

Francis Haskell & Nicholas Penny:

TASTE AND THE ANTIQUE.

THE LURE OF CLASSICAL SCULPTURE 1500 – 1900

Yale University Press. New Haven and London 1981

XVI, 376 S., 180 u. 2 Abb. i. Text

Ein Buch in zwei Teilen. Der erste – von F. Haskell – umfaßt 15 Essays (S. 1 – 124, die zugehörigen Anmerkungen auf S. 125 – 131) und einen Katalogteil von N. Penny (S. 133 – 341), der mit der „Biographie“ der sitzenden Agrippina (seit spätestens 1566 bekannt) beginnt und – in alphabetischer Reihenfolge – bis zur Zingara des Louvre (Nr. 95) führt. Also ein kommentierter Zensus derjenigen antiker Statuen, die in der europäischen Ästhetik und bildenden Kunst seit dem 16. Jahrhundert „bis vor 1850“ eine prominente Rolle mit wechselhafter Gewichtigkeit gespielt haben. Seit Winckelmann haben sie Archäologen und Kunsthistoriker zu vielzähligen Untersuchungen veranlaßt: also auch ein Stück Vorgeschichte der modernen Kunstgeschichte hätte das Buch mit darzustellen. Benutzbare Handbücher dieser Art sind rar, zumal zum Thema. Seit Claracs vollständigem Verzeichnis der Abbildungen antiker Statuen in Stichwerken von 1859, Starks 1. Band seiner Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst (Leipzig 1880, Nachdr. München 1969), hat es lediglich H. Ladendorf in seiner Leipziger Habilitationsschrift: „Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit, Leipzig 1953. (1958<sup>2</sup>)“ unternommen, einen kommentierenden Überblick über die Rezeptionsgeschichte antiker Kunst in ihren vielfältigen Aspekten vorzulegen. Haskell und Penny tragen je Unterschiedliches bei. Beide Teile sind getrennt zu werten. Haskell's Essays beschäftigen sich bevorzugt mit der Geschichte der Nachbildungen antiker Statuen, sei es im Abguß, sei es in verkleinerten Nachbildungen in unterschiedlichem Material. Beschränkt wird das auf das Bekannteste, dasjenige, was zum europäischen Bildungsgut bis ins beginnende 19. Jahrhundert hinein gehörte (Sarkophage, Gemmen und Münzen ausgenommen, ebenso Vasenbilder und Fresken).

Ladendorf hatte darüber ein Kapitel verfaßt (Exkurs A u. C – D, S. 51 – 74) und in der 2. Aufl. die Literatur bis 1956/57 ausgewertet. Haskell will viel bescheidener bleiben, wie er in der Einleitung (S. XIII) erklärt: „We have wanted only to provide a series of illustrations (which are now often impossible to find except in specialised libraries) of the principal sculptures which were at one time accepted as masterpieces and to demonstrate their standing.“ (Vgl. dazu meinen Schlußsatz.)

Er referiert in seinen Essays die Literatur bis ca. 1979. Die Schwerpunkte

liegen auf Frankreich (Fontainebleau, Versailles, Louvre), England und Italien (Rom, Florenz), Spanien, Niederlande, Preußen, Rußland und Polen werden am Rande erwähnt. Über England vor allem ist Unpubliziertes zu finden. 1629/1630 treffen erste Abgüsse in London ein für Charles I. (Kap. V): die englische Nobilität sucht kurz vor der Revolution der französischen gleichzuziehen, die ihrerseits dem römischen Papst und seinen Kardinälen nicht nachstehen wollte. Es folgen 1651 der spanische Hof durch Kopien-Aufträge an Velasquez.

