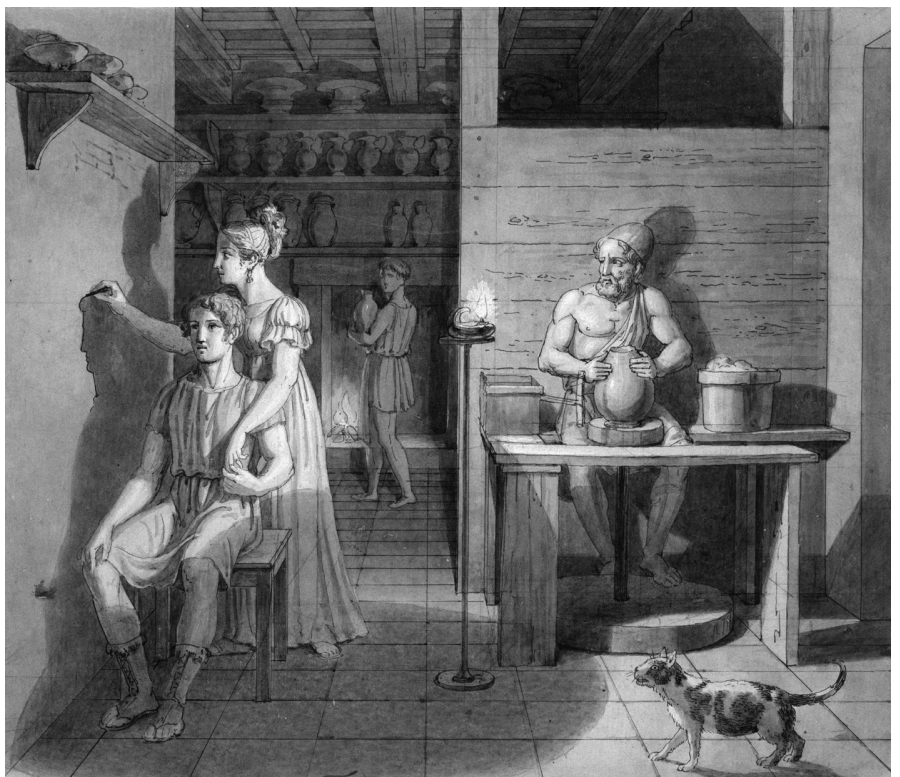


Monika Wagner

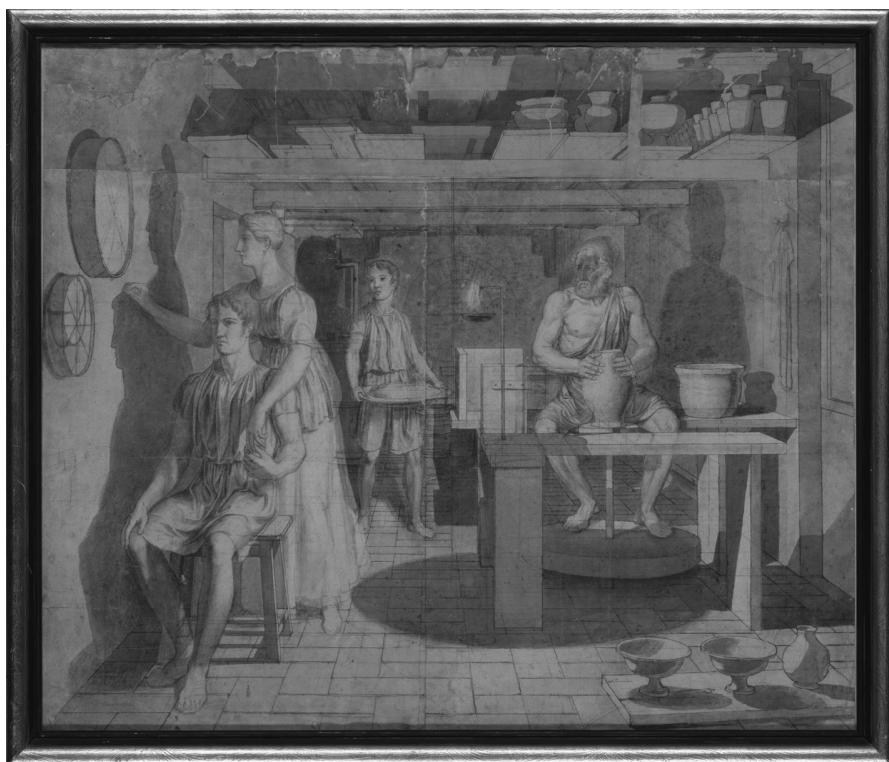
Ein materialistischer Butades.

