Mythenbilder Dritten Stils gewesen seien sollen, an denen die konstatierten Banalisierungen noch nicht zu beobachten sind. Vielmehr findet der Autor in diesen die Wertvorstellungen des Augustus sowie der von ihm „zu Ehren gebrachten Senatorenklasse“ versinnbildlicht, wie eheliche Verbundenheit und Treue, sittsame Moral und bestrafte Hybris. Die einflussreichsten Familien Pompejis hätten sich dieses Kulturprogramm zu eigen gemacht, „dessen wichtigstes Leitmotiv pietas“ gewesen sei (S. 55–56). Die oben erwähnte Statistik legt aber doch nahe, dass es sich bei den Rezipienten schon zur Zeit des Dritten Stils vorrangig um Mitglieder des neuen Mittelstandes, also um Aufsteiger aus dem Freigelassenenmilieu, gehandelt hat, die ja auch unter Augustus schon eine starke Gruppe waren und eher als Bewohner der etwas kleineren Häuser anzunehmen sind, als die alten Aristokratenfamilien. Der wirtschaftliche und politische Aufstieg dieser Gruppe in der letzten Zeit vor dem Vesuvausbruch könnte dann zwar für die zunehmende Verbreitung der mythologischen Tafelbilder in den großen Häusern verantwortlich gemacht werden, nicht aber für den Bedeutungs- und Formenwandel, der vielmehr als ein

allgemeines Zeitphänomen anzusehen wäre. Tatsächlich geht aus dem Kapitel zur Verteilung der Mythenbilder auf verschiedene Raumtypen hervor (S. 69–91), dass sich diejenigen Fresken Vierten Stils, deren Hauptanliegen die Zurschaustellung nackter Körper schöner Frauen und Knaben zu sein scheint, zumeist in Gelage- und Schlafräumen finden, also in Triclinia, Oeci und Cubicula, während sie in anderen Räumen wie Atria oder Tablina nur sehr selten vorkommen, wo handlungsorientierte Szenen aus Dichtung und Mythos auch im Vierten Stil dominieren. Thema und Sujet waren also in gewissem Maße von Raumtyp und Raumnutzung beeinflusst, auch wenn strenge Gesetzmäßigkeiten nicht zu belegen sind.

In diesem und im anschließenden Kapitel zu den Bildzusammenstellungen, also zu den Gegenständen eines Raumes (S. 93–113), reiht der Autor eine Folge von Informationen und Interpretationen aneinander, unter denen wiederum jene die interessantesten sind, die sich aus seinen Statistiken ergeben. So erfährt man, dass die 149 erhaltenen Bilder Dritten Stils 80 Themen zeigen, während auf die 430 Fresken Vierten Stils nur 109 Themen entfallen (S. 95–96). Auch hinsichtlich der Zusammenstellung mehrerer Bilder in einem Raum lässt sich im Vierten Stil eine Tendenz zu Standardisierung und Verflachung beobachten. Leider werden diese Daten nicht weiter interpretiert. So könnte man etwa vermuten, dass das Interesse an den mythologischen Tafelbildern generell nachgelassen hat, weil neuere Dekorationsformen wie die großen Paradeisos- und Tierdarstellungen oder die Mosaikbrunnen in den Gartenanlagen zu diesen in Konkurrenz traten. Stattdessen schließt der Autor weitere, zum Teil nur referierte Einzelbetrachtungen in loser Folge an, so die m. E. phantasievolle Theorie, die Landschaftsdarstellungen des frühen Dritten Stils zeigten entfernte Länder, in die man dank der pax Augusta habe reisen können (S. 97–99), oder Ausführungen zu einzelnen Bildzusammenstellungen, wobei Altbekanntes aufgefrischt wird: Zusammenstellungen von Beispielen tragischer Liebesbeziehungen etwa oder Szenen aus einem Sagenkreis (S. 99–101, 111–113). Zum Vierten Stil geht es erneut ausführlich darum, dass die Szenen weniger inhaltlich, sondern vornehmlich kompositorisch zueinander hätten passen müssen, wobei die Abbildung nackter schöner Körper das maßgebliche Kriterium gewesen sei (101–108).

Das intellektuelle Niveau und das Kunstverständnis besonders der späten Pompejaner schätzt der Autor als ausgesprochen niedrig ein und entzieht sich so weitgehend einer auswertenden Interpretation des von ihm zusammengetragenen Materials: Wertvorstellungen seien hinter den Bildern und Bildzusammenstellungen „nur schwer zu erkennen“ und selbst wenn in einigen Fällen philosophische, moralische oder religiöse Vorstellungen eine Rolle gespielt hätten, wie dies in der Forschung wiederholt angenommen worden ist, so sei das „letztlich nicht zu beweisen“ (S. 97). Zwar spricht er immer wieder einzelne Bilder als Wiederholungen griechischer Meisterwerke an (u. a. S. 108–109, 113, 133) und zeigt den engen Bezug der dargestellten Mythen zur zeitgenössischen und älteren Literatur auf (Homer, Vergil, Ovid, Petronius), doch diene das alles letztlich nur dazu, mittels unverstandener Bildungskonzepte eine Atmosphäre von Luxus zu schaffen und die Bildung des Hausherrn unter Beweis zu stellen. Als Orientierungspunkt macht er den unverstandenen Wohnluxus der römischen Oberschicht aus (S. 113).

Diese Art der Argumentation wird in dem ansonsten durchaus interessanten Abschlusskapitel zum Vergleich der Tafelbilder in Pompeji und Herkulaneum (S. 115–127) auf die Spitze getrieben. Die Mythenbilder Vierten Stils sind in Herkulaneum im Durchschnitt größer als in Pompeji und die erotischen Leitfiguren wie Narkissos, Venus und Dionysos mit Ariadne kommen nicht vor. Stattdessen begegnen figurenreiche, erzählende Mythendarstellungen, in denen der Stadtgott Herkules eine besonders herausragende Rolle spielt. Diese Themen kommen in Pompeji zwar praktisch alle auch vor, dennoch folgert Hodske, in Herkulaneum habe sich bis zum Jahre

79 n. Chr. eine aristokratisch-konservative Bevölkerung behauptet, während in Pompeji der soziale Wandel der Kaiserzeit Aufsteiger vom Typ des Trimalchio in führende Positionen gebracht hätte. Diese hätten zwar auf das überlieferte Bildungsgut geschaut, die Mythen aber schon nicht mehr verstanden und sich in erster Linie an nackten Körpern erfreut (S. 127). Hodske macht sich hier den Standpunkt eines römischen Aristokraten zu eigen und fehlinterpretiert die Satire des Petronius als Tatsachenbericht.

Werfen wir nun einen kurzen, vergleichenden Blick auf die Arbeit Lucia Romizzis. Ihr Katalog ist topographisch angeordnet und führt die einzelnen Malereien nach Häusern auf, wobei die bekannte Einteilung in Regionen und Insulae zu Grunde liegt (S. 305–496). Hierdurch lässt sich zwar der Kontext schnell ersehen, eine Gegenüberstellung thematisch und kompositorisch verwandter Bilder wie bei Hodske ist aber nicht möglich und letztlich handelt es sich nur um eine verkürzte Wiedergabe des Lexikons *Pompei, pitture e mosaici*. Der Abbildungsteil umfasst nur 53 Schwarz-Weiß-Tafeln mit jeweils einem Foto, die überwiegend alt bekannte Fresken wiedergeben. Ergänzt wird dieser Apparat durch zwei Listen: die eine (S. 175–184) liefert zu jedem Bildthema eine Statistik, aus der hervorgeht, wie häufig das Sujet in den einzelnen Stilen vorkommt und in welchen Räumen es begegnet; die andere (S. 185–293) führt alle Katalognummern noch einmal nach Themen geordnet zusammen und nennt zu jedem Bild Anbringungsort, Datierung und Gegenstücke.



Es ist bezeichnend, dass aus dem Textteil überhaupt nicht auf die wenigen Abbildungen verwiesen wird, denn die Autorin ist allein an den Bildinhalten und nicht an deren künstlerischen Umsetzung interessiert. Einige aus den statistischen Listen und der Gesamtschau gewonnene Ergebnisse decken sich mit denen Hodskes, so der Befund, dass die mythologischen Tafelbilder im Dritten Stil häufiger in kleineren Häusern festzustellen sind als in großen Stadtpalästen (S. 23–25), und dass es im Vierten Stil vor allem bei Liebespaaren eine Vorliebe für die Darstellung schöner, nackter Körper gibt (u. a. S. 133, 137).

Romizzi gliedert ihre Arbeit in zwei große Kapitel: Im ersten wird versucht, die Bildprogramme zahlreicher Häuser in soziologischer Hinsicht zu analysieren (S. 23–70), während es im zweiten Abschnitt vor allem darum geht, welche Bildthemen und Themenzusammenstellungen in welchen Räumen vorkommen (S. 71–156). Die dargestellten Mythen werden hierzu semantischen Gruppen zugeordnet („sfere semantiche“) wie exempla pietatis et virtutis, Liebe und Schönheit, Frömmigkeit und Hybris, die Musik, das Symposium usw. Eine weitergehende Interpretation erfolgt nur in Ausnahmefällen. Die Autorin benutzt in ihrer Analyse nur selten die von ihr zusammengestellten Statistiken, sondern ist bestrebt, ihre Thesen an Hand von einzelnen Beispielen zu exemplifizieren, die nacheinander besprochen werden.

Ihr vorrangiges Anliegen ist es, das Material mit den Ergebnissen der eingangs angesprochenen prosopographischen und sozialgeschichtlichen Forschung der letzten 30 Jahre in Einklang zu bringen, wobei die von Paavo Castrén postulierte claudische Krise mit dem daran anschließenden sozialen Aufstieg vieler ‚homines novi‘ aus dem Freigelassenenstand der entscheidende Angelpunkt ist, denn der Zeitpunkt stimmt in etwa mit dem Wechsel vom Dritten zum Vierten Stil überein. Daneben finden vor allem die Studien zur Sozialstruktur des pompejanischen Hauses Beachtung,

wie sie von Wallace-Hadrill und anderen vorgetragen worden sind. Die eigene Argumentation geht von der vorgefassten Meinung aus, der Dritten Stils spiegle die Verbundenheit zur augusteischen Ideologie wider und sei im Grunde noch von Ethos und Bildungsideal der alten aristokratischen Familien bestimmt. Die Aufsteiger aus dem Freigelassenenstand hätten sich dann im Vierten Stil die Bildsprache der alten Oberschicht angeeignet, um ihre neu gewonnene soziale Position repräsentativ zur Schau zu stellen, ohne jedoch ein wirkliches Verständnis für die Bildinhalte zu entwickeln. Nur wenige Vertreter der Elite seien auch in der Spätzeit Pompejis noch in der Lage gewesen, anspruchsvolle Dekorationen zu rezipieren.

Wie die Autorin im Einzelnen argumentiert, sei an zwei Beispielen vorgeführt: In der Casa del Marinaio (VII 15,2) finden sich einige Tafelbilder Dritten Stils mit den Themen Aktaion und Artemis, die Tötung der Niobiden, die Bestrafung der Dirke, Polyphem und Galatea und Perseus und Andromeda. Diese stellten Beispiele für Frömmigkeit und bestrafte Hybris dar und belegten somit die Identifikation des Hausherrn, der zweifellos ein Mitglied des *ordo* gewesen sei, mit dem Programm des Augustus zur Restauration des *mos maiorum*. Einige Räume am Atrium sind hingegen später im Vierten Stil dekoriert worden und zeigen Mythenbilder mit Narziß, der fischenden Venus, Neptun und schließlich Venus und Mars. Offenbar sei das Haus in dieser Zeit im Besitz eines Freigelassenen gewesen, der im Atrium diese einfache Liebesthematik habe anbringen lassen, die mit der alten Würde des Ortes nicht im Einklang stünde (S. 36–37, 446–448).

