

## Sites of Education and Experimentation

# Unlimited Space of Knowledge. Das Bildhaueratelier als Resonanzraum für Technologie- und Genderdiskurse

Dr. Anna Frasca-Rath  
Friedrich-Alexander-Universität  
Erlangen-Nürnberg  
anna.frasca-rath@fau.de

# Unlimited Space of Knowledge. Das Bildhaueratelier als Resonanzraum für Technologie- und Genderdiskurse

Anna Frasca-Rath

„In one of the quiet streets leading into the Babuino [...], there is a *porte cochère*, with the name ‚Gibson‘ printed on it. Pulling the bell, the door opened, and revealed a little bit of a fairyland [...]. From amidst gleaming marble statues, we looked into a courtyard-garden, where the spray of a fountain was discernible amidst camellias rising to tree-like height, orange-flowers and roses. [...] Then he [Gibson] was kind enough to explain the process of statue-making, which was rather more in the manufactory line than I expected [...]. [T]he sculptor [...] takes very little charge of the marble. He begins by making the original model in clay, and then his work is pretty nearly over [...] and he has then only have to overlook and direct the workmen“ (Chambers’s Journal 1856, 386).

So wurde im *Chambers’s Journal of Popular Literature* ein Besuch im Atelier des britischen Bildhauers John Gibson beschrieben. Derartige Berichte finden sich häufig in den Zeitschriften des 19. Jahrhunderts und sind zentrale Quellen, um die damaligen Werkstattpraktiken von Bildhauer:innen zu rekonstruieren. Zugleich sind sie Zeugnisse der literarischen Produktion über die Ateliers, die damals florierte und die ein allgemeines Interesse an den Orten der Produktion von Skulptur entfachte. Nicht zuletzt aber sind sie, wie im Folgenden argumentiert wird, ein Beleg für den regen Austausch zwischen Menschen ganz verschiedener kultureller und sozialer Hintergründe, die sich in den Ateliers trafen – nicht nur, um Skulpturen zu kaufen, sondern auch, um die Herstellungsprozesse zu beobachten und zu diskutieren. Die Besucher:innen waren Auftraggeber:innen aus dem Adel oder dem Bürgertum, darunter Dichter:innen, Kunstkritiker:innen oder Künstler:innen. Ihr Zusam-

menkommen im Atelier verwandelte dieses in eine Art Resonanzraum, in dem über die Herstellung von Skulptur, aber auch die Idee von Künstlertum diskutiert und in die literarische Produktion übersetzt wurde.

Über die Literatur diffundierten die dort geführten Diskussionen auch über die Grenzen des Ateliers hinaus, fanden Eingang in die Kritik und die akademischen Diskurse. Das Wissen über die Herstellung von Skulptur war, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht auf die Räumlichkeiten beschränkt, vielmehr wurden durch die zahlreichen literarischen Kritiken die räumlichen Grenzen des Ateliers gleichsam überschritten. Durch die Analyse der Werkstätten als Resonanzräume möchte der Beitrag die bisherige Betrachtung der Bildhauerateliers als Orte der Produktion, der künstlerischen Selbstdarstellung und Touristenattraktion, die vor allem im Hinblick auf Canova und Thorvaldsen bereits oft analysiert wurden (Susinno 2009; Capitelli/Grandesso/Mazzarelli 2012; Schindler 2019), um einen entscheidenden Aspekt erweitern.

Der Begriff des Resonanzraums knüpft an aktuelle Überlegungen der Soziologie zur Resonanz an. Hartmut Rosa führte den Begriff ein, um das In-Beziehung-Treten der Menschen zur Welt zu beschreiben (Rosa 2019). Da der Terminus sehr weit gefasst ist, lassen sich damit unterschiedlichste Grundelemente menschlicher Weltbeziehungen (körperlich, affektiv) sowie Resonanzsphären und -achsen erfassen. Ateliers können somit als Räume verstanden werden, in denen ganz unterschiedliche Weltbeziehungen entstehen. Diese sind einerseits individuell, andererseits durch gesellschaftliche Faktoren vorstrukturiert. Signifikant hierfür ist die Ewige Stadt als über Jahr-

hunderte bestehendes Zentrum für Kunstproduktion, das in der Tradition der Studien-, Bildungs- oder Touristenreise Ziel verschiedener Gruppen wie Grand Tourists, Hochzeitspaare oder Künstler:innen war. Dies erscheint im Hinblick auf Atelierbesuche interessant, da dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Erfahrungen gemacht werden, welche die Besucher:innen in Beziehung zu anderen Menschen, Objekten sowie zu Themen, Geschichten und der Geschichte treten lassen.