Berliner Plädoyer für Kunst und Gewerbe

In zwei Zeichnungen für ein 1834 ausgestelltes, heute verschollenes Gemälde gestaltete der Berliner Maler Johann Erdmann Hummel ein seinerzeit populäres Thema auf ungewöhnliche Weise. In Technik, Format und einer ganzen Reihe von Details unterscheiden sich die beiden Zeichnungen (Abb. 1, 2), doch soll im Folgenden die gleichartige Gesamtstruktur im Vordergrund stehen.¹ In einem guckkastenartig geöffneten Innenraum ist eine Töpferwerkstatt zu sehen, in der eine Parallellaktion stattfindet: Links wird gezeichnet, rechts getöpft. Auf der linken Bildseite entsteht ein Bildnis nach dem von einer Öllampe verursachten Schattenwurf auf der Wand; auf der rechten Seite bleibt der Schatten unbemerkt, hier entsteht kein Bild, sondern ein Gefäß für den alltäglichen Gebrauch. Es ist



1 Johann Erdmann Hummel, *Die Erfindung der Zeichenkunst*, 1834, Feder, braun laviert, 24,3 × 27,5 cm, Berlin SMB PK, Kupferstichkabinett.



2 Johann Erdmann Hummel, *Die Erfindung der Zeichenkunst*, 1834, Kohle, grau laviert, 67,5 × 80,8 cm, SMB, Kupferstichkabinett.

unschwer zu erkennen, daß es um die berühmte, von Plinius d. Ä. überlieferte Erzählung von Butades geht. Demnach handelt es sich bei der jungen Frau links um die Tochter des Töpfers Butades in Korinth, von der es bei Plinius heißt, sie habe «aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichts mit Linien» umrissen.² Sie fixierte das Bild der Natur in einer Umrißlinie, um den Geliebten im Bild zu erinnern. Dieser Gründungsmythos der Kunst war, wie Robert Rosenblum bereits 1958 dargelegt hat,³ seit den 1770er Jahren in der Malerei des europäischen Klassizismus weit verbreitet. Inzwischen sind viele weitere Darstellungen des Themas bekannt geworden,⁴ insbesondere aus dem deutschsprachigen Raum⁵. Das Interesse der Kunstgeschichtsschreibung konzentrierte sich bislang hauptsächlich auf die Tätigkeit der Tochter: Ihr Umreißen des Schattens trifft sich zum einen mit der klassizistischen Favorisierung des Konturs, die sich nicht nur in Umrißstichen, sondern ebenso im populären Schattenbild des Scherenschnitts äußerte;⁶ zum anderen bediente das Schattenbild entwicklungsgeschichtliche Vorstellungen des Hervorgehens der Kunst aus der Natur; aus feministischer Perspektive kam in jüngerer Zeit die Analyse geschlechtsspezifischer Codierungen der Butades-Erzählung hinzu.⁷ Der Tätigkeit des alten Töpfers wurde demgegenüber bislang kaum Beachtung geschenkt. Das hat seinen guten Grund, ist doch eine Kombination der zeichnenden Tochter mit der profanen Arbeit des Töpfers beim Formen von Gefäßen für den alltäglichen Bedarf, wie Hummels Arbeiten sie zeigt, äußerst unge-

wöhnlich. Die Bildkonstellation ruft jedoch sofort *high and low*, Kunst und Gewerbe auf.

Der bisher bekannt gewordene Bildbestand demonstriert, daß die Geschichte von Butades entweder als Ursprung der Zeichnung, oder als Ursprung der Malerei, weitaus seltener dagegen als Ursprung der Skulptur figurierte, die Töpferei aber kaum eine Rolle spielt. Als Erfindung der Zeichnung im Sinne des *disegno*⁸ konnte die Szene beanspruchen, Grundlage aller Bildkünste zu sein und daher für die Kunst schlechthin zu stehen. Doch trotz seiner linearen Darstellungsweise, die sich dem *disegno* verbinden ließe, räumte Hummel in den beiden erhaltenen Zeichnungen dem töpfernden Butades sogar einen prominenteren Platz ein als der zeichnenden Tochter.

Durch die Darstellung der Arbeit an der Drehscheibe verzahnte Hummel das traditionelle Handwerk mit der Erfindung der hohen Kunst. Die kleinere der beiden Zeichnungen zeigt den Alten mit einem Gefäß, in dem der ungestaltete Ton aufbewahrt wird, aus dem er das Material entnimmt, um es mit seinen Händen zu einem Gefäß zu formen. Im Hintergrund öffnet sich ein Raum, in dem die Töpfe in Regalen getrocknet und anschließend im Ofen gebrannt werden, so daß sie formbeständig und bruchsicherer werden. Während der Töpfer den Naturstoff in ein nützliches Ding verwandelt, verfolgt er mit den Augen das Tun seiner Tochter. Dabei imaginiert er offenbar den entscheidenden Transfer vom Schattenriß, den die Tochter anfertigt, in ein plastisches Werk: Butades habe, so berichtet Plinius, den Schattenriß mit Ton ausgefüllt und das Abbild mit dem übrigen Tonzeug im Feuer gebrannt und dann ausgestellt. Das einfache Material, die Erde, auch darauf wies schon Plinius hin, taugt gleichermaßen für Gefäße des alltäglichen Gebrauchs wie für die Künste und ihre hohe Aufgabe, Erinnerung zu stiften. Durch die Überführung in Ton wurde das Bildwerk von der Wand gelöst, es wurde ortsunabhängig und konnte dadurch wie das Geschirr gehandelt und verschickt werden.

