

a Rome, Paris 1896, Bd. VI, S. 434f., Nr. 2706 [so korrekt]). Daß der fragliche Wettbewerb bereits 1677 stattfand und nicht erst 1678, belegen Schriftquellen der Accademia di San Luca.

Am 15. August 1677 beschloß die Hauptversammlung das Dinokrates-Thema für den folgenden Wettbewerb der ersten Klasse der Bildhauer (A. S. L., Bd. 45, fol. 48r/v; Congregazione Generale del 15 agosto 1677: »[...] Per li Scultori / Dinocrate Architetto huomo di grande e bella dignità di aspetto et d'ingegno, non trovando modo di parlare ad Alessandro si spogliò ignudo delle sue vesti e cintasi la pelle di leone con la clava et la corona di pioppo, in forma di Hercole si presentà al tribunale del Re che teneva ragione. Concorso il popolo e meravigliatosi Alessandro della novità dell'aspetto, s'interrogò chi egli fosse. Io sono, rispose, Dinocrate Architetto Macedone, che ti porto pensieri e forme degni della tua grandezza. Ho formato il monte Atho in sembranza di una statua humana che con la sinistra mano tiene una gran città e con la destra raccoglie tutti i fiumi del monte in una gran conca per trasmetterli al mare. Dilettatossi sommamente il Re della proposta, commendò Dinocrate e gli fece poi edificare la gran città d'Alessandria. / Vitruvio nella Prefazione libro 2« (vgl. Angela Cipriani und Enrico Valestrini: *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Rom 1988*, Bd. 1, S. 63 und 196; dort ist für 1677 nur der Concorso für Malerei und Architektur aufgeführt). Der Wettbewerb begann traditionsgemäß mit der Abgabe der konkurrierenden Zeichnungen und Reliefs zum Ausstellungsbeginn am Lukastag, dem 18. Oktober. Über die Preisverteilung wurde in der Sitzung am 11. November 1677 entschieden, am selben Tag auch die Preisverleihung für den folgenden Sonntag, 14. November 1677, anberaumt (A.S.L., Bd. 45, fol. 51v, fol. 52r).

Wie schon Souchal vermerkt, brachte dieses Relief Théodon die nötige Anerkennung ein, um 1678 in die Accademia di San Luca aufgenommen zu werden. Bislang als »probably destroyed« angesehen (Souchal 1976, S. 289, Nr. 3), ist dieser Grundstein einer Künstlerkarriere tatsächlich kaum versehrt immer noch in der Accademia di San Luca zu Rom zu finden.

Kerstin Schwedes

Ich danke der Direktorin der Accademia di San Luca, Dr. Angela Cipriani, und ihren Mitarbeitern für ihre Unterstützung.

Le tentazioni dell'»ermitage«. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal medioevo all'illuminismo

Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 16.-17. Oktober 2008

Mit der Fondazione Ermitage Italia gründete die St. Petersburger Ermitage 2007 in Ferrara ihre vierte ausländische Dépendance nach der Stiftung Nieuwe Kerk en Hermitage Amsterdam, dem Guggenheim Hermitage Museum in Las Vegas und den Hermitage Rooms im Courtauld Institute London. Unter der Leitung der wissenschaftlichen Direktorinnen der Stiftung, Francesca Cappelletti und Irina Artemieva, wird dort nun alle zwei Jahre eine Ausstellung mit Werken aus den Beständen des russischen Staatsmuseums stattfinden; die erste Schau 2007 war dem ferraresischen Renaissancemaler Garofalo gewidmet. Über die Ausstellungstätigkeit hinaus stehen bei der Fondazione Ermitage Italia auch gemeinsame

wissenschaftliche Veranstaltungen auf dem Programm, so auch die von der Stiftung gemeinsam mit dem Dipartimento di scienze umane (Paola Zanardi) und dem Dipartimento di scienze storiche (Francesca Cappelletti) der Universität Ferrara organisierte Tagung, die sich, ausgehend vom klangvollen Namen des Petersburger Hauses, mit dem europäischen Phänomen der »Ermitage« befaßte.