Die berühmten Wandbilder in den Triclinia der Casa dei Vettii (VI 15,1) seien zwar von guter Qualität und zeigten handlungsreiche und relativ selten dargestellte Mythen, doch diene das alles nur dazu, eine literarische Bildung vorzutäuschen und mit spektakulären Effekten zu beeindrucken (S. 49, 142). Mehr als die Aneignung unverstandener Bildsikonon zum Zwecke der Statusrepräsentation traue die Autorin den beiden reichen Freigelassenen nicht zu.

Die Reihe der Beispiele ließe sich noch lange fortsetzen, doch dürfte das Gesagte genügen, um deutlich zu machen, dass die Methode Romizzis dem Material nicht gerecht wird, ja diesem eigentlich gar keine eigene Aussagekraft zubilligt, und daher kaum geeignet ist, brauchbare Ergebnisse zu erzielen.

Als Fazit bleibt, dass zumindest das Buch Hodskes einige neue Erkenntnisse und Anregungen bietet und eine Materialsammlung zur Verfügung stellt, die gern angenommen werden wird. Die sozialgeschichtliche Fragestellung, die beiden Autoren vor allem Herzen liegt, hat sicher ihre Berechtigung und wird durch die jüngere Forschungsgeschichte nahe gelegt. Dennoch muss man sich fragen, ob es notwendig und sinnvoll ist, den Blick so sehr auf diesen Aspekt einzuengen, denn die Ausstattung der eigenen Lebenswelt mit Bildern und Kunstgegenständen kann doch nie ausschließlich auf ein soziales Repräsentationsbedürfnis zurückgeführt werden. Daneben sind mindestens drei weitere Interpretationsebenen abfragbar: 1) Praktische Gründe (so hat es z. B. wenig Sinn, enge Korridore mit Tafelbildern auszustatten); 2) die persönlichen ethischen, philosophischen oder religiösen Anschauungen der Auftraggeber und Rezipienten, 3) die allgemeinen gesellschaftlichen Normen und Wertvorstellungen, die auf die persönliche Anschauung einwirken. Susanne Muth hat ein solches Konzept der „semantischen Polyvalenz“ in ihrer Arbeit *Erleben von Raum – Leben im Raum: zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Heidelberg 1998, anzuwenden versucht und hierin Nachfolger gefunden (vgl. Rolf Tybout, in: *Journal of Roman Archaeology* 16, 2003 S. 506–507). Dass gerade die reiche Bilderwelt, die sich in den Vesuvstädten erhalten hat, Gelegenheit zu einer solchen vielschichtigen und kontextbezogenen Betrachtungsweise bietet, hat vor wenigen Jahren Antonella Coralini mit ihrer Studie zur Ikonographie des Herkules in Pompeji und Herkulaneum

gezeigt (Hercules domesticus: immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana, Napoli 2001).

Schließlich befremdet die starke Wertung, die beide Arbeiten in den sozialgeschichtlichen Exkurs hineinragen: Die Kultur der Aristokratie der späten Republik und der augusteischen Zeit wird idealisiert und zum verbindlichen Maßstab erhoben, gegenüber dem die Lebenswelt der Aufsteiger aus dem Freigelassenenmilieu als bloße Nachahmung und Niedergang abgewertet wird. Gerade die jüngere sozialgeschichtlich orientierte Forschung, auf die sich beide so explizit beziehen, hat sich darum bemüht, dieses überkommene Bild zu objektivieren. Zudem verwundert diese im Grunde noch dem 19. Jahrhundert verpflichtete elitäre Weltsicht bei zwei jungen Autoren, die in einer modernen Gesellschaft leben, in welcher die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs einen positiven Grundwert darstellt.

Max Kunze: Winckelmanns Kunstgeschichte liegt in kommentierter Ausgabe nun vor!

Die Edition der Winckelmannschen Schriften begann noch in den Tagen der deutschen Teilung. 1988 hatte die Volkswagenstiftung Unterstützung zugesagt für eine neue kritische Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, an der federführend das Institut für Klassische Archäologie der FU Berlin und die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal beteiligt waren.

Mit Unterstützung des Kultusministeriums des Landes Sachsen-Anhalt hatte sich 1993 die Winckelmann-Gesellschaft entschlossen, eine historisch-kritische Ausgabe der übrigen Schriften Winckelmanns in Angriff zu nehmen, ein Projekt, das 1996 in das Akademienprogramm aufgenommen und seitdem mit einer Arbeitsstelle im Winckelmann-Museum Stendal von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz federführend betrieben wird. Eine Zusammenarbeit mit der Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften Erfurt und der Winckelmann-Gesellschaft in Stendal wurde vereinbart.

Die Arbeiten an den ersten drei Bänden der Kunstgeschichte, die eine lange Zeit in Anspruch genommen hatten, wurden schließlich in das Gesamtprojekt der Winckelmann-Ausgabe überführt.

Bisher erschienen sind:

Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: 1. Auflage 1764 und 2. Auflage 1776 (Schriften und Nachlaß Bd. 4,1)

Ausgangspunkt unserer Edition waren zunächst die beiden Auflagen der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die 1764 erschienene Dresdner Ausgabe und die posthume Wiener Ausgabe von 1776, die nebeneinander abgedruckt wurden, was den durchgängigen Vergleich zwischen beiden Ausgaben ermöglicht. Als Marginalien eingetragen Katalognummern der erwähnten antiken Denkmäler ermöglichen ein schnelles und unkompliziertes Nachschlagen der Bilder.

1764 kam Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* heraus und mit ihr sein bahnbrechendes System kunsthistorischer und stilgeschichtlicher Ordnung antiker Kunstwerke. Doch bereits ein Jahr nach dem Erscheinen schrieb Winckelmann: „Sobald ich Luft bekomme, werde ich eine vollständigere Ausgabe der Geschichte der Kunst besorgen. Wir sind heute klüger als wir gestern waren.“ Als er 1768 in Triest einem Mord zum Opfer fiel, hatte er schon seit längerem an einer zweiten vermehrten Auflage gearbeitet, die erst postum 1776 in Wien erschien, offiziell besorgt durch den Kunsttheoretiker Friedrich Justus Riedel, herausgegeben von

der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste. Da Winckelmanns eigenhändige Aufzeichnungen ebenso verschollen sind wie das Manuskript, blieb unklar, welche hinterlassenen Aufzeichnungen Winckelmanns in den neuen Text einbezogen wurden und ob, wie die zeitgenössischen Kritiker meinten, der Redaktor Riedel die Textherstellung beeinflusste, also diese Ausgabe auf unsicherem philologischen Boden steht, ein Urteil, was sich allerdings bei genauerem Hinsehen nicht halten läßt. Und da bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die *Geschichte der Kunst des Alterthums* als ein fortzuschreibendes wissenschaftliches Werk galt, das man in Neuauflagen dem jeweils aktuellen Stand der archäologischen Forschung anpassen wollte, glaubten die folgenden Herausgeber sich frei, Texte der ersten und zweiten Auflage und die Winckelmannschen *Anmerkungen* nach Gutdünken zu kombinieren sowie Korrekturen und Zusätze anzubringen – eine Textkompilation in den späteren Ausgaben entstand, die mit dieser Ausgabe überwunden wird: Die beiden Ausgangstexte zu sichern ist das Anliegen dieser Textedition, die die Dresdner Ausgabe von 1764 und die postume Wiener Edition von 1778 synoptisch gegenüberstellt. Beide Ausgaben werden damit dem heutigen historischen Verständnis Winckelmanns gerecht und sein Hauptwerk wieder zugänglich.

Katalog der antiken Denkmäler (Schriften und Nachlaß Bd. 4,2)

In diesem Band werden die in Winckelmanns Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, erwähnten 1365 antiken Objekte und archäologischen Befunde aller Art katalogmäßig vorgelegt und erläutert, denn 230 Jahre nach dem Erscheinen der *Kunstgeschichte* waren viele der dort zitierten Denkmäler zu Unbekannten geworden. [vgl. dazu weiter oben S. 3]

Allgemeiner Kommentar (Schriften und Nachlaß Bd. 4,3)
[vgl. dazu oben S. 3–4]

Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums (Schriften und Nachlaß Bd. 4,4)

Als Band 4,4 erschien im Frühjahr 2008 der 1767 dem Dresdner Verleger Walther von Winckelmann abgerungene Ergänzungsband zur *Kunstgeschichte*, die *Anmerkungen*. Winckelmann verfaßte sie als ein Handbuch für Romreisende mit einem neu eingeführten Register, das ein topographisch geordnetes Verzeichnis der besprochenen Denkmäler enthielt. Spätere Ausgaben haben viele Teile der *Anmerkungen* in den Text der *Geschichte der Kunst des Alterthums* integriert und sahen deshalb keine Veranlassung, diesen Ergänzungsband in ihre Gesamtausgaben aufzunehmen. Die *Anmerkungen* verschwanden folglich vom Büchermarkt. Aus heutiger Sicht ist diese Schrift Winckelmanns zu Unrecht weitgehend vergessen. Mancher neue Gedanke wurde in den späteren Ausgaben weggelassen und eine Reihe von Denkmälern ist überhaupt nicht in die neuen Ausgaben der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufgenommen worden. Anliegen der neuen Edition des Ergänzungsbandes ist es, über den gedruckten Text von 1767 hinaus auch Textentwürfe vorzustellen, die sich im handschriftlichen Nachlaß finden und nicht in die Druckfassung aufgenommen wurden. [vgl. dazu auch oben S. 4]
In vier Bänden, auf 2.327 Seiten Umfang angewachsen, liegt nun die *Kunstgeschichte* Winckelmanns aufbereitet und kommentiert vor.

Soll es so stehenbleiben?

Winckelmanns Irrtum hat überlebt

5. March 2008 um 13:57

Mit „Edle Einfalt, stille Grösse“ haben Winckelmann und Konsorten die alten Griechen und deren philosophisches Werk bezeichnet. Dieser Irrtum der deutschen Romantiker prägt noch heute grosse Teile des alten Zürcher Bürgertums. Was Sache ist, machen uns die Bankiers seit 20 Jahren vor: Förderung der Oper, der Kunst, der teuren Autos und der grossen Villen, ganz wie die Griechen, Römer und Toskaner. „Edle Einfalt, stille Grösse“ habe ich bisher nirgendwo angetroffen. ...

Klaus J. Stöhlker AG – Unternehmensberatung für Öffentlichkeitsarbeit – Zürich

<http://www.stoehlker.ch/weblog/2008/03/05/winckelmanns-irrtum-hat-uberlebt/>



Abb. 1 Tanz der Stunden. Reliefplakette von John Flaxman in Blue Jasper Ware, Wedgwood, um 1780. Privatsammlung. Foto Christoph Sandig, Leipzig.