## Zur Resonanz des Ateliers in Texten

Es gibt im 19. Jahrhundert eine Reihe von Texten, in denen über Bildhauerateliers geschrieben wird. Eine wichtige Gattung für die römischen Ateliers im 19. Jahrhundert sind Reiseführer, die Beschreibungen und Auflistungen der dortigen Werkstätten beinhalten (Le Grice 1841; Bonfigli 1858). Sie lieferten die Adressen von Ateliers sowie die Besprechung der wichtigsten Werke. Durch den unterschiedlichen Umfang der Texte und die Auswahl der Werkstätten, die im Detail behandelt wurden, strukturierten sie die Besuche schon im Vorhinein vor, indem sie bestimmte Hierarchien festlegten und Schwerpunkte setzten. Diese Listen dienten sowohl Tourist:innen als auch Auftraggeber:innen und Käufer:innen zur Vorbereitung ihrer Reise. Während des Aufenthalts in Rom ermöglichen sie die Orientierung bei ihren Atelier-Besuchen. Nach der Reise konnte anhand der Texte der Besuch in den jeweiligen Werkstätten nachvollzogen werden. Diese Listen sind heute wichtige Zeugnisse dafür, dass Besucher:innen, so unterschiedlich ihre Interessen auch waren, Einblicke in die Lage und Zugänglichkeit der Ateliers erhalten konnten und über die wichtigsten Werke informiert waren.

Die Ateliers und ihr Besuch waren, wie das Zitat vom Anfang zeigt, auch Anlass zu literarischer Produktion. Diese Texte und Gedichte spielen ebenfalls eine zentrale Rolle für die Wahrnehmung der Räume vor Ort und das Sprechen über das Gesehene. Zu den berühmtesten Einlassungen über die Werkstatt von John Gibson zählen die Gedichte von Bessie Parkes und Charles Dickens – beide mit dem Titel „Gibson's

Studio“ (Parkes 1859; Dickens 1866). Die Gedichte beschreiben vor allem die Atmosphäre in der Werkstatt. So heißt es bei Parkes: „In a garden filled with sunshine | Deep in the heart of Rome | Came the exiled gods of Hellas | And made themselves a home [...] | To come and walk among them | Soothes all the soul with peace; | There are no shadows in the hearts | Of these fair gods of Greece!“ Und bei Dickens: „Here shines Pandora, and her eyes seem stern | With mystic presence and prophetic light | Here, fair Aurora from her graceful urn | Sheds fresh'ning dews which part the day from night [...] | Death sways not where creative art bestows | An infinite success to high endeavour; | Harmoniously the circle ebbs and flows – | The workman in his work shall live for ever.“ Die Gedichte unterstreichen das Interesse an der Werkstatt und an den dort präsentierten Werken sowie die Funktion der atmosphärischen Elemente für die Rezeption – z. B. des Sonnenlichts in den römischen Gärten, deren Besichtigung für die Reisenden zu den Hauptattraktionen gehörte.

Zu den Besonderheiten vieler Atelierbesuche und deren späterer Beschreibung in der Literatur gehörte, dass die Künstler:innen mit den Besucher:innen in einen Dialog traten und diese Gespräche Eingang in die Texte fanden. Exemplarisch lässt sich die Bedeutung des Ateliers anhand der Beschreibung von Matilda Hays aus dem Jahr 1866 in ihrem Roman *Adrienne Hope* nachvollziehen, der das Leben (Hays 1866, 40–48) von Lord und Lady Lutterell erzählt. Anlässlich ihrer Hochzeitsreise nach Rom besuchen sie, wie für Hochzeitsreisende üblich, die Ateliers der römischen Bildhauer. Der Besuch bei Gibson und das Zusammentreffen mit dem Künstler wird dabei von der Autorin detailliert beschrieben. Dieser führt die Reisenden durch die Werkstatt und diskutiert mit ihnen über die Bemalung von Skulpturen (ebd., 41f.). Immer wieder tritt er an die Werke heran und kommentiert sie. Auch in diesem Text werden – wie schon im eingangs zitierten Beispiel – die Produktionstechniken genau beschrieben, die so einer Vielzahl von Personen zugänglich gemacht werden. Denn im Atelier standen, anders als bei der Betrachtung von Kunst im