Der Tagungstitel und die für die Ankündigung gewählte Abbildung (Abb. 1) – eine Radierung der von William Kent für Königin Caroline erbauten Eremitage in Richmond (ca. 1731) – legen nahe, daß jene frühneuzeitlichen Bauwerke gemeint sind, die sich in ihrer Funktion

gründet sich auf die
Baukunst des 17. Jhd.
gegenübergestellt.
Gesuchte ist die
Baukunst des 18. Jhd.
Die Baukunst des 19. Jhd.
ist die Baukunst des 20. Jhd.
Die Baukunst des 21. Jhd.
ist die Baukunst des 22. Jhd.
Die Baukunst des 23. Jhd.
ist die Baukunst des 24. Jhd.
Die Baukunst des 25. Jhd.
ist die Baukunst des 26. Jhd.
Die Baukunst des 27. Jhd.
ist die Baukunst des 28. Jhd.
Die Baukunst des 29. Jhd.
ist die Baukunst des 30. Jhd.
Die Baukunst des 31. Jhd.
ist die Baukunst des 32. Jhd.
Die Baukunst des 33. Jhd.
ist die Baukunst des 34. Jhd.
Die Baukunst des 35. Jhd.
ist die Baukunst des 36. Jhd.
Die Baukunst des 37. Jhd.
ist die Baukunst des 38. Jhd.
Die Baukunst des 39. Jhd.
ist die Baukunst des 40. Jhd.
Die Baukunst des 41. Jhd.
ist die Baukunst des 42. Jhd.
Die Baukunst des 43. Jhd.
ist die Baukunst des 44. Jhd.
Die Baukunst des 45. Jhd.
ist die Baukunst des 46. Jhd.
Die Baukunst des 47. Jhd.
ist die Baukunst des 48. Jhd.
Die Baukunst des 49. Jhd.
ist die Baukunst des 50. Jhd.
Die Baukunst des 51. Jhd.
ist die Baukunst des 52. Jhd.
Die Baukunst des 53. Jhd.
ist die Baukunst des 54. Jhd.
Die Baukunst des 55. Jhd.
ist die Baukunst des 56. Jhd.
Die Baukunst des 57. Jhd.
ist die Baukunst des 58. Jhd.
Die Baukunst des 59. Jhd.
ist die Baukunst des 60. Jhd.
Die Baukunst des 61. Jhd.
ist die Baukunst des 62. Jhd.
Die Baukunst des 63. Jhd.
ist die Baukunst des 64. Jhd.
Die Baukunst des 65. Jhd.
ist die Baukunst des 66. Jhd.
Die Baukunst des 67. Jhd.
ist die Baukunst des 68. Jhd.
Die Baukunst des 69. Jhd.
ist die Baukunst des 70. Jhd.
Die Baukunst des 71. Jhd.
ist die Baukunst des 72. Jhd.
Die Baukunst des 73. Jhd.
ist die Baukunst des 74. Jhd.
Die Baukunst des 75. Jhd.
ist die Baukunst des 76. Jhd.
Die Baukunst des 77. Jhd.
ist die Baukunst des 78. Jhd.
Die Baukunst des 79. Jhd.
ist die Baukunst des 80. Jhd.
Die Baukunst des 81. Jhd.
ist die Baukunst des 82. Jhd.
Die Baukunst des 83. Jhd.
ist die Baukunst des 84. Jhd.
Die Baukunst des 85. Jhd.
ist die Baukunst des 86. Jhd.
Die Baukunst des 87. Jhd.
ist die Baukunst des 88. Jhd.
Die Baukunst des 89. Jhd.
ist die Baukunst des 90. Jhd.
Die Baukunst des 91. Jhd.
ist die Baukunst des 92. Jhd.
Die Baukunst des 93. Jhd.
ist die Baukunst des 94. Jhd.
Die Baukunst des 95. Jhd.
ist die Baukunst des 96. Jhd.
Die Baukunst des 97. Jhd.
ist die Baukunst des 98. Jhd.
Die Baukunst des 99. Jhd.
ist die Baukunst des 100. Jhd.



Abb. 1
William Kent,
Eremitage für Königin
Caroline in Richmond,
ca. 1731, Radierung von
C. Du Bosc nach
J. Gravelot, 1735,
London,
The British Library
(John Dixon Hunt,
William Kent,
landscape garden
designer:
an assessment and
catalogue of his designs,
London 1987, S. 63)

als Rückzugsort und in ihrem Erscheinungsbild an ‚echten‘ Einsiedlerbehausungen orientieren: mit den Worten Johann Heinrich Zedlers »in einem Busche oder Garten gelegene Lust-Gebäude, mit rauen Steinen, schlechtem Holtz-Werck, Mos- oder Baum-Rinden inwendig bekleidet und gleichsam wie wild zugerichtet, daß man darinnen der Einsamkeit pflegen oder frische Lufft schöpfen möge« (Großes vollständiges Universal-Lexikon,