RAINER VOLLKOMMER

VON DER FARBTAFEL ZUM UMRISS. DIE PUBLIKATION GRIECHISCHER VASEN VON HAMILTON ZU TISCHBEIN

Häufig lesen wir in der Literatur Zeilen, wie die von François Lissarrague: „Vor der Flut an Entdeckungen bei Vulci um 1825 war die genaue Kenntnis über griechische Vasen sehr begrenzt. Vorher handelte es sich um Gegenstände, die selten, kaum bekannt und schlecht klassifiziert waren. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit der Typologie oder Ikonographie der Vasen war noch kaum betrieben und die Wahrnehmung dieser Werke blieb sehr bruchstückhaft. Lange Zeit schrieb man die Vasen den Etruskern zu, weil man sie vor allem dort entdeckte.“¹

Sicherlich sind solche Bemerkungen nicht falsch, doch sollte man nicht unterschätzen, dass die griechische Vase bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Bewunderung und Auseinandersetzung hervorrief, auch wenn die Erklärung der Vasen in ihren ersten Schritten noch sehr fehlerhaft war. Doch sollte man deswegen diese Zeit nicht abfällig abtun, sondern die großartigen Leistungen würdigen, die trotz aller wissenschaftlichen Mängel stattfanden. Man muss daher auch untersuchen, warum die griechischen Vasen schon in dieser Zeit eine erste Bewunderungswelle verzeichnen durften. In welchen Etappen verlief die Aneignung der antiken Vasenmalerei und welche Vorstellungen lassen sich dahinter erkennen? Welche Konsequenzen hatte diese Auseinandersetzung für die Zeitgenossen und spätere Generationen? Hat diese Begeisterung auch die Kunst ihrer Zeit ergriffen oder war es reine Marginalie für einige wenige? Wie kam es zu dieser ersten Bewunderungswelle?

Noch in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich griechische Vasen nur sehr selten in Büchern. Mehrere Abbildungen begegnen vor allem in dem Buch von Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719. Viele andere Gattungen antiken Kunstschaffens waren hingegen schon seit der Renaissance häufig Thema in einschlägigen Werken, insbesondere Skulptur, Malerei und Architektur der Antike. Zu einem ersten großen Höhepunkt führte im Jahre 1764 Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) diese großen Gattungen der Kunst in seinem richtungweisenden Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums*.² Erst in der zweiten Ausgabe, die postum in Wien 1776 erschien, nimmt er einige Vasen in sein Werk auf, darunter

eine lukanische Vase in Wörlitz. Winckelmann wies übrigens schon in dem unvollendeten Manuskript *Von den Vergehungen der Skribenten über die Ergänzungen* im Jahre 1756 darauf hin, dass die bemalten Vasen von Griechen und nicht von Etruskern geschaffen worden sind.³ Auch wenn Winckelmanns richtiger Einschätzung der griechischen Vasen kein Gehör verliehen wurde und man weiterhin die Vasen den Etruskern zuschrieb, kam dank Sir William Hamilton (1730–1803) viel Bewegung in die Zuneigung zu diesen bemalten Gefäßen. Sir William Hamilton war Botschafter von England am Hof des Königs beider Sizilien in Neapel zwischen 1764 und 1799. Mit seiner Ankunft in Neapel begann er Vasen zu erwerben und seine Räume mit ihnen auszuschnücken. Da er schon bald zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkt im neapolitanischen Leben wurde, zog er auch viele Bildungsreisende aus den besten gesellschaftlichen Kreisen ganz Europas, die gerade ihre *Grand Tour* unternahmen, an. In seinen Räumen konnten sie seine wachsende Sammlung bewundern. Schon 1765 entschied Hamilton, diese mit dem Ziel zu veröffentlichen, die Schönheit der Vasen vorzuführen, die Künstler und Kunsthandwerker zu inspirieren und den guten Geschmack *à l'étrusque* zu formen. Sir Hamilton engagierte Pierre François Hugues (1719–1805), der sich selbst Baron von Hancarville nannte, um die Publikation vorzubereiten. Zur Erklärung der Vasen wandte sich Hamilton im Herbst 1767 an Winckelmann, der zu diesem Zeitpunkt Hamilton und d'Hancarville in Neapel besuchte. Winckelmann sah die Vasen und sagte zu, die Beschreibung der Vasen vorzubereiten.⁴ Bis Ende 1767 waren die meisten der 400 Tafeln fertiggestellt. Anfang 1768 erschien in Neapel der erste große prachtvolle Band in großem Folioformat mit dem Titel *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. britannique en cour de Naples*. In diesem ersten Band waren überwiegend Tafeln, ein Kapitel über die etruskische Kultur und Kunst und kaum Erklärungen zu den abgebildeten Vasen. Die meisten Vasen sind auf mehreren Tafeln vorgestellt. Allerdings befinden sich Bilder und Formdarstellung einer Vase auf getrennten Tafeln. Während die Form in schwarz-weißem Umriss wiedergegeben ist, sind die figürlichen Darstellungen als Farbtafeln gefasst, wobei die Bilder mit einem rechteckigen Rahmen umgeben sind. Der Rahmen zeigt zwar häufig antike vegetabile oder geometrische Muster, die auch für Vasen typisch waren, wie z. B. der Lorbeerzweig oder der Mäander, doch ist er in keinem Bezug zu der Darstellung auf der eigentlich abgebildeten Vase zu sehen. Die Attraktion dieses Bandes war vor allem die Schönheit der Farbtafeln, auf denen die Vasenszenen wie Gemälde mit einem Rahmen präsentiert werden und so dem Betrachter antike Meisterwerke der allerbesten Qualität suggerieren. 1770 erschien der zweite Band. Er nahm weitere Vasen auf, die in der gleichen vortrefflichen Qualität als Farbtafeln verherrlicht werden. Als Text finden sich aber lediglich Beschreibungen zu Vasen des ersten und nicht des zweiten Bandes und ein allgemeines Kapitel über Vasen und die antike Malerei. Im März 1768 hatte Winckelmann zwar seine Beschreibungen Hancarville geschickt, aber Hancarville verwendete nur die Beschreibung einer Vase.⁵ 1780 erschienen dann der dritte und vierte Band. Sie illustrierten weitere Vasen und als Text liest man ein Kapitel über die Geschichte der griechischen Skulptur und nur einige Bemerkungen zu den Vasen der letzten drei Bände. Im zweiten bis vierten Band sind die figürlichen Szenen in wunderbaren Farbtafeln zu sehen, aber die Formen dieser Vasen selbst sind nicht mehr wiedergegeben. Im Gegenteil, man zeigte hier in Schwarzweißstichen Vasenformen, die in keinem Zusammenhang zu den abgebildeten Vasen stehen. Neben Vasen aus der Sammlung von Sir Hamilton sieht man nun auch Vasen anderer Sammlungen, besonders der des Vatikan, der von Catania, des Grafen de Caylus (1692–1765) und des Malers Anton Raphael Mengs (1728–1779). Die Mehrzahl dieser sehr limitierten Prachtausgabe durch Sir Hamilton wurde freizügig an die wichtigen europäischen Höfe mit dem Ziel verteilt, der hohen Gesellschaft guten Geschmack

zu vermitteln und die Künstler und Kunsthandwerker zu inspirieren. So wurde ein Exemplar des 1. Bandes auch durch den Botschafter Englands in Russland, Lord Cathcart (1721–1776), der mit der Schwester von William Hamilton verheiratet war, Josiah Wedgwood (1730–1795) überreicht. Dieser war bereits der Töpfer ihrer Majestät, der Königin Charlotte Sophia von England, und dabei, den europäischen Markt mit seiner *Cream Ware* zu erobern. *Cream Ware* war ein sehr leichtes, dünnes Steingut mit hellem cremefarbenen Scherben, das nach einem ersten Brand mit einer durchschimmernden Bleiglasur überzogen und dann noch ein zweites Mal gebrannt wurde. Es ähnelte stark dem Porzellan, war aber wegen der benötigten Rohstoffe und des unkomplizierten Herstellungsverfahrens wesentlich billiger. Um das Spektrum zu erweitern, überzog Wedgwood die *Cream Ware* mit Glasuren, die wertvolle Steinarten wie Porphyr, Achat, Serpentin, Porta Santa-Marmor oder Granit imitierten.

Spätestens im Jahre 1768 hatte er seine zweite berühmte Produktion, *Black Basalt*, geschaffen.⁶ Der äußerst widerstandsfähige harte schwarze Scherben weist eine matt glänzende Oberfläche auf, die mit feinen reliefierten Mustern oder Figuren verziert werden konnte. Somit konnte Josiah Wedgwood seine antiken Vorbilder, insbesondere die ebenfalls aus schwarzen Scherben bestehenden etruskischen Bucchero-Gefäße, unübertrefflich nachahmen. In einer Warenliste vom 3. September 1768 ist eine Sendung „etruskischer Tonwaren“ verzeichnet. *Black Basalt* war von nun an sehr beliebt für Ziervasen, Tintenfässer, Tee- und Kaffeegeschirr und für Büsten von meist antiken Schriftstellern und Philosophen sowie Statuen antiker Helden, Personifikationen und Göttern. Büsten von Homer, Horaz, Cicero, Plato und Aristoteles waren häufig in Bibliotheken aufgestellt, die in dieser Zeit zum Standard jeden noblen Hauses gehörten, um Bildung und Gelehrsamkeit des Besitzers zu dokumentieren. Statuen von Neptun, Ganymed, Bacchus, Merkur und Venus standen oft in den Nischen repräsentativer Räume oder auf Konsoltischen, um neben ihrer rein dekorativen Wirkung bei Besuchern die Konversation anregen zu können.

Am 13. Juni 1769 gründete der stetig expandierende Josiah Wedgwood in Barlaston / Stoke-on-Trent eine Manufaktur, die er *Etruria* zu Ehren der „etruskischen Vasen“ nannte. Anlässlich der Einweihung fertigten Josiah Wedgwood und sein Geschäftspartner Thomas Bentley (1731–1780) sechs Vasen aus *Black Basalt* nach griechischen Vorbildern. Sie wurden später in der Enkaustik-Technik mit Herakles im Garten der Hesperiden geschmückt, Darstellungen, die damals von Winckelmann als Liebe zwischen Jason und Medeia gedeutet wurde.⁷ Das Vorbild stammt aus dem ersten Band von Hancarville⁸ und war auf der berühmten Hydria in Hamiltons Vasensammlung abgebildet, die sich seit 1772 im British Museum in London befindet⁹, an das Hamilton seit 1772 seine erste Sammlung verkauft hatte. Wedgwood, der überzeugt war, dass diese Vasen etruskisch seien, fügte stolz seinen Vasen des ersten Tages „First Day’s Vases“ die Inschrift hinzu „Artes Etruriae renascuntur“ (die Künste Etruriens sind wiederauferstanden). Für eine überzeugende Imitation der rotfigurigen Vasenmalereien experimentierte Wedgwood noch bis November 1769. Erst dann hatte er besondere Emailfarben für die Dekoration der *Black Basalt*-Gefäße entwickelt, die er selbst „enkaustisch“ betitelte und patentieren ließ. Seinen Stolz über die zeitraubende und mühevollere Errungenschaft drückt Josiah Wedgwood im Verkaufskatalog der Ziergegenstände des Jahres 1779 aus: „Nachdem die Hersteller die etruskischen Originalvasen sorgfältig untersucht hatten, war man überzeugt, dass die Farben der Figuren sich mit Schmelzarbeiten nicht erfolgreich imitieren ließen und dass ein Gelingen des Plans, diese verlorengegangene Kunst wieder zum Leben zu erwecken, größtenteils von der Entdeckung einer neuen Art Schmelzfarbe abhängen würde. [...] Als Folge dieser Beobachtungen und mit Hilfe zahlloser Versuche ist diese Entdeckung nun gemacht und eine Reihe von enkaustischen Farben entwickelt worden, die nicht nur geeignet sind, die Bilder auf etruskischen