Es sind die Auftraggeber und Empfänger, die der Darstellung dieser Kapitel das Leitfossil abgeben, Geschichte des barocken Mäzenatentums könnte es sein. Die späteren Kapitel sind den Produzenten gewidmet, ob sie nun „Reinterpretation of Antiquity“ wie im Kapitel XIII von Richardson 1722 bis Visconti 1818 betreiben oder Kopien in allen möglichen Maßstäben und Materialien produzierten und vertrieben, wie im Kapitel XII „New Fashions in the Copying of Antiquities“, das von Filaretos 1465 Piero de Cosimo gewidmeter Bronzereproduktion des Marc Aurel bis zu den in einem Appendix (S. 342 – 343) abgebildeten Verkaufslisten Zoffolis und Righettis von 1794 und den Wedgwood Produktionen reichen.

Das Buch verfügt über einen umfangreichen, beide Teile gleichermaßen erschließenden kombinierten Index (S. 366 – 376). Dieser ist dann auch dringend erforderlich, wie sich beim ersten Ausprobieren herausstellte. Denn diejenigen bemerkenswerten Ereignisse aus den „Biographien“ der einzelnen Statuen tauchen nicht in Haskells Essays auf und Haskells Trouvaillen nicht in Pennys „Biographien“. Der Katalog ist offensichtlich zum großen Teil ohne Kenntnis der Essays geschrieben. Leider wohl auch in Unkenntnis einer Reihe weiterer neuerer Literatur. Beispielhaft sei's an Nr. 4, Fig. 73, S. 141 – 143, dem sogenannten Antinous vom Belvedere aufgewiesen. Claracs Liste der Abbildungen in Stichen (Musée de Sculpture, Bd. 3, Paris 1850, S. CLXIX ff) wurde hier wie auch ansonsten nicht herangezogen, obwohl die einzig vollständige. Bei der Erwähnung der Poussin'schen Vermessungen von 1640, die Bellori 1656 veröffentlichte, wäre auf die eingehende Studie Georg Kauffmanns (Poussin-Studien, Berlin 1960) zu verweisen gewesen. Die Bemerkung, daß der Antinous mit beiden Armen in Abgüssen reproduziert wurde, obwohl nur ein Arm angefügt wurde (S. 142) beruht auf einer mangelnden Durchsicht der zitierten Literatur. Dem Autor scheint entgangen zu sein, daß seit der Duquesnoy'schen Herstellung einer ergänzten – frei ergänzten – Gipsnachbildung 1624 und deren Kopie durch Girardon gleich zwei Antinous-Versionen im europäischen Bewußtsein existierten: 1. die fragmentarische des Vatikans und 2. die ergänzte von Duquesnoy, die in Stichen und Abgüssen verbreitet wurde. (Vgl. dazu F. Souchal im Gazette des Beaux Arts 1973 II). So hat Sandrart auch getreulich beide Versionen in der „Academia“ 1678 Taf. d.u. aa abgebildet. Daß die Statue im 16. Jahrhundert wohl einmal – aber anders