Bd. 8, 1734, Sp. 1590). Die Ferrareser Tagung darf – neben dem materialreichen Artikel Luisa Hagers im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (Bd. 5, 1967, Sp. 1203–1229) und dem Basler Ausstellungskatalog Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jh. (hg. von Rudolf Velhagen, Basel 1993) – als bis dato einziger Versuch gewertet werden, das in der Frühen Neuzeit zeitweise allgegenwärtige Phänomen der »höfischen«, aus

dem monastischen Ursprungskontext gelösten Eremitagen in einem Überblick zu thematisieren.

Gerade die »Kleine Ermitage« in St. Petersburg, Lustschloß Katharinas der Großen und Keimzelle ihrer schnell anwachsenden Kunstsammlung, ist in die so definierte Typologie jedoch nicht einzuordnen. Wie Irina Artemieva/Ferrara in ihrem Vortrag (*Gli eremitaggi nelle residenze russe da Pietro il Grande a Caterina II*) erläuterte, ließ die Zarin das Schloß ab 1764 von Jean-Baptiste Vallin de la Mothe als Ort exklusiver Zusammenkünfte errichten und stellte sich mit der Bezeichnung des Bauwerks als »Ermitage« in eine Reihe mit ihren Vorgängern Peter I. und Elisabeth I., die in den Gärten der Schlösser Peterhof und Zarskoje Zeló »Eremitagen« hatten errichten lassen. Bereits die Peterhofer »Ermitage«, ein Inselschlößchen im Stil des »petrinischen Barock« mit verspielter Ausstattung (darunter ein wie von Zauberhand aus dem Boden aufsteigender Tisch und ein »Sessel-Lift« als Zugang zum Obergeschoß) hat mit einer »Eremitage« im oben erläuterten Sinn allenfalls die Abgeschiedenheit gemein. Im französisch inspirierten Peterhofer Garten war diese künstlich, durch die Lage auf einer Insel mit einer Zugbrücke, herbeigeführt und wurde nicht mehr in einer spirituellen Weltflucht gesucht, sondern in einem exklusiv-verfeinerten zeitweisen Ausstieg aus der Etikette des Hoflebens. Die russischen Bauwerke sind damit der zweiten Bedeutung des »Eremitage«-Begriffs zuzuordnen, den bereits Augustin-Charles d'Avilers *Dictionnaire d'architecture civile* (Paris 1693) erwähnt: jener der einsam gelegenen Landschlösser. Im Falle von Katharinas zudem innerstädtisch, in direkter Nachbarschaft des Winterpalastes gelegener »Ermitage« hat sich die Bezeichnung völlig von ihrer ursprünglichen Bedeutung gelöst und charakterisiert allenfalls den privaten und informellen Charakter der hier abgehaltenen Gesellschaften sowie die Bezugnahme auf die vergleichbar genutzten Vorgängerbauten.

So sah Elisabeth Kieven/Rom im die Tagung abschließenden Beitrag (*La villa romana nel Settecento: da luogo del collezionismo privato a museo pubblico*) denn auch Katharinas Petersburger »Ermitage« weniger in der Tradition der »Eremitagen« als in jener der römischen Villen, insbesondere der splendiden Villa Albani, der in der zweiten Hälfte des Settecento unter der Ägide Winckelmanns als Zentrum der Antikenrezeption und -sammlung europaweite Vorbildwirkung zukam. Bevor die Frage nach dem Zusammenhang des Eremitage-Museums mit der eigentlichen Tradition der Eremitagen von Kieven aus architekturhistorischer und sammlungsgeschichtlicher Sicht letztlich negativ beantwortet wurde, widmete sich die Tagung jedoch den Eremitagen im »ursprünglichen« Sinne. So wurde das Thema der Eremitagen-Einsamkeit »vom Mittelalter bis zur Aufklärung« zunächst aus religionshistorischer und philosophischer Sicht erschlossen. Silvana Vecchio/Ferrara, Paolo Cherchi/Ferrara und Cécile Caby/Nizza verfolgten das Konzept des Rückzugs in die Einsamkeit von den frühchristlichen Anachoreten bis zu den Florentiner Humanisten des Quattrocento. Die Philosophin Vecchio privilegierte in ihrem einführenden Referat zur Geschichte des christlichen Anachoretentums (*Dal deserto alla cella. Il modello eremitico nella tradizione monastica medievale*) eine räumliche Annäherung an das Thema und zeigte die wichtigsten Topoi des »*eremus*«, der »Wüste« als einsamer Ort, auf. Mit den monastischen Reformbewegungen seit dem 11. Jh. (z. B. Kartäuser, Kamaldulenser), die sich auf die bereits in frühchristlicher Zeit hochgeschätzte Lebensform des Einsiedlertums beriefen, diese jedoch mit dem könobitischen Modell zu vereinen versuchten, trat an die Stelle der unwirtlichen Wüsten-, Berg-, Wald- oder Inselwildnis die Klosterzelle, die als abgeschlossener Raum der Meditation und Askese die innere Einsamkeit des Mönches, aber auch – in der exklusiven Begegnung mit Gott – das Paradies symbolisiert.