Vasen getreu zu imitieren, sondern auch dazu dienen, die Schönheit des Entwurfs mit den Effekten von Licht und Schatten in verschiedenen Farben zu verbinden, und die Bilder beständig zu machen, ohne die Nachteile einer lackierten, glasigen Oberfläche zu besitzen. Ein Gegenstand, wie ihn sich alle mit kritischem Geschmack ausgestatteten Personen immer gewünscht haben. Die Figuren auf diesen Vasen sind hauptsächlich Gemmen, antiken Gemälden [d. h. die Vasenbilder] und Flachreliefs entnommen, die uns zur Verfügung stehen. Wir haben keine Mühen gescheut, damit sie sich als würdige Dekoration für die edelsten Interieurs erweisen.“

Josiah Wedgwood ließ sich aber nicht nur von den antiken Vasen der ersten Sammlung Hamiltons inspirieren, die England erst 1772 erreichte, sondern vor allem von den Bänden Hancarvilles. So schmückte beispielsweise Wedgwood ein *Black Basalt*-Gefäß mit einer Szene, die ursprünglich von einer attisch rotfigurigen Pelike aus der Sammlung Hamilton stammt¹⁰, die Winckelmann als Herakles vor Omphale deutete und die auch von Hancarville übernommen wurde.¹¹ Wedgwood kümmerte sich aber weder um die Form der Pelike noch um die Ornamentik oder die Kleidung der Frauen in der Mitte, was alles nicht mit dem Original übereinstimmt. Im Gegenteil, die zwei Frauen tragen Kleider mit sehr phantasievollen Falten in bunten Farben, blau und grün. Genau diese Faltenziehung und Färbung findet sich auf Tafel 71 des 1. Bandes von Hancarville (Abb. 2).¹²

Wir können hier sehr schön das Prozedere nachvollziehen, wie Wedgwood seine Vasen schuf: Eine kopierte Szene konnte auf eine nicht dazugehörende antike Vasenform oder auch moderne



Abb. 2 Frauengemachszene. Tafel einer attisch rotfigurigen Pelike in London, British Museum, Inv. E 433 (ehemals 1. Sammlung Hamilton). Nach Hancarville, Bd. I, Taf. 71.

Gefäßform gebracht werden. Die Szene wurde nicht von der Originalvase kopiert, sondern von der Tafel von Hancarville. Die antike Vase diente also nicht selbst als Inspirationsquelle, sondern eine der prachtvollen dekorativen Tafeln von Hancarville, die die Künstler wie Wedgwood als Musterbuch verwendeten. Die Künstler übernahmen weder das antike Vorbild noch die Tafeln von Hancarville insgesamt mit allen Elementen, d. h. Form und Darstellungen, sondern vermischten nach Belieben antike Form, Figuren und Ornamente mit eigenen neuzeitlichen Modellen. Am Ende des Jahres 1774 hatte Josiah Wedgwood nach ca. 10000 Probestücken eine neue Serie entwickelt, die berühmte *Jasper Ware*, benannt nach dem Halbedelstein Jaspis, der in der Antike häufig als Material für Gemmen diente. Auf diesem feinkörnigen Scherben, der mit Metalloxiden eingefärbt worden ist, konnten sehr fragile, meist weiße Reliefs aufgesetzt werden, die an bestimmten Teilen so dünn waren, dass der farbige Hintergrund durchschien. *Blue Jasperware* war besonders populär, aber auch Grün, Braun, Schwarz, Lila und Gelb konnten bestellt werden. Um das diffizile Brennverfahren kontrolliert überwachen zu können, erfand Wedgwood das Pyrometer, das erstmalig hohe Temperaturen messen konnte. Wegen der komplizierten Herstellungstechnik der *Jasper Ware* fertigte man zunächst nur Kameen und Flachreliefs, die man häufig als Kamin- und Möbelschmuck benutzte, erst seit 1779 auch Vasen und Kerzenhalter und erst dann größere Gefäße und Statuen. Ein Meisterstück bildete die sogenannte „Apotheose des Homer“. Sie wurde um 1778 von dem später berühmten englischen Bildhauer John Flaxman (1755–1826) geschaffen, der seine Karriere bei Wedgwood anfang und für ihn zwischen 1775 und 1787 arbeitete.¹³ Flaxman ließ sich von der Tafel 31 des zukünftigen 3. Bandes von Hancarville¹⁴ anregen, der noch nicht erschienen war. Wir wissen aber, dass Wedgwood oft von Hamilton vorab Tafeln erhielt. Flaxman wiederum arbeitete nach der Farbtafel und nicht nach dem originalen Kelchkrater. Ein kleines Detail zeigt es wohl am besten: Die links sitzende Frau hält eine lange Lanze, die auf dem Krater das Gewand des Kitharaspielers streift, die auf der Tafel und der *Wedgwood-Ware* vor dem Gewand endet. Josiah Wedgwood war so stolz auf diese Szene, dass er Sir William Hamilton eines der gelungensten Exemplare schenkte. Hamilton antwortete Wedgwood am 22. Juni 1779 glücklich: „Ich hatte die Freude, in gutem Zustand ihr wundervolles Relief von der ‚Apotheose des Homer‘ zu erhalten. Es ist in der Tat noch viel schöner, als ich es mir hätte träumen lassen. [...] Ihr Relief erstaunt hier alle Künstler. Es ist reiner und wahrhafter in seinem Geschmack als jedes der napolitanischen Werke, obwohl die Künstler hier so viele feine Modelle direkt vor ihren Augen stehen haben“.

John Flaxman schuf aber auch viele Szenen, die nicht direkt antike Werke imitierten, sondern nur den Anschein gaben, sie seien antik, so den Tanz der Stunden, der zunächst auf Platten gezeigt wurde (Abb. 1). Die tanzenden Stunden erwähnt Josiah Wedgwood in einem Brief an Thomas Bentley Anfang 1778 zum ersten Mal: „Die Platten, die die tanzenden Stunden zeigen, sollten die Friese mit den Hochzeitsnächten des Amor ergänzen.“ Die wirkliche Inspirationsquelle dieser an eine Vase erinnernden Darstellung war ein Marmorrelief mit blauen Lapislazuli-Hintergrund, ehemals im Palazzo Borghese in Rom und zur Zeit von Flaxman im Anwesen des Sir Laurence Dundas namens Moor Park (Hertfordshire).¹⁵

Weitere pseudo-antike Szenen finden sich auch häufig auf antiken Vasenformen: also auch eine antike Form konnte mit einer nichtantiken Szene dekoriert sein. Die Kunst von Wedgwood war moderne und antike Formen und Szenen beliebig zu mischen und antike Werke vorzutäuschen. Auf diese Weise schuf Josiah Wedgwood neue Kunst, die auf neuen technischen Erfindungen beruhte, sich aber auf die antike Kunst berief. Josiah Wedgwood bildete einen neuen Geschmack, der die beste Kunst der Vergangenheit überflügeln sollte, und die beste ältere Kunst war für ihn die griechische.

Um am Erfolg von Wedgwood anzuküpfen, stellten um 1780 auch Porzellanmanufakturen in Neapel, Wien und Fürstenberg Vasen her, die antike Formen und Szenen imitierten. Der Dekor dieser Porzellane wurde wieder fälschlicherweise *à l'étrusque* betitelt. In diesem Sinne begann auch die Manufaktur von Gotha, Vasen *à l'étrusque* herzustellen, die Friedrich Albert Klebe 1796 in seinem Buch *Gotha und die umliegende Gegend* charakterisiert: „Die Weiße und Feinheit der Masse, die Schönheit der Mahlerey, und das Geschmackvolle in der Form, sonderlich in der antiken, zeichnen die Arbeiten dieser Fabrik vorzüglich aus. [...] Sie liefert gleich wenig große Bestellungen, als Tafelservice und dergleichen, so sind dagegen ihre Werkstätten desto reichhaltiger an Dingen von allgemeinem Gebrauche, Déjeuners und niedlichen Mundtassen, Biscuitfiguren, Vasen und dergleichen“.¹⁶

Die Modelleure und Maler der Porzellane von Gotha ließen sich von Wedgwood-Keramik, die der Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1745–1804) erworben hatte, sowie von den Tafeln aus den Bänden von Hancarville, die sich im Besitz des Herzogs befanden, inspirieren. Die Künstler stellten beispielsweise zwischen 1785 und 1790 ein *déjeuner à l'étrusque* her, das aus einem großen Teller, einer Teekanne, einem Sahnegießler, einer Zuckerdose, Tassen und Untertassen bestand¹⁷. Sie waren ausschließlich mit Figuren oder Gruppen geschmückt, die von den Tafeln von Hancarville übernommen wurden, ohne aber die Szenen und die Vasenformen zu berücksichtigen. Etwa zur gleichen Zeit wurde in Gotha ein Weineimer hergestellt, der verschiedene Aspekte miteinander verbindet:¹⁸ Auf einem kurvenreichen Sockel halten drei nackte Atlanten ein Gefäß, das in seiner Form einer Situla auf einer Tafel von Hancarville entspricht.¹⁹ Die Szene hingegen imitiert eine andere Abbildung aus Hancarville.²⁰

Alle diese Porzellane dokumentieren bestens, auf welche Weise diese Vasen *à l'étrusque* entstanden. Inspirationsquelle waren wie im Falle von Gotha ausschließlich die Ware von Wedgwood und die Tafeln von Hancarville und keine griechischen Originale. Wie bei den Produkten von Wedgwood und den Tafeln von Hancarville trennte man Vasenform und dazugehörige Bilder und schuf ein neues Werk. Die Qualität und Wertschätzung dieser zeitgenössischen Vasen *à l'étrusque* äußerte sich nicht in einer genauen Imitation, vielmehr im Vermischen der Inspirationsquellen. So konnte man antike Formen mit zeitgenössischen Formen kombinieren oder auch ganz neue Formen entwickeln. Die einzelnen Figuren konnten von der Gesamtszene getrennt werden und die geometrischen oder vegetabilen Rahmenornamente wurden ohne Rücksicht auf die antiken Formen oder Bilder auf den Vasen gewählt. So schuf man neue Werke, die nur teilweise den antiken Vasen entsprechen. Wie bei Wedgwood war das Ziel der Künstler schlussendlich, niemals die antiken Vasen in ihrer Gesamtheit nur zu imitieren, sondern ihnen neue Dimensionen als eigene geschmackvolle Schöpfungen zu verleihen, die einem Zeitgeschmack entsprechen sollten, der aber schon in dieser Zeit umstritten war. So kritisierte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein vor allem die Porzellanmanufakturen in Deutschland: „Auch habe ich mit vieler Betrübniß einige Vasen und Tassen gesehen, die in den besten Porzellanmanufakturen Deutschlands gemacht worden waren. Man hatte die sogenannte etruskische Malerei unserer Vasen darauf nachzuzahlen gesucht, aber sehr ungeschickt und ohne allen Verstand. Man hat ganz ohne Sinn Figuren aus ganz verschiedenen Bildern zusammengestellt, und so die barocksten Compositionen ausgeheckt, bloß um Bilder zu bekommen.“²¹