| Abb. 1 | Bertel Thorvaldsen, Hylas und die Wassernymphen, ca. 1833. Marmor, 68 × 109,5 cm. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv.nr. A 484 ↗



| Abb. 2 | John Gibson, Hero und Leander (Detail), 1842. Marmor. Chatsworth House. Foto: Autorin

Museum oder in einer Sammlung, die technischen Aspekte der Produktionsprozesse im Vordergrund: Es wurde nicht nur über die Herstellung gesprochen, sondern diese auch vorgeführt. Die Tatsache, dass den Bildhauern selbst dabei vor allem die Aufgabe zukam, das Modell in Ton herzustellen und dann die Herstellung durch die verschiedenen Arbeitskräfte zu überwachen, wurde in den Texten beschrieben und war um die Mitte des 19. Jahrhunderts der britischen und amerikanischen Öffentlichkeit wohlbekannt (Chambers's Journal 1856, 386). Somit wurde die Herstellung von Marmorskulpturen durch den Bildhauer von der schweren körperlichen Arbeit abgelöst. Lediglich das Modell wurde von ihm gefertigt. Die Idee bzw. der Entwurf wurde von der als mechanisch bzw. „manufactory“ (Chamber Journal 1856, 386) umschriebenen Arbeit am Stein unterschieden (vgl. auch Ferrari 2015).

## Neubewertung von Reproduktionen und neue Produktivität der Ateliers

Das Verhältnis von *Concetto* und Übersetzung in den Stein durch Arbeitskräfte war sicherlich auch durch den Blick auf die in Rom befindlichen Antiken geprägt: In den 1780er-Jahren hatte der französische Mineraloge Dédat de Dolomieu nachgewiesen, dass der *Apollo Belvedere* aus einem Marmorblock der Steinbrüche in Carrara gefertigt war und dass es sich daher um eine römische Kopie und nicht um ein griechisches Original handele (Rapisarda 2019, 82). Untersuchungen des Materials der *Laokoon*-Gruppe hatten hingegen ergeben, dass er aus parischem Marmor gefertigt war und somit als griechisches Original angesehen wurde. Solche Diskussionen waren unter den Künstlern und Connoisseurs in Rom seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bekannt. Um 1800 wurde der dänische Antiquar Georg Zoëga, ein enger Freund Bertel Thorvaldsens, zu einer Schlüsselfigur in diesen Debatten. Seine Forschungen wurden von Alexander von Humboldt in seinem unveröffentlichten Manuskriptfragment *Antike Marmorarten nach Zoëgas Bestimmungen* besprochen, das im Sommer 1805 in Rom entstand.

Diese neuen Erkenntnisse hatten Auswirkungen auf die Wertschätzung von Skulpturenreproduktionen. Sowohl der *Apollo* als auch der *Laokoon* waren Schlüsselwerke für das Verständnis antiker Skulptur. Die Tatsache, dass der Apoll lediglich eine römische Kopie nach einem griechischen Original war, konnte die Bedeutung, die diesem Werk seit der Renaissance beigemessen wurde, kaum infrage stellen. Das Bewusstsein, dass es sich bei der Statue um eine Kopie nach einem verlorenen Original handelte (wie bei den meisten Statuen in römischen Sammlungen), nobilitierte jedoch die Reproduktion. In den folgenden Jahrzehnten wurden die Reproduktionsverfahren beträchtlich verbessert. Bekannte Beispiele hierfür sind die Werkstätten für Gipsabgüsse an der Académie de France à Rome oder die Verfahren zur Herstellung von Skulpturen in den Werkstätten von Canova und Thorvaldsen (Myssok 2010; Honour 1972). Dies betraf sowohl die Herstellung als auch die Repro-

duktion von Steinskulpturen. Außerdem erlebte der Markt für Reproduktionen anderer Gattungen einen Aufschwung.