An der Schwelle zur Frühen Neuzeit stand Francesco Petrarca's Versuch, christliches Eremitentum und antik inspiriertes, mit geistiger Tätigkeit angefülltes *otium* in einem persönlichen Lebensentwurf miteinander in Einklang zu bringen. Für die Rezeption des einsamen Lebens durch das gebildete Laienpublikum und für die Entstehung »höfischer« Eremitagen in der Frühen Neuzeit ist seine Schrift *De vita solitaria* als eine entscheidende Voraussetzung zu betrachten. Dem Philologen Cherchi zufolge ist hier ein höchst individuelles Modell des einsamen Lebens entworfen, das sich nicht zuletzt durch sein besonderes Verhältnis zur Zeit auszeichnet: durch ein Verweilen in der Gegenwart, das sich vom atemlosen Leben des *occupatus*, des gehetzten Stadtmenschen, unterscheidet, aber auch von der jenseits- und damit zukunftsorientierten Zeitwahrnehmung des Mönchs.

Cherchis These, daß die *vita solitaria* eine von einem spezifischen Ort unabhängige, primär innere Haltung beschreibt, läßt allerdings unberücksichtigt, daß das Bild des einsamen Natuortes, welches die eindrucksvoll geschilderte Folie für das in der französischen Bergwildnis der Vaucluse entstandene Werk bildet, für die Rezeption der *solitudo* Petrarca's von großer Bedeutung war. Dies klang indirekt im Vortrag der Historikerin Caby an (*Il mito umanistico dell'eremo*), die schilderte, wie die Annäherung von humanistischer und monastischer Kultur im 15. Jh. im Sinne einer gegenseitigen Befruchtung erprobt wurde. So ist *l'Eremo di Camaldoli*, das toskanische Mutterkloster des Kamaldulenserordens, in den *Disputationes Camaldulenses* des Cristoforo Landino Schauplatz eines humanistischen Dialogs über »*vita activa*« und »*vita contemplativa*«. In der Beschreibung seiner einsamen Lage in einem Tannenwald bietet der Autor – wie vor ihm Petrarca – alle Topoi des klassischen Naturlobs auf, um *eremus* und *otium* verschmelzen zu lassen.

Während die Entwicklung der Eremitagen-Thematik im 16. und 17. Jh. (etwa im Zeichen posttridentinischer Frömmigkeit) eine Lücke

im ansonsten ausgesprochen dichten und schlüssigen Tagungsprogramm darstellte, gewann ihre Rezeption im Zeitalter der Aufklärung mit den Vorträgen der Philosophen Sandro Cardinali/Ferrara (*Rousseau e l'ideale del romitaggio filosofico*), Paola Zanardi/Ferrara (*Il mito filosofico e politico dell'eremtaggio in Inghilterra da Shaftesbury a Samuel Johnson*) und Andrea Gatti/Ferrara (*Il genio in Arcadia. Sul mito ambiguo della solitudine creativa*) wieder schärfere Umrisse.

Nicht mehr die Gottessuche, sondern die philosophische Selbstbefragung war für die Denker des 18. Jh.s Gegenstand der »Eremitage«. Vom negativen Bild der weltfernen christlichen *solitudo* sollte sich der wahre Einsame absetzen, seinen nur temporären Rückzug zur Befreiung der eigenen Persönlichkeit und Kreativität und daraufhin zum gesellschaftlichen Nutzen einsetzen. Daß dieses erneuerte »retirement«-Ideal sich auch in der Baupraxis niederschlug, zeigt etwa das Beispiel Alexander Popes, der sich ab 1720 auf seinem Landsitz in Twickenham eine Grotten-Eremitage als philosophisches Refugium errichten ließ.