Man beschränkte sich aber nicht nur darauf, Figuren oder Szenen griechischer Vasen zu imitieren wie uns beispielsweise der Graf von Erbach zeigt: 1791 reiste Graf Franz I. von Erbach zu Erbach (1754–1823) in Begleitung seines Architekten und Malers Johann Wilhelm Wendt (1747–1815) zum zweiten Mal nach Italien, wo er neben antiken Marmorskulpturen, Bronzestatuetten, Mosaikfragmenten und Ägyptica 170 Vasen kaufte. Während die antiken Marmorskulpturen

den Empfangs- und Arbeitsraum schmücken sollten, waren die Vasen für sein *Hetrurisches Cabinet*, das zugleich sein Schlafzimmer war, vorgesehen. Um dieses Zimmer einzurichten, konsultierte er auch Sir Hamilton. Neben den Vasen malte Johann Wilhelm Wendt 25 Aquarelle mit Szenen nach den Publikationen von Hancarville. Sie schmückten die Wände des Zimmers.²² Schließlich war das Zimmer eingerichtet und der Graf schrieb: „beide Lampen beleuchten dieses Cabinet so hinlänglich, dass jede Vase gesehen werden kann so, dass oft [...] ihr [...] Schein mir gestattet, so manchen Helden der Vorzeit sein fabelhaftes Abenteuer bestehen zu sehen, so manche bacchische Orgie im Umbilde zu bewundern.“²³

Die Vasensammlung des Grafen sollte auch die Künstler und Töpfer seiner Grafschaft inspirieren und einen guten Geschmack verbreiten wie es Hamilton in seinem zweiten Band gefordert hat. Um ein gutes Beispiel zu geben und Kunsthandwerk in seiner armen Grafschaft zu entwickeln, lernte der Graf selbst die Elfenbeinschnitzerei in Paris. Nachdem er Meister geworden war, kehrte er zurück und bildete nun seinerseits Untertanen in diesem Handwerk aus. Der Graf stellte schon in den 1780er Jahren Kratere, Amphoren, Schalen und Urnen aus Elfenbein her, die den griechischen Vasen der Bände Hancarevilles nachempfunden waren.²⁴ Der Graf hatte aber auch eine Lieblingsbeschäftigung, die uns heutzutage sehr abschreckt: Er schnitzte gern Dosen, deren Deckel mit Vasenfragmenten verziert waren, die er aus griechischen Vasen herausgeschnitten hatte, die er wahrscheinlich bereits während seiner *Grand Tour* im Jahre 1774 gekauft hatte. Zu dieser Zeit hatte er auch Sir Hamilton in Neapel aufgesucht.²⁵ Auch wenn wir heute diese Verstümmelung als Barbarei verurteilen, so war sie im Geiste des Grafen wichtig, um den guten Geschmack zu verbessern.

1808 publizierte der Graf die Vasen in seinem Schlafzimmer in einem Katalog mit dem Titel: *Beschreibung meiner Wohnzimmer. Drittes Zimmer*. Die Illustrationen stammen von Johann Wilhelm Wendt und waren in ähnlicher Manier wie bei Hancarville. Auch die Texte stammen teilweise aus der Publikation von Hancarville und wurden nur auf die gräflichen Vasen umgemünzt, ohne dass Erbach die Verantwortung für die Qualität dieser Interpretationen übernehmen wollte, wie er in seiner Einführung schildert: „Haben diese [Gelehrten] also geirrt, so kann es mir weniger verdacht werden, denn nur von einem Gelehrten kann es gefordert werden, dass er nicht irrt.“²⁶

Im November 1797 ließ der Graf durch Johann Wilhelm Wendt auch zwei Vasen *à l'étrusque* töpfeln und bemalen. Anlass war die Heirat seiner vierten Tochter Louise mit dem Grafen Friederich von Degenfeld-Schomburg. Diese beiden Vasen – eine Hydria und ein Krater – waren Teil seines Hochzeitsgeschenkes. Die Hydria von Wendt²⁷ imitierte Form, Technik und Darstellung einer apulischen Hydria aus der Sammlung des Grafen, die aus 72 Fragmenten ebenfalls durch Wendt wieder zusammengesetzt war.²⁸ Heute erkennen wir auf der Hydria eine Versammlung um eine Grabstele. Der Graf sah, der Interpretation von Hancarville für eine ähnliche Szene folgend: „Pausanias, lib. 2, sagt, es seye bei den Mädchen zu Troezene der Gebrauch gewesen, dass sie den Tag vor ihrer Hochzeit in den Tempel der Minerva Apaturia gehen mussten, um der Göttin ihren jungfräulichen Gürtel zu weihen. In diesem Tempel befand sich ein hoher Cippus oder Säule, an dem die Bräute ihr Gelübde, damit ihre Ehen möchten gesegnet werden, ablegten, und an dem sie ihren der Göttin nun geweihten Gürtel anhängten. Dabei gossen sie, zur Erlangung einer gewissen Fruchtbarkeit, Oel auf diese Säule und den geweihten Gürtel.“ Ein Jüngling, der bei den Griechen für alles im Hochzeitshaus zu sorgen hatte, war bei dieser Zeremonie anwesend gewesen, „um dem Bräutigam von deren Vollbringung nicht nur versichern zu können, sondern auch, um der Braut im Namen des Bräutigams einen Spiegel und einen Fächer zu überreichen, mit dem sie sich, zum Zeichen der Schamhaftigkeit, bey der



Abb. 3 Dionysos und Mänade. Umriss einer attisch rotfigurigen Amphore (ehemals 2. Sammlung Hamilton). Nach Tischbein, Bd. II Taf. 23.

wir es bereits auf den Tafeln von Hancarville und den Vasen von Wedgwood und auf Porzellan kennengelernt haben – auch bei seinen originalen Vasen betrieb, um seine selbst gefertigten Dosen mit den ausgeschnittenen Szenen zu verschönern. Dieses Zerschneiden scheint jedoch ein Extremfall gewesen zu sein, korrespondiert aber mit dem Zeitgeist, zu versuchen den guten Geschmack zu verbessern. Zweitens imitierte man nicht nur teilweise antike Gegenstände oder schuf Vasenszenen oder -formen, die nur scheinbar antiker Natur waren, sondern fügte bisweilen diesen Werken auch sein Bild, seine Signatur oder andere zeitgenössische Elemente hinzu. So ließ der Graf sich und seine Kinder in pseudo-antiken Szenen abbilden. Diese Verquickung von Altem und Zeitgenössischem sollte schon bald sehr verbreitet sein, findet sich aber auch schon auf Tafeln bei Hancarville. So sieht man beispielweise auf Tafel 71 von Band III und auf Tafel 56 von Band IV eine Frau, die ein Kleid des 18. Jahrhunderts trägt.³¹ Auf Tafel 71 des 1. Bandes steht eine Widmung an Hamilton in etruskischer Schrift unter einer echten antiken Vase seiner Sammlung (Abb. 2).³²

1789 und 1790 kaufte Hamilton erneut antike Vasen, die er wieder publizieren ließ. Diesmal beschrieb die Vasen André d'Italinsky (1743–1827), der Sekretär des russischen Botschafters in Neapel. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Neapel seit 1789, war mit der Anfertigung der Tafeln beauftragt. Die meisten Tafeln fertigte einer seiner Schüler an, Angel Cléner (Angelo de Clener), der aber nun nur den Umriss der Figuren wiedergab (Abb. 3). Ornamente und Vasenformen fehlen diesmal. Die vier Bände erschienen zwischen 1794 und 1803 und nicht 1791, wie auf der Titelseite des ersten Bandes zu lesen ist.³³ Wie der Titel *Collection of Engravings from Ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship Discovered in [...]*³⁴ verrät, wurden nun die meisten Vasen den Griechen und nicht mehr den Etruskern zugeschrieben. Diese neue landschaftliche Zuweisung stammt wohl von Sir

ersten verliebten Zumutung ihres Angetrauten das Gesicht bedecken musste. Dass das Gemälde auf diesen schönem Gefäße diesen eben angeführten Gebrauch vorstellt, darüber bleibt mir kein Zweifel.“²⁹

So interpretierte auch Wendt die Darstellung und wählte nur statt des Gesichtes der antiken Frau das Porträt der Grafentochter und statt des Gesichtes des antiken Mannes das Porträt des Grafen. Das Geschlechtsteil des Grafen bedeckte er durch einige Mantelfalten und fügte einen schwarzen Gürtel auf der Stele hinzu.³⁰

Der Fall des Grafen lehrt uns zwei Dinge: Zunächst, dass der Graf eigentlich konsequent das Trennen von Figuren – wie

William Hamilton selbst, der seine Vasen mit solchen verglich, die man gerade in Griechenland gefunden hatte.³⁵

Während gerade die Umrisszeichnungen für die Tafeln der 2. Sammlung von Hamilton in Neapel vorbereitet wurden, zeichnete in Rom in der zweiten Hälfte des Jahres 1792 John Flaxman seine Umriss der Episoden der Ilias und der Odyssee, die 1793 publiziert wurden.³⁶ Am 12. September 1792 schrieb Flaxman einen Brief an den berühmten britischen Porträtisten George Romney (1734–1802): „ich bin gerade dabei eine große Marmorgruppe mit dem Wahn des Athamas, die von Lord Bristol in Auftrag gegeben wurde, und ein Modell für die Restaurierung des Torsos von Belvedere fertigzustellen sowie eine Reihe von Zeichnungen nach Homer und Dante zu schaffen, die dann graviert werden sollen.“³⁷ Das Ziel von Flaxman war nicht nur Umriss herzustellen, sondern auch diese Kompositionen so zu bringen, dass man sie skulptieren konnte. Am 26. Oktober 1793 erklärt Flaxman in einem Brief an den Dichter William Hayley (1745–1820): „meine Absicht erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umriss zu übergeben; meine Intention ist es, zu zeigen, wie jede Geschichte in einer Serie von Kompositionen dargestellt werden kann, die den Prinzipien der Alten folgen, wovon ich – sobald ich nach England zurückkehre – Beispiele in Skulpturen verschiedener Art zu geben beabsichtige, in Gruppen von Bas-Reliefs, geeignet für jegliche Zwecke sakraler und profaner Architektur.“³⁸ Das Prinzip Einfachheit und Klarheit des Umrisses war dem Zeitgeist und der Winckelmannschen Tradition, dem Diktum *edle Einfalt, stille Größe* verpflichtet.

August Wilhelm Schlegel (1767–1845) rühmte die Umriss auf folgende Weise: „Ein Englischer Bildhauer, John Flaxman, hat diese Idee in zahlreichen Sammlungen von Umrissen zu Dante's göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee, und zu den Tragödien des Aeschylus, mit so viel Verstand, Geist, und klassischem Schönheitssinne ausgeführt, dass man ihn in seiner Gattung Erfinder nennen, und wünschen muss, er möge bald glückliche und selbständige Nachfolger darin finden.