Hummel gesellte in seinen Studien für das Butadesbild dem bis dahin favorisierten Konzept des *disegno* eine materialistische Seite hinzu. Durchaus in Übereinstimmung mit Plinius' Text, verband er die abstrakteste Kunstform, die Zeichnung, mit der niederen Gebrauchskunst, mit der Herstellung von alltäglichen Dingen. Das unterscheidet Hummels Bild von fast allen voraus gehenden und zeitgenössischen Varianten des Themas in Malerei und Grafik.

Butades in Etruria – Töpferei als hohe Kunst

Die Butades-Erzählung ließ sich, ebenso wie viele andere Mythen, durchaus für aktuelle Interessen aktivieren.⁹ Das hatte bereits Joshua Wedgwood in den 1770er Jahren erkannt. Der findige Unternehmer, der für die Entwicklung plastischer Tonerden europaweit ebenso bekannt war wie für seine Bezugnahme auf antike Vasen, beauftragte den Maler Joseph Wright of Derby mit der Darstellung der Butadesszene (Abb. 3). Wright, der häufig für das neue Industriebürgertum arbeitete, hatte Wedgwood als Sujet ein Alchimistenlabor vorgeschlagen, um dessen Experimente mit Keramik zu würdigen. Doch der Unternehmer, der seinen hochmodernen Keramikbetrieb bedeutungsvoll *Etruria* nannte,¹⁰ hielt *«The Corinthian Maid»* für geeigneter.¹¹ Wright war nach eigenem Bekunden daran gelegen, die *«elegante Einfachheit der Szene so wenig wie möglich durch andere Objekte zu stören»*. Er wollte einige *«elegante Vasen»* einfügen, die *«die Professi-*



3 Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid*, um 1782–5, Öl auf Leinwand, 106 × 131 cm, Washington, National Gallery of Art

on des Vaters markieren, ohne jedoch den Effekt zu stören, aber», so schrieb er, «ich glaube nicht, daß ich einen Brennofen einbeziehen werde».¹² Trotz seiner engen Verbindung zu zeitgenössischen Laboratorien des industriellen England, zu denen Wedgwoods *Etruria* zählte, suchte Wright das Bildmotiv auf die Erfindung der Zeichnung, bzw. der Malerei zu konzentrieren, den Kontext der Töpferei dagegen zu minimieren. Das entsprach der Auffassung von einer privaten Situation, in der Amor die Erfindungskraft beflügelte, wie dies bei vielen zeitgenössischen Künstlern auch in England, so etwa bei Alexander Runciman, George Romney oder David Allan und anderen, zu finden ist.¹³

Doch offenbar ging Wright einen Kompromiß mit den Wünschen seines Auftraggebers ein, der die «Kindheit der Töpferei» repräsentiert sehen wollte.¹⁴ Das 1783-84 entstandene Gemälde fokussiert die Gegenüberstellung der Töpfer Tochter und des schlafenden Geliebten. Beide sind antikisch gekleidet und in klassizistischer Profilansicht vor einer planparallelen Wand einander zugewandt, die einen schmalen Bildraum begrenzt. Die Hinweise auf das Unternehmen des Auftraggebers wurden indessen an die äußeren Bildränder gedrängt. Links bildet ein Vorhang, der eine hohe Bodenvase zur Hälfte überschneidet,¹⁵ das Scharnier zum Betrachterraum; am rechten Bildrand führt ein enger Durchgang in die Bildtiefe, wo ein rot glühendes Feuer den Brennofen mehr erahnen lässt als daß es ihn zeigte. Im zentralen Bildbereich hat der Maler alles darauf angelegt, eine klare Figur-Grund-Konstellation zu erzeugen, die in ihrem Flächenbezug an griechische Vasenmalerei denken lässt. Sie war in England durch die Publikation von William