Über die Reproduktion von Statuen, Büsten und Reliefs aus Marmor geben die fünf Rechnungsbücher aus Gibsons Werkstatt Auskunft, denn der Künstler dokumentierte akribisch die beschäftigten Arbeiter, die Dauer ihrer Tätigkeit und die gezahlten Honorare (Frasca-Rath 2018a, 107f.; Frasca-Rath 2018b, RAA/GI/6). Die mühsamen und zeitaufwendigen Arbeitsprozesse des 18. Jahrhunderts waren damals schon beschleunigt und durch eine raffinierte Arbeitsteilung ersetzt worden. Aus den Rechnungsbüchern geht hervor, dass nur einige wenige Mitarbeiter wie der Punktierer Felice Baini oder ein als „Babboni“ verzeichneter *pointer* regelmäßig bei Gibson beschäftigt waren, während eine Reihe ungenannter Personen für die standardisierten Arbeiten des Gipsabgusses, des Punktierens und Polierens angestellt wurden. Details wie Haare und Flügel (z. B. die des Amor der *Hochzeit von Amor und Psyche*) oder Attribute wie Vasen oder Helme wurden oft von diesen anonym gebliebenen Spezialisten ausgeführt, die zwischen den römischen Ateliers wechselten. Die Preise reichten von 2 Scudi für ein Feigenblatt bis zu 30 Scudi für ein Flügelpaar. Die Spezialisierung der Steinmetze führte zu einem gleichbleibenden Niveau der Verarbeitung und damit zu einer hohen Qualität der in Rom hergestellten Skulpturen.

Oft waren es dieselben Hände, die den Marmor in verschiedenen Werkstätten bearbeiteten (Frasca-Rath 2018a, 177). Belegt ist in den Werkstattbüchern, dass die Anfertigung des Reliefs von *Hero und Leander*, das vom 6. Herzog von Devonshire in Auftrag gegeben und 1842 in Chatsworth House aufgestellt wurde, 45,5 Tage in Anspruch nahm und mit 165 *scudi* und 8 *baiocchi* entlohnt wurde; sie wurde von Felice Baini ausgeführt. Baini war auch in der Werkstatt von Thorvaldsen beschäftigt, der weitaus größere Werke als Gibson herstellte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass einige von Thorvaldsens Werken, wie z. B. das Marmorrelief *Hylas und die Wassernymphen* um 1832 | Abb. 1 |, eine enge stilistische Verwandtschaft

mit Gibsons Werken aufweisen. | Abb. 2 | Diese Arbeitsteilung war nicht auf die Ewige Stadt beschränkt. Als Gibson 1845 den Auftrag für die bronzenen Porträtstatue von William Huskisson erhielt, informierte er sich europaweit über die Kosten für den Bronze-guss in verschiedenen Werkstätten, so in der französischen Metallgießerei Eck et Durand. Die Bronzestatue wurde schließlich in München in der Werkstatt von Ferdinand von Miller gegossen (Cavanagh 1997, 151).



| Abb. 3 | Pietro Paoletti, Daktyliothek mit Werken von John Gibson. Gipsabdrücke in Holzschatzkel, ca. 25 × 15 cm. Privatsammlung. Rom, Galleria Virgilio

## Das Atelier im Netzwerk römischer Reproduktionswerkstätten

Neben den Reproduktionen in Stein wurde auch die Übersetzung in andere Medien – Edelsteine und Kameen, Zeichnungen, Drucke sowie 3D-Reproduktionen in verschiedenen Größen und aus verschiedenen Materialien – immer weiter systematisiert. Ein Beispiel dafür ist die Verbreitung von Daktyliotheken mit Reproduktionen von Werken damaliger Bildhauer | Abb. 3 |, etwa von Pietro Paoletti (Pirzio Biroli Stefanelli 2007–2012).