als von Duquesnoy – ergänzt worden war, wie der Stich bei Cavalieri (1585), die Zeichnung im Cambridge Skizzenbuch (um 1583) lehrt und auch aus der Bemerkung des Augsburger Anonymus (um 1560) zur entsprechenden Passage in Aldovrandis „Statue“ hervorgeht, ist bei Michaelis 1890, in Rezniceks Kommentar zur Goltzius Zeichnung von 1591, 1961 und zuletzt noch einmal bei Brummer 1970, S. 210 ff. ausführlich nachzulesen. Vertrackt ist die Anmerkung 32 geraten: es soll die allgemeine positive Aufnahme der Viscontischen Deutung dieser Statue als Merkur belegt werden. Der Hinweis lautet: „Vasi, 1791, II, p. 696“. Die Literaturliste (S. 363) verzeichnet 6 Titel „M. Vasis“, der früheste von 1792 und der späteste von 1824; zweibändig ist nur das „Itineraire instructif . . . rectifie par A. Nibby, Rome 1818“. Der Leser bleibt verduzt im Zweifel, ob Viscontis Deutung also bereits 1791 akzeptiert ward, als er noch in Rom am Werk seines Vaters arbeitete, oder nach 1799, als er in Paris als Antiquaire au musee de France und Conservateur des antiques du musee national tätig war oder 1782/84 als der entsprechende Band I des Museo Pio Clementino erschien – oder doch erst 1818, als Nibbys überarbeitete Ausgabe von Vasis „Itineraire“ erschien und Visconti starb. Derartige Unklarheiten werden nun in Haskells Essays keineswegs aufgeklärt. Über den Index gelangt man in das XI. und IX. Kapitel. Da begegnet in Fig. 46 der Duquesnoy-sche ergänzte Antinous auf Bottaris Abbildung von Gipsabgüssen der Kapitolinischen Sammlung. Im Text ist diese Abbildung eingestreut als Beleg dafür, wie Simon Vierpyl für Lord Charlemont im Römischen Kapitolinischen Museum Terrakottakopien anfertigt: dies um 1750, wenn man das wiederholte „at the same time“ über einige Seiten zurückrechnet. Bottaris Werk erschien 1741 – 1783 in 4 Bänden (was weder im Literaturverzeichnis, noch im Abbildungsverzeichnis angegeben ist), die Illustration entstammt dem 3. Band und ist wohl kaum eine Darstellung „von Abgüssen von Statuen der kapitolinischen Sammlung“ wie die Bildunterschrift vermeldet, da sowohl die in Florenz stehende Venus Medici, wie auch der sogen. Antinous vom Belvedere – in der Fassung von Duquesnoy – dargestellt wird, wohl um 1780. Und über die imaginären Galerien eines Duc de Choiseul (1756, Boston), Polignac (1750, Louvre), Montboissier (1758 u. 1759, Louvre), Gonzaga (1749, Marseille), die alle Panini malte, sollte im Vergleich zu Haskells Bemerkung auf S. 84 zu Fig. 45 doch besser nach dem Ausstellungskatalog „Il settecento a Roma von 1959 (S. 166f.) und La Revue du Louvre 21 1971, S. 138, Burlington Magazin 118 1976, S. 269 u. 1977, S. 796 auch einmal der 2. Band des Louvre Katalogs von 1981 zur Hand genommen werden. Dies nun nicht, um festzustellen, daß seit Arisis Panini Monografie von 1961 über diese Bilder geschrieben, sondern, daß es sich hier eben nicht um eine „imaginary palatial gallery stocked with the greatest treasures of ancient Rome“ nur handelt, sondern wie Diderot andeutete, ein international verbindliches Kabinett des guten Geschmacks (über den sich Haskell anschickte zu schreiben!).

Jede dieser Statuen verdiente eine Monografie, jede hat ihre große Zeit in einer anderen Phase gehabt: Herkules Farnese, der Laokoon (Ettlinger) und Algarottis „Muster weiblicher Schönheit“, die Venus Medici sind Lieblinge und Normen des 17. Jahrhunderts. Der Apoll v. Belvedere (M. Winner) und die sogenannte Kleopatra (H.H. Brummer, 1970), die des 16. Jahrhunderts. Keine gerät in Vergessenheit. Ihnen gesellten sich in der Wertschätzung neue hinzu. So wird im 18. Jahrhundert eine Gruppe von jungen Heldengestalten in diesen Kreis aufgenommen: der Idolino (A. Rumpf), der florentiner Knabe, der Antinous vom Kapitol und allen voran der Hermes vom Belvedere, der bis nach Winckelmann für einen Antinous gehalten wurde. Als seine eigentlichen Entdecker müßten Poussin – der ihn vermaß – und Duquesnoy – der ihn ergänzte – gelten. Winckelmann und Visconti stoßen ihn vom Podest archäologischer Berühmtheiten, ohne aber eigentlich nur geringfügig an den kunstgeschichtlichen Folgen seiner fast 150-jährigen Karriere rütteln zu können, die bis hinein in die Vorgeschichte der modernen Anthropologie reichte. Die Jugend als eine besondere Lebensphase war als Bildtypus ikonografisch fortgeschrieben und durch die Einführung des Schulzwanges sozial abgesichert in der Verlängerung der Jugendzeit, deren die früh-industrielle bürgerliche Kultur bedurfte: sie gebar sich ihren „Held der Freiheit“ – um ihn alsbald zum „Helden der Freizeit“ und der „Illusionsindustrie“ zu verschleifen – nach den Modellen der Antike und der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts. „Antinous vom Belvedere“ ist der somatische Prototyp seit Poussin ihn vermaß, bis hin zu James Dean und darüber hinaus. Diese Dimension gewinnt er auch in der Proportionstheorie seit Audran.