Hamiltons aufwändig gestochener Sammlung antiker Tongefäße¹⁶ bekannt und diente Wedgwood als Anregung seiner eigenen Warenproduktion, für die er Künstler wie John Flaxman engagierte.¹⁷ Umgekehrt verwies Wedgwoods Produktion wiederum auf die antiken Funde, die Hamilton dem Britischen Museum verkaufte und damit öffentlich zugänglich machte.¹⁸ Der Antikenbezug holte die Wedgwoodprodukte aus den Niederungen der Dinge für den alltäglichen Gebrauch heraus und nobilitierte sie mit der Aura von Kunst.¹⁹ Von daher erklärt sich, daß Wright nicht die profane Werkstatt des Töpfers einbeziehen wollte. Neben einer Vase von enormen Ausmaßen stellte vor allem sein eigener linearer Stil eine Referenz an die antike Malerei dar, deren einzige Überlieferung die Vasenmalerei darstellte. Wrights Gemälde lieferte gewissermaßen die Anschauung für die verlorene antike Flächenmalerei, so daß sein Bild, Wedgwoods Töpfe und die antiken Vasen einen komplexen Verweisungszusammenhang bilden.

Butades in Berlin – Zeichnen im Dienst des Handwerks

Hummels Einblick in die Werkstatt des Töpfers zeugt von vollkommen anderen Interessen am Thema der Butadeserzählung als sie Wright of Derby oder sein Auftraggeber formulierten. Hummels Zeichnungen unterscheiden sich ebenso von den zahlreichen Darstellungen der Berliner Kunst, die den Schattenriß in freier Natur favorisierten und damit auf eine andere Überlieferungstradition Bezug nahmen, die sich auf Joachim Sadrarts *Teutsche Akademie* berufen konnte.²⁰ Dazu gehört neben grafischen Arbeiten oder Eduard Draeges Gemälde von 1832 als berühmtestes Werk Schinkels Karton von 1831 für die Vorhalle seines Museumsbaus am Lustgarten. Die Szene, die auch als kleinformatiges Bild herausgelöst entstand (Abb. 4), war Teil des umfangreichen Frieses zur «Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend». Schinkels Erläuterung entsprechend, «den ersten Versuch, das Schöne in der Natur festzuhalten»,²¹ ist die Szene im Außenraum loziert, wo die Sonne den Schatten wirft. Die Geschlechterrollen wurden vertauscht, so daß das Mädchen, dessen Schatten auf einer Felswand festgehalten wird, als Teil der Natur erscheint. Erst danach folgen in Schinkels Fries das Entwerfen, die Bildhauerei, die Architektur und die Handwerkskünste.

Auch von derartigen entwicklungsgeschichtlichen Konzeptionen war Hummel weit entfernt. Seine heute als biedermeierlich brav klassifizierte Szene zielte jedoch in aufschlussreicher Weise auf die zeitgenössische Berliner Situation. 1834, als Hummel das verschollene Bild unter dem Titel *Die Erfindung der Malerei* ausstellte, war er bereits seit 25 Jahren Professor für Perspektivzeichnen und Optik an der Berliner Akademie. In seinem Unterricht behandelte er die Projektionslehre ebenso wie die geometrische Schattenkonstruktion und publizierte entsprechende Lehrbücher.²² Ihm ging es nicht um die flächenbezogene Darstellung einer intimen Zweiergruppe wie Wright of Derby, im Gegenteil, er führte die perspektivische Raumkonstruktion nach allen Regeln der Kunst vor und demonstrierte darüber hinaus seine Kenntnis der Projektion des Schattenwurfs. Um so erstaunlicher ist es, daß der als «Perspektivhummel» apostrophierte Maler die Werkstatt des Töpfers heraus stellte. Dies wird verständlich, wenn man seine Vorstellungen von der Funktion des Zeichenunterrichts berücksichtigt, die ihn sein gesamtes akademisches Leben hindurch beschäftigte: Auch nach der Berliner Akademiereform von 1809, deren Ziel es war, die Ausbildung von Künstlern und Handwerkern institutionell zu separieren, blieb Hummels Zeichenunterricht – wie die Hörerlisten



4 Karl Friedrich Schinkel, *Die Erfindung der Malerei*, 1830, Gouache, 26 × 29cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum.

belegen – für Architekten und Handwerker ebenso frei zugänglich wie für angehende Künstler der Akademie.²³ Eine solide Ausbildung im linearperspektivischen Zeichnen hielt Hummel für die Grundlage nicht allein der freien Künste, sondern auch des Handwerks. Er verfasste *Gutachten über den Zeichenunterricht in den Gymnasien* und Eingaben an den Senat der Königlichen Akademie der Künste, in denen er davor warnte, junge Leute, die Zeichnen lernen, gleich als Künstler zu behandeln. «Der gute Handwerker» – darin gipfelten seine Eingaben – war ihm «mehr Wert als der schlechte Künstler».²⁴ Hummel hielt Zeichnen für das, was man heute als Basiskompetenz bezeichnen würde. Erst auf weiteren Perfektionsstufen kann es zur Kunst führen. Das ungewöhnliche Interesse an den technischen Abläufen und dem handwerklichen *«know how»* dokumentieren auch die drei 1832 ausgestellten Bilder vom *Schleifen*, *Umlegen* und *Aufstellen* der Granitschale im Lustgarten. Sie gelten als Paradestücke seiner angewandten Perspektivlehre und der mathematisch exakten Umsetzung von Lichtreflexionen.²⁵