Zuvorderst scheint mir für die pittoreske Begleitung eines Dichters der bloße Umriss viel bequemer und brauchbarer als die ausgefüllte Zeichnung. Bey dem ökonomischen Empfehlungsgrunde, dass so viel Arbeit und Kosten erspart werden, will ich mich nicht weiter aufhalten, ob er gleich keineswegs unbedeutend wäre, wenn man in dieser Art etwas für die mögliche Verbreitung eines besseren Geschmacks unternehmen wollte. Wie unnütz wird so manches Buch durch wenige geleckte Blätter in punktirter Manier vertheuert, die man sich im Augenblick müde gesehen hat! Der wesentliche Vortheil ist aber der, dass die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Fantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt dass das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt. [...] so kommt es einem bey dem gelungenen Umriss wie eine wahre Zauberey vor, dass in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann. Zwar muss man seine Fantasie schon malerisch geübt und vollständige Kunstwerke viel gesehen haben, um diese Sprache geläufig lesen zu können. Daher ist auch die Liebhaberei für bloße Kontourzeichnungen ungleich seltner. Vielen ist die Licht- und Schattentinte des Kupferstichs schon eine zu starke Abstraktion: Sie möchten ihn, wie Kinder, illuminirt haben, weil sie sich einen blauen oder grünen Rock nicht anders vorstellen können, als wenn sie ihn vor Augen sehen. [...]

Alle diese Vortheile hat Flaxman meisterhaft benutzt. Keine überflüssigen Striche, auch nichts von jenen Schwungzügen, die bloß zur Verbindung dienen, und die man sich bey flüchtigen Entwürfen erlaubt, oder auch wohl, um ihr Feuer zu beweisen, mit Fleiß anbringt. Alles ist mit

dem wenigsten gemacht; seine Umriss vereinigen die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit der ausgeführtesten Behandlung. Er schreibt den menschlichen Körper in seinen verschiedensten Bestimmungen und Ansichten mit Sicherheit hin.“³⁹

Auch Goethe war von den Umrissen äußerst angetan: „Ich begreife nun recht gut, wie Flaxman der Abgott aller Dilettanten sein muss, denn seine Verdienste sind alle leicht zu fassen und haben von vielen Seiten eine Annäherung an das, was man im Allgemeinen empfindet, kennt, liebt und schätzt. [...] Die Naivität seiner Motive, ein gewisser Geschmack, ich will nicht sagen seine Figuren immer zu componiren, aber artig in's Blatt zu stellen, ein geistreiches, heiteres und zugleich gelassenes Wesen, mit welchem das Abentheuerliche und Forcirte wo es vorkommt, gut contrastirt. Dabei hat er, als Bildhauer, so viel Kenntniss der Proportionen, Formen und anderer antiken Vorzüge, dass er diese leicht improvisirten Zeichnungen mit einem Anschein von Ernst und Gründlichkeit würzen kann.

Indem er die griechischen Gegenstände behandelt, sieht man, dass er vorzüglich den Eindruck von den Vasengemälden empfangen hat; in diesem Sinne hat er einige recht lobenswürdige Sachen gemacht, wenn sie anders von ihm selbst herstammen und man ihm nicht allzu entschiedne Nachahmungen oder Reminiscenzen nachweisen kann.“⁴⁰

George Romney lobte 1793 die ‚Originalität‘ der Umriss: „Es sind Umriss ohne Schatten, jedoch im Stil der antiken Kunst. Sie sind schlicht, gewaltig und rein [...]. Sie sehen aus, als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb.“⁴¹

Flaxman selbst führte in seinen Vorlesungen über die Kunst des Homerischen oder „heroischen Zeitalters“ aus, dass „am Anfang das Bestreben auf die einzelne Figur begrenzt war, nackt und in wenigen schlichten Haltungen. Es ist nichtsdestotrotz anzunehmen, dass – bevor dieses Zeitalter vorüberzog – die Künstler wagemütiger wurden und ihre tönernen Vasen mit Szenen von drei oder vier Figuren schmückten, wie sie sich häufig in ihren Lebensumständen ereigneten, eine Unterredung, eine Schlacht oder Prozessionen; die Entwürfe dieser Kompositionen erscheinen wie Profilbilder ihrer Statuen, und [die Figuren] sind nicht miteinander verbunden.“⁴²

Die Darstellungen von Flaxman und Tischbein verbreiteten sich sehr schnell und der Umriss hielt seinen Siegeszug in der Kunst und inspirierte seitdem nicht nur archäologische Bücher, sondern auch Künstler, insbesondere Bildhauer.

1822 ernannte Ludwig I. von Bayern den Professor für Architektur an der Münchner Kunstakademie Friedrich Gärtner zum „artistischen Leiter“ der Porzellanmanufaktur von Nymphenburg. Gärtner hatte lange die antike Kunst in Italien studiert und Ludwig I. wollte ihn ermutigen, sich von der klassischen Kunst inspirieren zu lassen, besonders von den griechischen Vasen, die durch ihre Haltbarkeit die griechische Kunst bewahren konnten. Ludwig I. beabsichtigte, auch die Kunst seiner Zeit zu bewahren, indem er forderte: „die Kopien der vorzüglichsten Bilder in Schmelzfarben für die Nachwelt zu erhalten, wenn endlich der Zahn der Zeit die Originale zerstört haben wird.“⁴³

Auf diese Weise stellte die Manufaktur von Nymphenburg 1827 ein Service für den Grafen Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid her, das in der großen Industrieausstellung in München von 1835 zu sehen war. Christoph Schmitz hat es gesehen und wie folgt beschrieben: „dass dieses Service ‚von dem Herrn Reichsrathe Grafen von Schönborn-Wiesentheid‘ bestellt worden war, ‚in ganz neu hergestellten Formen, nach Angaben des königlichen Modelleur Schmauß‘, der die Modelle gefertigt hat“. Es folgt eine detaillierte Beschreibung: „Das ganze Service besteht aus sechs großen, zur Verzierung eines Kamins bestimmten Vasen, die nach Art der atheniensischen, auf weißem Grunde mit Gruppen von schwarz konturirten Figuren und Ornamenten von schwarzer und rother Farbe, geschmückt sind. Die Gruppen sind aus

Flaxmans Umrissen zu Homer und Aeschylus gewählt, und in Uebereinstimmung mit diesen Vasen ist zugleich das vollständige Tafelservice mit denselben Verzierungen ausgeführt, mit dem Unterschiede, dass hier der weiße, glasierte Grund des Porzellains belassen ist, während er an den Vasen matt erscheint. Das Tafelservice selbst besteht aus zusammengehörigen Terrinen, Schüsseln, Tellern, Kompotieren, Kaffee-, Milch- und Thee-Kannen, nebst Zuckerdose, Thee-, Milch- und Bouillons-Tassen.“⁴⁴ In einem Brief vom 31. Januar 1836 bittet das königliche Inspektionsamt der Porzellanmanufaktur Franz Erwein von Schönborn um die Erlaubnis, einige Zeichnungen seines Services „mit den griechischen Ornamenten“ im Kommissionsbericht über die Münchener Ausstellung zu veröffentlichen. In seiner Antwort schreibt der Graf, dass er „nicht das geringste dagegen zu verneinen habe“, da es ihm stets zum Vergnügen gereiche, „durch die Bestellung desselben der Königl. Porzellan-Manufaktur Gelegenheit verschafft zu haben, so ausgezeichnete Arbeit auszuführen und damit eine wiederholte Probe der Kunstfertigkeit dieser Staatsanstalt zu liefern.“⁴⁵

Die Themen auf den sechs großen Vasen korrespondierten untereinander und drückten Gedanken der Zeit aus.⁴⁶ Die griechischen Mythen schilderten das Schicksal des Menschen, der der göttlichen Macht untergeordnet ist. Der Abschied des Kriegers, auf dem Nymphenburger Service der Abschied Hektors von Andromache, war ein Lieblingsthema der Zeit. Er symbolisierte die Notwendigkeit einer fatalen Aktion, bei der der Held sterben konnte. Und diesen tödlichen Ausgang schilderte der andere Krater. Man sieht die trauernde Andromache. Personifikationen der Zeit wie Aurora auf einem dritten Krater symbolisieren, dass man die Zeit nicht anhalten kann und die Stunden des Tages und der Nacht sich unaufhörlich abwechseln.

1815 beschäftigte sich der Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) mit diesen Gedanken. Er schuf die zwei berühmten Medaillons aus Gips, die man bei Bestellung auch in Marmor haben konnte. Das Thema war *Der Tag*⁴⁷ und *Die Nacht*.⁴⁸ In einem Brief vom 3. Dezember 1816 beschreibt sie Friedrich Heinrich von der Hagen wie folgt: „das Neueste, zwei kleinere erhobene Bildwerke, Tag und Nacht, schöne weibliche Gestalten mit Gewand und Flügeln, der Tag mit Rosen bekränzt und von zwei muntern Knaben mit brennenden Fackeln umschwebt, sich fröhlich hinausschwingend; die Nacht unter dem Mohnkranz mit geschlossenen Augen und Füßen, auf ihren Flügeln dahinschwebend, zwei schlummernde Kindlein auf den Armen haltend, von unendlicher Lieblichkeit.“⁴⁹

Der Schwede Atterbom lobte die Reliefs wie folgt: „nach der Nacht der Ahnung dämmert die Morgenröte eines neuen, eines helleren Sonnenalters herauf. Darin offenbart sich die himmlische Liebe, die alle Werke mit sich versöhnt und vereint.“⁵⁰

Der Tag und *Die Nacht* verbreiteten sich rasch in verschiedenster Art. Der Töpfer Rasmus Peter Ipsen (1815–1860), der seit 1843 ein Atelier in Kopenhagen führte, übertrug die beiden Szenen auf einen Kelchkrater. Die Form der Vase geht auf den berühmten Medici-Krater zurück, der seit der Publikation von Piranesi 1778 gern kopiert wurde.⁵¹



Abb. 4 Hektors Abschied von Andromache. Schwarzfigurige Hydria von Rasmus Peter Ipsen, Kopenhagen, 1843–1860. Privatsammlung. Foto Christoph Sandig, Leipzig.



Abb. 5 Priamos, Achill um den Leichnam Hektors bittend. Schwarzfigurige Hydria von Rasmus Peter Ipsen, Kopenhagen, 1843–1860. Privatsammlung. Foto Christoph Sandig, Leipzig.

Das Atelier des Rasmus Peter Ipsen stellte zwischen 1843 und 1860 auch andere Vasen *à la grecque* her, die m. E. eine letzte Etappe zeigen, wie man Vasen in antiker Manier schuf. Zwei Hydrien seines Ateliers sind mit schwarzfigurigen Szenen geschmückt. Während die Formen sich von attisch schwarzfigurigen Hydrien aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. herleiten⁵², sind die weiblichen Büsten in Akanthusranken am Hals des Gefäßes von apulischen Vasen des 4. Jahrhunderts inspiriert, die wir auch von Tafeln Hancarvilles kennen.⁵³ Am meisten überraschen aber die figürlichen Hauptszenen. Die Themen lassen sich schnell erkennen: Es handelt sich um Hektors Abschied von Andromache und seinem Sohn Astyanax und um Priamos, der den Leichnam Hektors von Achill zurückerbittet. Aber man wird vergebens antike Vorbilder suchen. Die Vorbilder kommen von Werken Thorvaldsens. Er modellierte ein Gipsrelief mit dem Abschied Hektors von Andromache⁵⁴ 1836 oder 1837 in Rom und 1815, ebenfalls in Rom, ein Gipsrelief mit Priamos und Achill.⁵⁵ Es ist faszinierend zu sehen, wie Ipsen zwei

moderne Arbeiten Thorvaldsens, die griechische Reliefs des 5. Jahrhunderts v. Chr. vortäuschen sollten, nun als schwarzfigurige Vasenbilder des 6. Jahrhunderts v. Chr. wiedergibt. Nur der Kenner konnte dieses Spiel mit verschiedenen Komponenten entschlüsseln. Doch genau darin lag wahrscheinlich der Reiz dieser Vasen.