Haskell verspricht über den Wandel des Geschmacks zu schreiben – so auch der Titel des Buches – das Buch aber gerät ihm wohl durch die Beschränkung auf Kopien und Abgüsse in Gips, Bronze, Marmor, Terrakotta, Wachs und Porzellan zu einer Geschichte der prunk- und ausstattungsüchtigen (Kunst-)Schatzsammlungen. Man erfährt das. Aber man erfährt kaum etwas über das Warum des Kopierens und Sammeln, Zeichnens und Abgießens. Ladendorf hatte den Versuch unternommen mit einem produktionsästhetischen Raster die Geschichte der Antikenrezeption zu gliedern, Stark hatte ein biografisch-chronistisches Interesse. Haskell begnügt sich damit, „taste“ mit „most famous“ gleichzusetzen. Nichts von Ettlingers „exemplum doloris“ oder den Architektur- und Ständeordnungsanalogien des 17. Jahrhunderts (etwa bei de Bishshop 1669 oder Testelin 1678), der Lebensaltersanalogie Coypels 1721, den paradigmatischen Stellungen- (=Bewegungs = Lebens)typen in der französischen Rezeption durch Charles le Brun 1674. Die Suche des 18. Jahrhunderts nach Natürlichkeits-Analogie, Altersparadigmata gerade auch in den berühmten antiken Statuen vermißt der Leser bei Haskell. Bleibt also eine Geschichte der „Schätze“, der dem Boden erst zufällig entrissenen, später erst im 18. Jahrhundert systematisierten Ausbeutung trächtiger Fundorte nach vollkommenen

Kunstwerken – besser als die Natur –, die dennoch gleich naturwüchsigen Bodenschätzen, scheinbar mühelos und unerschöpflich in immer größerer Zahl, wie die Goldschätze aus der neuen Welt, den wissens- und besitzgierigen Großen Europas in die Hände fielen. Doch davon nur Weniges bei Haskell. Keine – bisher eben auch noch nicht geschriebene – Wirtschaftsgeschichte der Antiken-Funde und des Handels mit ihnen und Kopien von und nach ihnen. Keine „Sitten“-Geschichte des Besitzens und Sammelns von antiken Statuen. Kein Wort zum Schatz-Charakter im Kontext der Analogie-Lehre des 16. und 17. Jahrhunderts und seine Überführung in Verzeitlichungen im 18. Jahrhundert durch die Entdeckung Winckelmanns: daß sie alle eine Biographie haben.

Was bleibt ist eine „wertfreie“ Plauderei „of great importances“ darüber, daß auch „Kardinal Albani seinen Profit aus fabelhaft reichen Engländern schlug“ (S. 67).

Man könnte diesem Buch nur allzubald eine zweite Auflage wünschen: allerdings nach gründlicher Konkordanz beider Teile, Koordinierung der Akzente, sorgfältiger Überarbeitung der Anmerkungen, Bildtitel und Literaturverweise und vor allem Auswechslung fast aller nach alten Alinari-Vorlagen gefertigten Abbildungen der antiken Statuen im Katalogteil. Es stehen bessere zur Verfügung. Und die sind alle scharf: im Forschungsarchiv für Römische Plastik am Archäologischen Institut in Köln. Auch das scheint Haskell-Penny nicht zu kennen: die reichste und frischeste Fotosammlung fast aller – gerade auch in England – vorhandener antiker römischer Statuen, die seit etwa 1965 besteht. Damit's ein brauchbares, noch brauchbareres Handbuch wird.