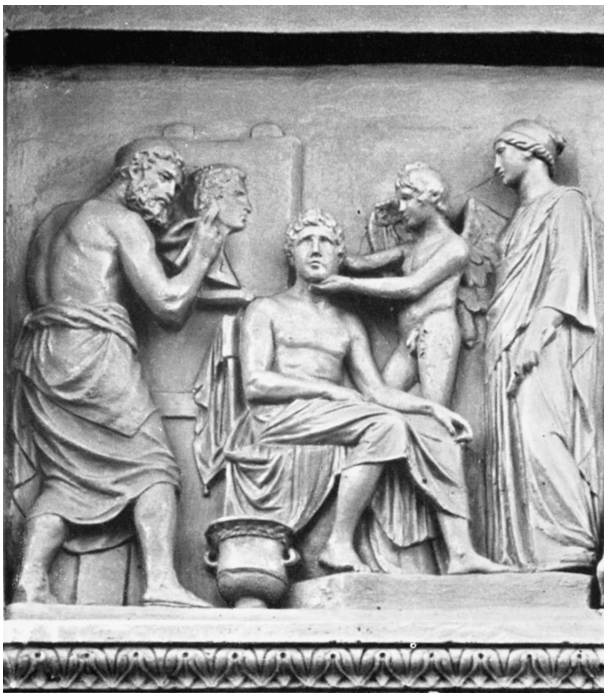
Terracotta – zweckmäßig und bescheiden

Mit der einfachen Töpferwerkstatt rief Hummel keineswegs nur eine antiquierte Praxis aus der Frühgeschichte der Kultur auf; vielmehr bildete die in Berlin florierende «Terrakottakunst» den zeitgenössischen Kontext.²⁶ Im Vergleich zu

Wedgwood war die Berliner Tonfabrikation robuster angelegt und verfolgte eher Ziele der ‚Zweckmäßigkeit‘. Renommiert war vor allem die erfolgreiche Kooperation von Tobias Feilner, dem bekanntesten Berliner Terracottafabrikanten, und Karl Friedrich Schinkel. Feilner, der als Töpfer begonnen hatte und den Berliner Kachelofen mit elaborierten Reliefs und figuralen Aufsätzen²⁷ zu einem populären Ausstattungsstück entwickelte, ließ sich 1828 ein backsteinsichtiges Wohn- und Geschäftshaus mit Terracottareliefs nach Entwürfen Schinkels errichten. In den Architektonischen Entwürfen lobte der Architekt 1831 das Projekt des Töpfers. Die Oberfläche aus Backstein und Tonreliefs erziele, so Schinkel, das «reiche Ansehen, welches dennoch durch die Art des Materials anspruchslos und keineswegs überladen erscheint». Schinkel wünschte «daß diese dauerhafte, schöne und wahrhafte Architektur aus gebranntem Tone ohne Übertünchung recht viele Nachahmung sowohl für öffentliche Gebäude als Privathäuser, finden möge».²⁸ Mit der Friedrichswerderschen Kirche, für die Feilner die aufwändige Baukeramik lieferte, vor allem aber mit der Bauakademie trug Schinkel selbst zur Erfüllung seines Postulats bei. Während Hummel sich mit Butades als Töpfer befaßte, war Schinkels Bauakademie beinahe fertig gestellt. Der Rohziegelbau mit den zahlreichen Formsteinen, den Schmuckelementen in den Türleibungen und Fensterstützen, den Reliefplatten der Brüstungstafeln, den Rosetten und Schmuckbändern,²⁹ die bereits 1832 in den Architektonischen Entwürfen publiziert wurden, demonstrierte, daß Ton nicht nur für zweckdienliche Backsteine, sondern auch für anspruchsvolle Gestaltung taugte (Abb. 5). Die Bauakademie als öffentliches Gebäude für die Ausbildung künftiger Baumeister im repräsentativen Zentrum Berlins war dafür von programmatischer Bedeutung. Mit ihrer Oberfläche, die ausschließlich aus ‚gebrannter Erde‘ bestand, war die Bauakademie ein Lehrstück



5 Tobias Feilner nach Karl Friedrich Schinkel, Tonreliefs am Eingang der Berliner Bauakademie, 1831–36.



6 Johann Gottfried Schadow, *Schlichte Naturnachmung*, Relief von Schadows Wohnhaus in Berlin, 1804.

für die Potenziale eines als «bescheiden» und «ehrlich» geltenden Materials, das bereits im alten Rom als Gegenspieler zum luxuriösen Marmor mit republikanischen Tugenden belegt worden war.³⁰ In Berlin konnte die «gebrannte Erde» – auch aufgrund der lokalen Herkunft – so etwas wie Bürgertugend beanspruchen.