Neue Reproduktionsmaterialien, wie beispielsweise bessere Glaspasten, ermöglichen eine billigere und schnellere Produktion und führten zum Preisverfall in diesem Bereich. Gleichzeitig wurden Kameen in Rom weiterhin auf traditionelle Weise geschnitten, so in den Werkstätten von Tommaso und Luigi Saulini, die hochwertige Schmuckstücke anfertigten (hierzu Dickmann de Petra/Barberini 2006). | Abb. 4 | Die Zusammenarbeit zwischen Gibson und den Saulinis ist in den Korrespondenzen dokumentiert: Gibson vermittelte sie an britische Auftraggeber und sorgte dafür, dass ihre Werke auf der *Great Exhibition* gezeigt wurden (Frasca-Rath 2018a, 186–192).

Auch die druckgraphische Reproduktion spielte weiterhin eine große Rolle. Dabei arbeiteten die Bildhauer eng mit den Graphikern zusammen, Gibson etwa mit dem deutschen Zeichner und Kupferstecher Ludwig Grüner (Ferrari 2015, 45–46). Vorbereitende Zeichnungen für Drucke und andere Dokumente geben Auskunft über diese Kollaboration (Frasca-Rath/Wickham 2020, 948). Gibson fertigte die Zeichnungen für die Drucke an und gab sie an Grüner weiter, der dann Drucke fertigte, die wiederum von Gibson verändert oder genehmigt wurden. Neben diesen traditionellen Reproduktionstechniken experimentierte Gibson aber auch mit neuen Materialien und Möglichkeiten. Sein *Narziss* war 1840 das erste Werk überhaupt, das in *Parian Ware* reproduziert wurde – einer Sonderform des Biskuit-Porzellans, die mit ihrer matten Oberfläche Marmor imitierte (Aslin 1967, 15; Cope-land 2007, 17f.; Frasca-Rath 2018a, 163). | Abb. 5 | Eines dieser ersten Exemplare befindet sich heute



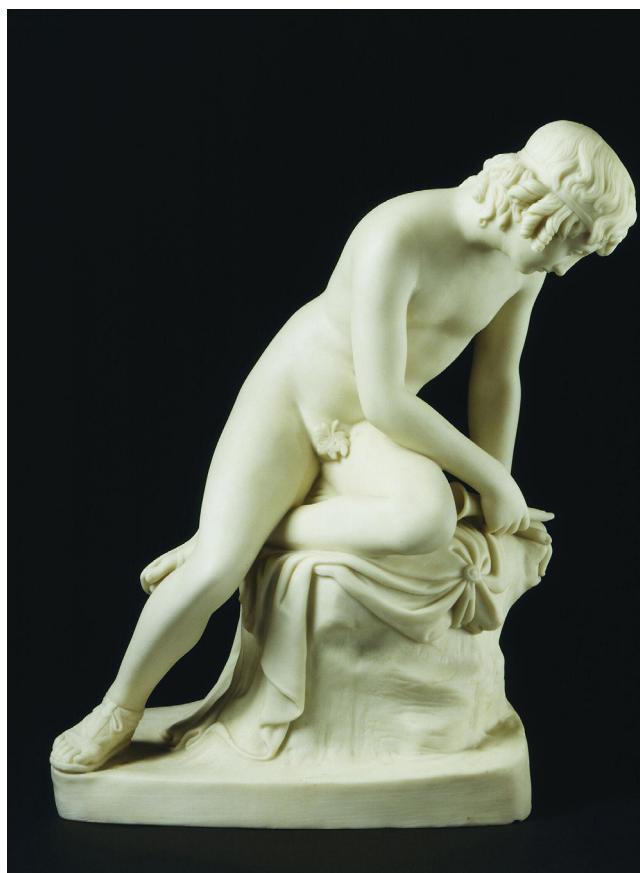
| Abb. 4 | Tommaso Saulini, John Gibsons „Psyche and Cupid“, ca. 1860. Cameo. Frasca-Rath 2018a, S. 189

in der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London und ist ein Beleg dafür, dass Gibson die Übertragung der eigenen Modelle in verschiedene Medien mit Nachdruck vorantrieb.