Trotz häufiger falscher Deutungen der griechischen Vasen in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die griechische Vase als Kunstwerk erstmalig hoch geschätzt und inspirierte die zeitgenössische Kunst. Vor allem Sir Hamilton und Josiah Wedgwood und deren Künstler wie John Flaxman und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sowie Bertel Thorvaldsen verhalfen den griechischen Vasen, begehrte Kunstwerke zu sein, auch wenn man ihre Szenen nicht alle richtig verstand. Die Antriebsfeder des Erfolgs war nicht die wissenschaftliche Recherche, sondern ein Gefühl für Ästhetik und der Wille, den guten Geschmack zu verbessern, den man in den Vasen verkörpert sah. Diesen antiken guten Geschmack galt es noch zu übertrumpfen. In den Vasenmalereien wollte man die verlorengegangene antike Malerei erkennen, die die schönste Kunst zu sein schien.

Anmerkungen:

¹ Lissarrague 2003 S. 215.

² Winckelmann 1764.

³ Winckelmann 1756, s. Hofter 2000 S. 23.

⁴ Jenkins 1996 S. 46.

⁵ London, British Museum, Inv. E 433 [1772.3-20.7]. Jenkins 1996 S. 48, 179, Nr. 54. ARV² S. 1466 Nr. 104. Add² S. 380. Hofter 2000 S. 28 Abb. 8.

⁶ z. B. ein Teeservice in einer Privatsammlung und in Freiburg i. Br., Augustiner-Museum, Inv. 2935. Vollkommer

- 2000 S. 104 Abb. 47.
- ⁷ Hoffer 2000 S. 27.
- ⁸ d'Hancarville Bd. I: 1768 Taf. 127–130.
- ⁹ London, British Museum, Inv. E 224. ARV² S. 1313 Nr. 5. Add² S. 361. Burns 1987 S. 15–25 Taf. 1–3. Vollkommer 2004 S. 58–59.
- ¹⁰ Heute London, British Museum, Inv. E 433 (1772.3-20.7). D'Hancarville Bd. I: 1768 Taf. 69–71. ARV² S. 1466 Nr. 104. Add² S. 380. Hoffer 2000 S. 28 Abb. 8.
- ¹¹ Hoffer 2000 S. 29.
- ¹² Jenkins 1996 S. 179 Kat.-Nr. 53 mit Abb.
- ¹³ a) Plakette, blue Jasper, um 1778, in Barlaston, Staffordshire, Wedgwood Museum. Tattersall 1979 S. 76 Nr. 32 a mit Abb. sowie Taf. III; b) Vase, blue Jasper, 1786 von Josiah Wedgwood dem British Museum in London gegeben. Tattersall 1979 S. 76 Nr. 32 b mit Abb. und Taf. II.
- ¹⁴ Attisch rotfiguriger Kelchkrater London, British Museum, Inv. E 460; ARV² S. 1041 Nr. 2; Add² S. 319; Rocha Pereira 1994 S. 141 Nr. 2.
- ¹⁵ Heute in Port Sunlight, Lady Lever Gallery. Tattersall 1979 S. 73 Nr. 27.
- ¹⁶ Däberitz 2000 S. 115.
- ¹⁷ Eisenach, Thüringer Museum, Inv. P 807. Däberitz 2000 S. 114 Abb. 52.
- ¹⁸ Gotha, Schlossmuseum, Inv. P 795 II. Däberitz 2000 S. 120 Abb. 53.
- ¹⁹ D'Hancarville Bd. II: 1770 Taf. 49–50: apulisch rotfigurige Situla, um 330 v. Chr. Aus der Sammlung Hamilton, heute London, British Museum, Inv. F 307. RVAp II 1982 S. 761 Nr. 279 Taf. 283, 6.
- ²⁰ D'Hancarville Bd. I: 1768 Taf. 22: apulisch rotfigurige Patera, um 330/320 v. Chr. Aus der Sammlung Hamilton, heute London, British Museum, Inv. F 462. RVAp II 1982 S. 929 Nr. 114.
- ²¹ Däberitz 2000 S. 117.
- ²² Heenes 2000 S. 99 Abb. 42.
- ²³ Heenes 2000 S. 97–98.
- ²⁴ z. B. Volutenkrater aus Elfenbein, Privatsammlung. Heenes 2000 S. 94 Abb. 38.
- ²⁵ z. B. Dose aus Elfenbein mit dem Fragment einer attisch rotfigurigen Vase, Erbach, Deutsches Elfenbeinmuseum. Heenes 2000 S. 94 Abb. 37.
- ²⁶ Heenes 2000 S. 103.
- ²⁷ Erbach, Sammlung des Grafen. Heenes 2000 S. 100 Abb. 45 a–b.
- ²⁸ Erbach, Sammlung des Grafen, Inv. GK 1167. Heenes 2000 S. 97 Abb. 40, S. 100 Abb. 44.
- ²⁹ Heenes 2000 S. 98, 101.
- ³⁰ Heenes 2000 S. 101–102.
- ³¹ Hoffer 2000 S. 36 Abb. 13.
- ³² London, British Museum, Inv. E 433 (1772.3-20.7). Jenkins 1996 S. 48, 179 Nr. 54. ARV² S. 1466 Nr. 104. Add² S. 380. Hoffer 2000 S. 28 Abb. 8.
- ³³ Band I erschien am 3. April 1794 und nicht 1791, Band II am 10. November 1796 und nicht 1795, Band III am 18. Dezember 1800 und nicht 1795, Band IV 1803.
- ³⁴ Jenkins 1996 S. 56.
- ³⁵ Jenkins 1996 S. 57–58.
- ³⁶ Die Odyssee war am 1. Februar 1793 in Rom mit 28 Umrissen, die Ilias am 1. Juni 1793 mit 34 Umrissen von Tommaso Piroli (1750 oder 1752–1824) graviert. Viele weitere Veröffentlichungen erfolgten in den nächsten Jahren, z. B. die Ilias 1795 in London mit 34 Umrissen, graviert von Tommaso Piroli; die Ilias 1803 in Paris mit 34 Umrissen, graviert von Michel Nitot, genannt Dufresne (geboren 1759) und die Odyssee 1803 in Paris mit 28 Umrissen, graviert von Michel Nitot, genannt Dufresne; die Ilias 1804 in Göttingen (?) mit 34 Umrissen, graviert von Ernst Ludwig Riepenhausen (1765–1840) und die Odyssee 1804 in Göttingen (?) mit 28 Umrissen, graviert von Ernst Ludwig Riepenhausen; die Ilias 1804 in Leipzig mit 34 Umrissen, graviert von Hans (Johann) Veit Friedrich, Ludwig Ferdinand und Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872); die Ilias 1805 in London mit 39 Umrissen, graviert von Tommaso Piroli, William Blake (1757–1827) und James Parker (1750–1805) und die Odyssee 1805 in London mit 34 Umrissen, graviert von James Parker (1750–1805) und James Neagle (1769–1822); die Odyssee 1807 in Leipzig mit 28 Umrissen, graviert von Hans (Johann) Veit Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld; die Ilias 1828 in Karlsruhe mit 39 Umrissen, graviert von Edouard Schuler (1806–1882) und die Odyssee 1828 in Karlsruhe mit 34 Umrissen, graviert von Edouard Schuler. Dörrebecker 1979 S. 220–221.
- ³⁷ Bindman 1979 S. 106.
- ³⁸ Bindman 1979 S. 106.

³⁹ Schlegel 1799 S. 193–246. Schlegel 1979 S. 31.

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe, Über die Flaxmanischen Werke, geschrieben am 1. April 1799, erstmals publiziert in Goethes Werke, Sophienausgabe, I. Abteilung Bd. 47, Weimar 1896 S. 246 ff.

⁴¹ Bindman 1979 S. 106.

⁴² W. Hofmann (Hrsg.), John Flaxman. Mythologie und Industrie. Kunst um 1800, Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle, München 1979 S. 106.

⁴³ Peters 1989 S. 180.

⁴⁴ Schmitz 1836.

⁴⁵ Peters 1989 S. 180.

⁴⁶ Peters 1989 S. 182 Abb. 126: ein Krater zeigt Hektors Abschied von Andromache, der vom Buch VI der Ilias inspiriert war (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II a, 1) und ein Krater die Trauer der Andromache, ebenfalls von der Ilias inspiriert (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II a, 2); ibid. S. 183 Abb. 128: ein Krater mit dem Aufgang der Aurora, angeregt von den „Persern“ des Aischylos (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II a, 4). Ein weiterer Krater mit Orest, Apollon um Hilfe bittend, was von den „Eumeniden“ des Aischylos inspiriert war (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II a, 3); ibid. S. 183 Abb. 129: eine Hydria mit Ares in Anlehnung an die Statue des Ares Ludovisi im Römischen Nationalmuseum, Inv. 8602 (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II b, 2. Zum Ares Ludovisi s. Simon 1984 S. 514 Nr. 23), und eine Hydria mit Zeus, der den Traumgott zu Agamemnon schickt, was von der Ilias inspiriert war (ibid. S. 567 Kat.-Nr. 456 II b, 1).

⁴⁷ a) Originalmodell aus Gips in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 370: Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 52 Nr. A 370; b) Relief aus Marmor in San Simeon, Hearst Castle (ehem. Laleham House), bestellt von Lord Lucan wahrscheinlich 1817 und ausgeführt 1818–1819: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 1; c) Relief aus Marmor oder Gips (?), bestellt von Clemens, Prinz von Metternich-Winneburg, 1817: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 2; d) Relief aus Marmor im Schloss Irlbach in Straubing, bestellt von Graf François Gabriel de Bray 1817 (?): Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 3; e) Relief aus Marmor in Chatsworth House, bestellt von George Agar Ellis 1818 und schließlich vom Herzog von Devonshire 1822 gekauft: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 4; f) Relief aus Marmor in einer italienischen Sammlung (1821 in der Sammlung des Grafen Marulli): Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 5; g) Relief aus Marmor in Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, wahrscheinlich von Paolo Tosio von einer Msarchesa de Pecis 1831 gekauft: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 6; h) Relief aus Marmor in Liverpool, Walker Art Gallery, Sudley Art Gallery, gekauft durch M. Ram (?) 1827: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 7; i) Relief aus Marmor in einer dänischen Sammlung gekauft von dem Konsul Jacobi von Lübeck zwischen 1838 und 1840: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 8; j) Relief aus Marmor in einer dänischen Sammlung, gekauft von Charles Barclay 1840: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 9; k) Relief aus Marmor in London, Victoria & Albert Museum, ausgeliehen durch Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 902, bestellt von Alexander Christian Becker und ausgeführt von Thorvaldsen 1842: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 10; Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 95 Nr. A 902 Abb. 32; l) Relief aus Marmor in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 901: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 80, 11.