Der Beitrag des englischen Kunsthistorikers David Watkin/Cambridge (*Hermitages in Eighteenth-Century England*), der abwesend war, jedoch sein Vortragsskript zur Verfügung stellte, gab vor dem so skizzierten geistesgeschichtlichen Hintergrund einen Überblick über die englischen Garteneremiten. Als Initialbauten dieses enorm verbreiteten Phänomens sind neben Popes Philosophengrotte die Eremitagen William Kents in Richmond (s. oben) und Stowe anzusehen, in denen wichtige Themen der Typologie, etwa die Verwendung ephemerer Materialien, die Gestaltung als (Ur-)Hütte, Grotte oder Ruine oder die Ausstattung mit Wachsfiguren aufgegriffen werden. Charakteristisch für die englischen Eremitagen ist zudem die Assoziation der Einsiedlermotivik mit außerchristlichen Themen – neben der von Zanardi, Gatti und Cardinali angesprochenen philosophischen und krea-

tiven Einsamkeit sind hier auch folkloristisch-nationalspezifische Motive zu nennen (z. B. Merlin's Cave in Richmond).

Eindrucksvoll gaben Michael Niedermeier/Berlin (*The hermitage at Wörlitz Garden: its literary sources and allegedly Masonic symbolism*) und Annette Dorgerloh/Berlin (*The hermitage as a place of exclusive conviviality: The »bright hermits« and the love's pilgrims in German gardens in the 18th century*) einen Einblick in die vielfältigen Interpretationen, die die Eremitagenthematik vor allem im 18. Jh. ermöglichte. Von den in der Tradition italienischer Sacri Monti stehenden Anlagen in Hellbrunn bei Salzburg (frühes 17. Jh.) und Kukus in Böhmen (frühes 18. Jh.) ist es nur ein kleiner Schritt zur frivolen Säkularisierung des Themas im Motiv der »Liebespilger« und der »heiteren Eremitenorden« (darunter der 1739 vom Gothaer Fürstenpaar Luise Dorothea und Friedrich III. von Sachsen-Gotha gegründete »Ordre des hermites de bonne humeur«), deren adelige Mitglieder, in grünen Taft gewandet, ihre Einsiedeleien als Kaffeehäuser und Spielsalons nutzten (Dorgerloh), oder sogar zu vehement erotischen Subtexten, wie sie Niedermeier aufdeckte. Das Motiv des Eremiten als büßender (*Luxuria*)-Sünder, das im Kukuser Statuenprogramm dominiert, erhält im Landschaftsgarten Stowe durch die Nachbarschaft von Eremitage und Venustempel neue Brisanz; im Wörlitzer Park schließlich reflektiert die »romantische Gegend« mit Venustempel und »Sitz des Eremiten« den Einfluß der (unzensierten) Übersetzungen von

Apuleius' *Goldenem Esel* (Dessau 1783) und Ariosts *Orlando Furioso* durch den Fürst Franz von Dessau nahestehenden August von Rode.

Die Vielschichtigkeit des Eremitagenthemas machte zugleich die große Qualität und die Problematik der Ferrareser Tagung aus. Der Individualität des Rückzugs in die Einsamkeit entsprechen die vielfältigen Denkmodelle, die diesen rechtfertigen, ebenso wie die Heterogenität der Orte, die er sich sucht oder erschafft. Das Spektrum der Vorträge blieb in diesem Rahmen notwendigerweise fragmentarisch, wobei aus kunsthistorischer Perspektive insbesondere bedauerlich erschien, daß gerade die gestalterische Vielfalt der Eremitagen in der insgesamt sehr anregenden und sich auf einem hohen Niveau bewegenden Tagung eigentlich blaß blieb. Auch ein grundsätzliches Referat zur Eingrenzung des Gegenstands – und zur Abgrenzung zu verwandten Phänomenen wie der »Arcadia«-Thematik oder der Typologie der »maison de plaisir« – hätte zu einer noch größeren wissenschaftlichen Stringenz der Veranstaltung beigetragen. Dennoch haben die Ferrareser Organisatoren mit der Entscheidung für eine interdisziplinäre Tagung zu diesem wenig beachteten Thema genau den richtigen Weg eingeschlagen: Erst im fachübergreifenden Gespräch, das mit dieser Veranstaltung eröffnet wurde, wird eine Erschließung des facettenreichen Phänomens der »Eremitagen« möglich sein.

Nadja Horsch