Auch Johann Gottfried Schadow lobte in den *Kunst-Ansichten* von 1848 rückblickend die Zusammenarbeit der «hohen Erfindungsgabe mit den Handgriffen des Gewerbes und den chemischen Kenntnissen» wie sie «Schinkel, der Architekt, und Feilner, der Töpfermeister» praktiziert hatten.

Ein Material – so notierte Schadow weiter – erhielt wieder seinen Wert, von welchem Hamilton in seinem Buche «Campi Phlegrei» behauptet, es sei dauerhafter denn Marmor und Metall. Der gebrannte Ton ist seitdem von unsern Baumeistern auch im Großen sinnreich und zierlich genutzt worden.³¹

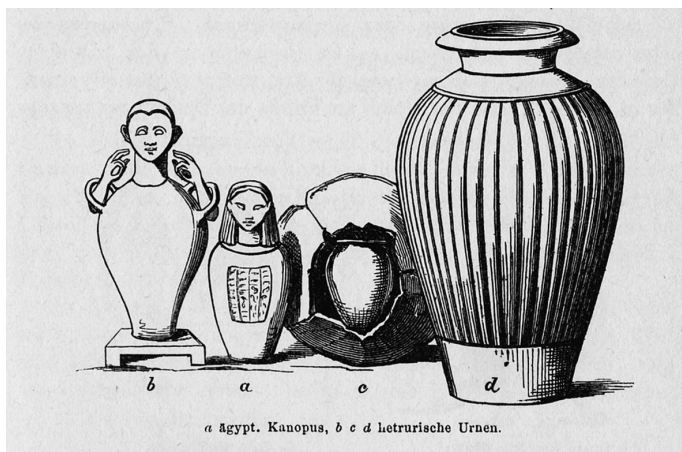
An der von Schadow angesprochenen Rehabilitierung des niederen Werkstoffs, hatte der Bildhauer selbst Anteil; auch er fertigte Tonskulpturen und das tönernerne Relief einer um 1804 entstandenen Butadesszene schmückte die Supraporte von Schadows Berliner Haus (Abb. 6).³² Sie war pragmatisch auf die Werkstatt des Bildhauers bezogen und zeigt nicht die Tochter, sondern den «Meister Töpfer», wie er das «Profil mit nassem Thon»³³ bedeckt, als den Hauptakteur. Schadows Szene aus «armem Material», das jedoch durch die Schöpfungsmythen verschiedener Kulturen als «*prima materia*» geadelt ist,³⁴ ließe sich am ehesten mit Hummels Werkstatteinblick in Verbindung bringen – weniger in der formalen Gestaltung als vielmehr im Hinblick auf die Bedeutung von Handwerk und Material. Der Ton und die Töpferei waren jedenfalls zu der Zeit, als Hummels Butadesbild entstand, in Berlin höchst aktuell.

«Plastischer Urstoff» für Kunst und Gebrauch

In entwicklungsgeschichtlich argumentierenden kunstgeschichtlichen Betrachtungen des 19. Jahrhunderts spielte nicht nur das erste Medium der Künste, nicht allein die Zeichnung, sondern auch die «erste Materie» eine Rolle. Auf den Ton als «Urstoff» allen Formens ließen sich gleichermaßen Kunst, Architektur und Handwerk beziehen. Im Material konvergieren die alltäglichen Dinge und das Kunstwerk.

Das ubiquitäre Vorkommen von Ton, verbunden mit der breiten Überlieferung von kultischen und profanen Tonobjekten aus unterschiedlichen Kulturen ließ Johann Joachim Wickelmann in seiner epochemachenden *Geschichte des Altertums* vom Ton als «erster Materie» sprechen.³⁵ Aus ihr seien die ersten Gefäße wie die ersten Bildwerke der Kunst entstanden. 100 Jahre später bezeichnete Gottfried Semper in seinem theoretischen Hauptwerk *Der Stil* von 1860 den Ton als «Urstoff».³⁶ Seine plastischen Eigenschaften, die ihn zu Kunstwerken, zu Gefäßen, zu Fayencen, Keramik, Steingut oder zu Backstein werden ließen, waren so vielfältig, daß kein gemeinsamer Begriff sie umfaßt: «Unsere Sprache ermangelt eines allgemeinen und umfassenden Ausdrucks für alle Künste, deren gemeinsame materielle Grundlage, deren Urstoff [...] der Töpferthon ist».³⁷ Semper war an einer Klassifikation der Gefäß- und Schmuckformen interessiert, da er den Stil aus dem Verhältnis von Material und Funktion ableitete. So systematisierte er Gefäßformen aus Ton und unterschied sie – um nur ein Beispiel zu nennen – in solche, die zum Schöpfen und solche, die zum Gießen entwickelt worden seien.