⁴⁸ a) Originalmodell aus Gips in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 369: Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 52 Nr. A 369; b) Relief aus Marmor in San Simeon, Hearst Castle (ehem. in Laleham House), bestellt von Lord Lucan wohl 1817 und ausgeführt 1818–1819: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 79, 1; c) Relief aus Marmor oder Gips (?) bestellt von Clemens, Prinz von Metternich-Wineburg, 1817: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 79, 2; d) Relief aus Marmor im Schloss Irlbach in Straubing, bestellt von Graf François Gabriel de Bray 1817 (?): Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 79, 3; e) Relief aus Marmor in Chatsworth House, bestellt von George Agar Ellis 1818 und schließlich übernommen vom Herzog von Devonshire 1822: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 79, 4; f) Relief aus Marmor in einer italienischen Sammlung (ehem. Sammlung vom Graf Marulli): Jørnæs 1977 S. 86–87 Kat.-Nr. 79, 5; g) Relief aus Marmor in Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, wahrscheinlich von Paolo Tosio von einer Marchesa von Pecis 1831 gekauft: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 6; h) Relief aus Marmor in Liverpool, Walker Art Gallery, Sudley Art Gallery, gekauft von M. Ram (?) 1827: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 7; i) Relief aus Marmor auf dem Grabdenkmal der Auftraggeberin Falsen in der Kirche Holmens in Kopenhagen: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 8; j) Relief aus Marmor in Neapel, Museo Capo di Monte, gekauft 1835: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 9; k) Relief aus Marmor in einer dänischen Sammlung, gekauft von Konsul Jacobi von Lübeck zwischen 1838 und 1840: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 10; l) Relief aus Marmor in einer dänischen Sammlung, gekauft von Charles Barclay 1840: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 11; m) Relief aus Marmor in London, Victoria & Albert Museum, ausgeliehen von Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 905, bestellt von Alexander Christian Becker und ausgeführt von Thorvaldsen 1842: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 12; Hartmann 1979 S. 147 Anm. 2 Taf. 95, 3; Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 95 Nr. A 905; n) Relief aus Marmor in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 901: Jørnæs 1977 S. 87 Kat.-Nr. 79, 13; Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 94 Nr. A 901 Abb. 30; o) Relief aus Marmor in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

⁴⁹ Wittstock 1975 S. 287.

⁵⁰ Atterbom o. J. S. 212–213. Wittstock 1975 S. 137 Anm. 114.

⁵¹ Florence, Uffizien, Inv. 307. Piranesi 1778 Taf. 54–57. Arenhövel 1979 S. 226 Nr. 410 Abb. S. 228.

⁵² Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. H 554. ABV S. 267 Nr. 20. Add² S. 69. Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 Abb. 93.

⁵³ D'Hancarville Bd. I:1768 Taf. 56: apulisch rotfiguriger Volutenkrater, um 330 v. Chr., aus der Sammlung Hamilton, heute London, British Museum, Inv. F 284. RVAp II 1982 S. 860 Nr. 1 Taf. 319, 1.

⁵⁴ a) Originalmodell aus Gips in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 501: Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 62 Nr. A 501; b) Relief aus Marmor im Hof des Palazzo Giraud-Torlonia in Rom, bestellt von Alessandro Torlonia wahrscheinlich 1837: Tesan 1989 S. 129 Anm. 489 Abb. 90 b; c) Relief aus Marmor in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 776, ausgeführt von Herman Vilhelm Bissen (1798–1868) 1867–1868: Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 84 Nr. A 776.

⁵⁵ a) Originalmodell in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 492; Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 61 Nr. A 492 Abb. 33; b) Relief aus Marmor in Woburn Abbey (ehemals in einem Tempel eines Parks), bestellt von John Russell, Herzog von Bedford, 1815 als Pendant zu einem Relief, das Achill und Briseis zeigt, ausgeführt 1818 oder 1819: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 76, 1; c) Relief aus Marmor in Chatsworth House, bestellt von George Agar Ellis 1818, übernommen vom Herzog von Devonshire und ausgeführt 1819–1824: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 76, 2; d) Relief aus Marmor im Hof des Palazzo Giraud-Torlonia in Rom, bestellt von Alessandro Torlonia wahrscheinlich 1837: Jørnæs 1977 S. 86 Kat.-Nr. 76, 3. Hartmann 1979 S. 140 Anm. 1 Taf. 93, 3; e) Relief aus Marmor in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. A 775, ausgeführt von C. Freund unter der Aufsicht von Carl Peters (1822–1899) 1868–1870: Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 S. 83 Nr. A 775.

Literatur:

Arenhövel 1979 = W. Arenhövel, Manufaktur und Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert, in: W. Arenhövel (Hrsg.), Berlin und die Antike, Berlin, Schloß Charlottenburg, 22. April – 22. Juli 1979, Berlin 1979 S. 209–250.

Atterbom o. J. = P. D. A. Atterbom, Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien [hrsg. von E. Jansen], Weimar [o. J.].

Bindman 1979 = D. Bindman, Studien zu den Umrißzeichnungen, in: Ausstellung Hamburg 1979 S. 106–119.

Blatscheck/Hemmeter/Jørnæs 1997 = M. Blatscheck / K. Hemmeter/ B. Jørnæs, Das Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen 1997.

Burns 1987 = L. Burns, The Meidias Painter, Oxford 1987.

D'Hancarville 1768–1780 = P. F. d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. Britannique en cour de Naples, Naples Bd. I:1768; Bd. II:1770; Bd. III:1780 und IV:1780.

Däberitz 2000 = U. Däberitz, „Nach Hamiltons bekanntem Werke“. Gothaer Porzellane „à l'étrusque“, in: Ausstellung Zürich 2000 S. 115–123.

Dörrbecker 1979 = D. W. Dörrbecker, Flaxmans Umrißkompositionen, eine chalkographische Übersicht 1793–1845, in: Ausstellung Hamburg 1979 S. 220–221.

Hartmann 1979 = J. B. Hartmann, Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption, Tübingen 1979.

Heenes 2000 = V. Heenes, Vasenbilder im Odenwald, in: Ausstellung Zürich 2000 S. 93–103.

Hofter 2000 = M. R. Hofter, Johann Joachim Winckelmann und die „hetrurischen Gefäße“, in: Ausstellung Zürich 2000 S. 21–29.

Jenkins 1996 = I. Jenkins, Contemporary minds'. Sir William Hamilton's Affair with Antiquity, in: Ausstellung London 1996 S. 46–58.

Jørnæs 1977 = B. Jørnæs, Thorvaldsens „klassische“ Periode 1803–1819, in: Ausstellung Köln 1977 S. 86–87.

Lissarrague 1993 = F. Lissarrague, Destins de vases, in: Ausstellung Mariemont 2003 S. 215–218.

Peters 1989 = U. Peters, Ein Nymphenburger Tafelservice mit „atheniensischen Vasen“. Zur Choreographie des Festmahls im Klassizismus, in: Ausstellung Nürnberg 1989 S. 180–184.

- Piranesi 1778 = G. B. Piranesi, Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi ed ornamenti antichi, Florenz 1778.
- Rocha Pereira 1994 = M. H. Rocha Pereira, s. v. Paideia, in: LIMC VII, 1, 1994 S. 141.
- Schlegel 1799 = A. W. Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrissen, in: Athenaeum II, 1, Berlin 1799 S. 193–246.
- Schlegel 1979 = August Wilhelm Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissen, 1799, in: Ausstellung Hamburg 1979 S. 31.
- Schmitz 1836 = Chr. Schmitz, Grundlinien zur Statistik der Thonwaren und Glasfabrikation im Königreich Bayern, München 1836.
- Simon 1984 = E. Simon, s. v. Ares/Mars, in: LIMC, II, 1 1984 S. 514.
- Tattersal 1979 = B. Tattersal, Wedgwoods Jasperware, Eine Randbemerkung, in: Ausstellung Hamburg 1979 S. 68–86.
- Tesan = H. Tesan, Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln/Weimar/Wien 1989.
- Tischbein = J. H. W. Tischbein, Collection of Engravings from Ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship discovered in Sepulchres in the Kingdom of two Sicilies but chiefly in the Neighbourhood of Naples during the Course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX: now in the possession of Sir W. Hamilton with remarks on each vase by the collector, Neapel Bd. I:1794; Bd. II:1796; Bd. III:1800 und Bd. IV:1803.
- Vollkommer 2000 = R. Vollkommer, Wedgwood erzeugt kritischen Geschmack, in: Ausstellung Zürich 2000 S. 105–113.
- Vollkommer 2002 = R. Vollkommer, L'éducation du goût par Josiah Wedgwood, in: Ausstellung Mariemont/Avignon 2002 S. 229–235.
- Vollkommer 2004 = R. Vollkommer, s. v. Meidias (I), in: R. Vollkommer (ed.), Künstlerlexikon der Antike II, München/Leipzig 2004 S. 58–59.
- Winckelmann 1756 = J. J. Winckelmann, Von den Vergehungen der Skribenten über die Ergänzungen, 1756.
- Winckelmann 1764 = J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.
- Wittstock 1975 = J. Wittstock, Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption bis zur Jahresmitte 1819, Diss. Hamburg 1975.

Ausstellungen:

- Ausstellung Köln 1977 = G. Bott (Hrsg.), Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln, Kunsthalle, 5. 2. –3. 4. 1977, Köln 1977.
- Ausstellung Hamburg 1979 = W. Hofmann (Hrsg.), John Flaxman. Mythologie und Industrie. Kunst um 1800, Hamburg, Kunsthalle 20. 4. –3. 6. 1979, München 1979.
- Ausstellung London 1996 = I. Jenkins / K. Sloan (Hrsg.), Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, London, British Museum, London 1996.
- Ausstellung Mariemont 2003 = P. Rouillardia /A. Verbanck-Pierard (Hrsg.), Le vase grec et ses destins, Mariemont, Musée Royal/Avignon, Musée Calvet, 23 mai –28 septembre 2003, München 2003.
- Ausstellung Nürnberg 1989 = G. Bott (Hrsg.), Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. 2. –23. 4. 1989, Nürnberg 1989.
- Ausstellung Zürich 2000 = M. Flashar (Hrsg.), Europa à la Grecque. Vasen machen Mode, 2. Ausgabe, Zürich, Archäologische Sammlung der Universität / Stendal, Winckelmann-Museum, 3. Nov. 2000–11. Febr. 2001 München 2000.

Auf-gelesen:

Der Wirt, Francesco Richter, fragte Angelis, wer dieser Signor Giovanni in Wirklichkeit sei. Angelis wußte es nicht. Er wollte es selber wissen und sagte zu Winckelmann: „Der Wirt hat mich gefragt, wer Sie sind.“

„Ich zeige Ihnen etwas“, sagte Winckelmann. Er öffnete seinen Koffer und zeigte Angelis die silbernen und goldenen Medaillen aus Wien. Er habe sie im Schloß zu Schönbrunn von Ihrer Majestät geschenkt bekommen.

Angelis war tief beeindruckt.

Vier Tage später, Dienstag, kam endlich Bescheid: Am Abend des nächsten Tages, Mittwoch, 8. Juni, gehe das Schiff nach Ancona ab.

Aus: Hans Joachim Schädlich: *Vorbei. Drei Erzählungen*. [Die Winckelmann-Erzählung:] *Torniamo a Roma*, Berlin 2007 S. 75–121 S. 95.

Winckelmann-Gesellschaft
Winckelmannstr. 36–38
D 39576 Stendal

Tel. 0 39 31/21 52 26
Fax 0 39 31/21 52 27
e-mail: info@winckelmann-gesellschaft.de
<http://www.winckelmann-gesellschaft.de>

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Druck: Offizin Chr. Scheufele Stuttgart