Unter den zweckdienlichen Gefäßen fanden sich auch Urnen des Totenkults in menschenähnlicher Form (Abb. 7). Die «Töpfe (als) Symbole des Glaubens und in Folge dessen auch Gegenstände höherer Kunst!»,³⁸ dienten nicht allein praktischen Zwecken und besaßen daher auch keine funktional zu erklärende Form. Sie waren zugleich Gefäß, Bild und Memorial. Derartige Beobachtungen im Rahmen einer Analyse der «technischen Künste» stellten die scharfe Trennung zwischen der Kunst und den nützlichen Dingen in Frage. Sie rückten das Material unter veränderten Gesichtspunkten – etwa seiner Ornamentierung und Symbolisierung – in den Fokus. Das verbindet Sempers wissenschaftlich angelegte Analyse mit Hummels Angebot zum Verständnis eines Gründungsmythos der Kunst.



7 Gottfried Semper,
Urnenformen aus Ton,
Illustration in: *Der Stil*,
1860.

Anmerkungen

1 Die kleinformatige Zeichnung, Feder und Sepia, misst 24,3 × 27,5 cm, die großformatige Kreidezeichnung misst 67,5 × 80,8 cm, beide Berlin SPMK, Kupferstichkabinett.

2 Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis Historiae*, XXXV, 151, zit. n. der Übersetzung von Roderich König, Düsseldorf, Zürich 1997.

3 Robert Rosenblum, «The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism», in: *Art Bulletin* 39, 1957, S. 279–290.

4 A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, Bd. 2, S. 348f.; George Levitine, «Addenda to Robert Rosenblum's 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism'», in: *Art Bulletin*, 40, Dez. 1958, S. 329–331; Frances Muecke, «Taught by Love: The Origin of Painting Again», in: *Art Bulletin*, 81, Juni 1999, S. 297–302; Shelley King, «Amelia Opie's 'Maid of Corinth' and the Origins of Art», in: *Eighteenth-Century Studies*, 37, Nr. 4, 2004, S. 629–651.

5 Entgegen Robert Rosenblums Annahme war das Thema zumindest in Deutschland auch über die 1820er Jahre hinaus verbreitet. Vgl.: Hans Wille, «Die Erfindung der Zeichenkunst», in: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Festschrift für H. R. Rosemann zum 9. Oktober*, München 1960, S. 279–300; Petra Kuhlmann-Hodick, *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (2 Bde.), Frankfurt u.a. 1993, Bd. 1, S. 159–180.

6 Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

7 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Im Namen des Vaters. Die Allegorisierung der Künstler-tochter in der Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts», in: *Allegorie und Geschlechterdifferenz*, hg. v. Sigrid Schade u.a., Köln u.a. 1994, S. 73–91; Ann Bermingham, «The Origin of Painting and the End of Art: Wright of Derby's Corinthian Maid», in: *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700–1850*, hg. v. John Barrell, Oxford/New York 1992, S. 135–165.

8 Monika Wagner, «Linie-Farbe-Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf», in: *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, hg. v. Barbara Hüttel u.a., Berlin 2002, S. 195–207.

9 Erasmus Darwins Dichtungen, so *The Botanic Garden, The Economy of Vegetation* und *The Loves of the Plants* (London 1795), stellen ein umfangreiches Kompendium der Übertragung antiker Mythen auf zeitgenössische Wissenschaften und auf verschiedene Industriezweige dar.

10 Der Name bezieht sich auf Etrurien, wo man reiche antike Tongefäße ausgegraben hatte. Man nahm zunächst eine lokale etruskische Produktion an, bevor der italienische Gesandte am Neapolitanischen Hof, William Hamilton, in

der Publikation seiner Vasensammlung nachweisen konnte, daß es sich um Importe aus Griechenland handelte. Siehe: Pierre-Francois Hugues D'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton* (4 Bde.), Neapel 1766 ff.

11 Zum Briefwechsel zwischen Wedgwood und Wright, s. Benedict Nicholson, *Joseph Wright of Derby Painter of Light* (2 Bde.), London/New York 1968, Bd. 1, S. 144.

12 Joseph Wright of Derby an Wedgwood, 11.2.1782, zit. N. Nicholson 1968 (wie Anm. 11), S. 145, Übersetzung M.W.

13 Vgl. Rosenblum 1958 (wie Anm. 3); King 2004 (wie Anm. 4); Muecke 1999 (wie Anm. 4).

14 Aus einem Brief Wedgwoods, zit. n. Bermingham 1992 (wie Anm. 7), S. 139.

15 Die dadurch entstehende vertikale Halbierung der Vase taucht auch vielfach in Hamiltons Publikation seiner Vasensammlung auf, um modellhaft die Konturlinie eines Gefäßtyps zu vergegenwärtigen.

16 Die Stiche des ersten Teils stammen von Guiseppe Brachi, s. D'Hancarville 1766 ff. (wie Anm. 10); dort ist auch ein weiblicher Profilkopf publiziert (S.116f.), der mit «Dibutades' daughter» bezeichnet ist und von einer tönernen Ölkanne stammt. Spätere, weniger aufwändige Folgen, wurden von Wilhelm Tischbein gestochen.

17 John Flaxman, *Mythologie und Industrie*, hg. v. Werner Hofmann, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, München 1979. *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, hg. v. Ian Jenkins und Kim Sloan, London 1996, Ausst.-Kat., London, British Museum, 1996.

18 *Vases and Volcanoes* 1996 (wie Anm. 17), S.xy.

19 Bermingham 1992 (wie Anm. 7), S. 141ff. argumentiert, daß die weibliche Zeichnerin die Garantie für eine exakte, aber nicht erfindende, sondern mechanische Kopie der antiken Vorbilder gewesen sei. M.E. unterbewertet dies Wrights eigene Position als Maler.

20 Wille 1960 (wie Anm. 5), S. 280–282.

21 Karl Friedrich Schinkel nach Ernst Förster, in: *Kunstblatt* 19. Jg., 1837, S. 97. Zu dem Gesamtprogramm Schinkels s. Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1989, S. 103–125; Jörg Trempler, *Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin*, Berlin 2001, mit dem Abdruck der Quellen, S. 210ff.

22 Georg Hummel, *Der Maler Johann Erdmann Hummel*, Leipzig 1954, S. 26; Miyuki Ozeki, *Die Rolle der Perspektive in der Kunst Johann Erdmann Hummels*, Berlin 2002.

23 Marsha Morton, *Johann Erdmann Hummel: A Painter of Biedermeier Berlin*, Ann Arbor 1995, S. 340.

- 24** Hummel 1954 (wie Anm. 22), S. 28. Ausführlich zu Hummels Zeichenunterricht Morton 1995 (wie Anm. 23), S. 338–389.
- 25** Hummels Bruder, ein gelernter Schlosser und Begründer einer Berliner Maschinenfabrik, war am Aufstellen der Granitschale beteiligt. Zu den Gemälden s. Ozeki 2002 (wie Anm. 22), S. 74–78; Morton 1995 (wie Anm. 23), S. 413ff.
- 26** Katharina Lippold, *Berliner Terrakottakunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2010.
- 27** Ebd., S. 54ff.
- 28** Schinkel zit. n. Paul Ortwin Rave, Berlin. Dritter Teil: Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, Berlin 1962, S. 221.
- 29** Allerdings wurde nicht Feilner beauftragt, dessen Kapazitäten wegen der Aufträge für die Baukeramik am Alten Palais in Berlin und den Römischen Bädern in Sanssouci ausgelastet waren, sondern der jüngere Keramikfabrikant August C. Gormann.
- 30** Kaiser Augustus soll geäußert haben, er habe Rom als Stadt aus Ziegeln vorgefunden und eine aus Marmor hinterlassen. Bei Plinius 1997 (wie Anm. 2) finden sich zahlreiche Stellen, die Ton als tugendhaftes Material sehen, den Marmorluxus dagegen geißeln.
- 31** Gottfried Schadow, *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845* (3 Bde.), hg. von Götz Eckardt, Berlin/DDR 1987, Bd. 1, S. 66.
- 32** Das Programm des Frieses, das mit der Butadesszene beginnt, war in Zusammenarbeit mit dem Archäologen Aloys Hirt entwickelt worden, Peter Bloch, «Die beiden Friese am Wohnhaus Gottfried Schadows. Ein Bildprogramm des Berliner Klassizismus», in: *Glyptothek München 1830-1980*, München 1980, S. 372–376.
- 33** Schadow 1987 (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 67.
- 34** Monika Wagner, «Geliebene Hände. Anthony Gormleys Field», in: *Werkzeuge und Instrumente*, hg. v. Philippe Cordez u. Matthias Krüger (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. VIII), (im Erscheinen).
- 35** Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar 1964, S. 26.
- 36** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (1860), (2 Bde.), hg. v. Friedrich Piel, Mittenwald 1977, Bd. 2, S. 120.
- 37** Semper 1977 (wie Anm. 36), Bd. 2, S. 1.
- 38** Ebd., Bd. 2, S. 3.