## Römische Reproduktionen für die britische Öffentlichkeit

Eine zentrale Frage im Hinblick auf die Verbreitung von Reproduktionen ist auch jene nach den dahinterstehenden Interessen. Neben ökonomischen Gründen ist im 19. Jahrhundert auch die Geschmacksbildung breiter Bevölkerungsschichten durch neoklassizistische Skulpturen zu nennen (Frasca-Rath 2018a, 164f.), wie zahlreiche Stellen in Gibsons Briefen, in autobiographischen Äußerungen und vor allem in seiner Korrespondenz mit Charles Eastlake, dem damaligen Präsidenten der Royal Academy of Arts in London, aus dem Jahr 1862 belegen. Darin vereinbart er, dass sein gesamter künstlerischer Nachlass postum in einer eigens für diesen Zweck errichteten Galerie in Burlington House untergebracht werden sollte (RAA/GI/1/56: John Gibson an Charles Eastlake; Frasca-Rath/Wickham 2020). Durch die Verbreitung der

antiken Ideale sollte ein pan-europäischer Stil gegen einen national-britischen Stil ausgespielt werden. In dieser Frage war Gibson mit der Schriftstellerin Anna Jameson eng verbunden. Sie veröffentlichte über einen Zeitraum von 30 Jahren Bücher, Zeitschriftenartikel, Übersetzungen und Rezensionen; ihr Werk umfasste Reiseberichte, biographische und historische Studien sowie Kunstkritiken, in denen u. a. Shakespeare kritisiert und die Frauenfrage ventiliert wurde (Avery-Quash 2019). In allem, was sie schrieb, war die Förderung der Bildung und insbesondere die Verbreitung der ästhetischen Kultur in der britischen Öffentlichkeit ein vorrangiges Ziel. Bereits in den 1840er-Jahren verwies sie auf die Bedeutung der Verknüpfung der visuellen Kultur mit Fragen der Verbesserung des Lebensstandards der unteren



| Abb. 5 | Copeland, John Gibsons „Narcissus“, 1846. 30,2 x 24,2 cm. London, V&A, Inv.nr. 1789-1901 ↗

Schichten (Avery-Quash 2019). Der enge Kontakt von Jameson zu Gibson, dessen römisches Atelier sie mehrfach aufsuchte, führte zur Rufsteigerung des Bildhauers in Großbritannien. Jameson war die Autorin des Katalogs der Ausstellung *Modern Courts of Sculpture* im 1854 eröffneten Crystal Palace in Sydenham (Jameson 1854), wo zahlreiche Gipsreproduktionen nach Werken von in Rom ansässigen Bildhauern präsentiert wurden.

## Das Atelier als Resonanzraum für feministische Ideen

In Gibsons Werkstatt wurde mit großer Wahrscheinlichkeit auch über feministische Ideen diskutiert. Sein enges Verhältnis zu Anna Jameson manifestierte sich in einer Büste, die er 1862 postum von ihr anfertigte (Ormond 1973, 240). | Abb. 6 | Die lange Inschrift auf dem Sockel wurde von Gibson persönlich verfasst. Dort heißt es: „ANNA JAMESON. | 1794–1860. | A DISTINGUISHED CRITIC, | AND WRITER UPON ART. [...] SHE ROUSED PUBLIC ATTENTION | TO THE SUFFERINGS OF EDUCATED WOMEN, | VAINLY ENDEAVOURING TO EARN | A COMPETENCY, | AND TO THE NECESSITY OF IMPROVING | THEIR CONDITION; | BY REMOVING UNFAIR OBSTACLES, | AND BY RENDERING | LABOUR AS HONOURABLE AS WEALTH. [...]“ (NPG 2024)

Explizit wird in der Inschrift auf Jamesons Rolle im Kampf für die Rechte von Frauen eingegangen. Doch sie war nicht die einzige feministische Autorin, die in Gibsons Atelier ein- und ausging und die mit dem Bildhauer eine lebenslange Freundschaft verband. Die Schriftstellerin Elizabeth Eastlake, verheiratet mit Gibsons Freund Charles Eastlake, war eine enge Vertraute des Bildhauers und veröffentlichte 1870 dessen Biographie (Eastlake 1870). Zudem vollendete sie nach Jamesons Tod deren Werk *History of Our Lord, as Exemplified in Works of Art* (Jameson/Eastlake 1890). Bessie Parkes und Mathilda Hays gründeten mit Jamesons Unterstützung das *English Woman's Art Journal* und schrieben über Gibsons Atelier, das sie wohl gut kannten. Hays war außerdem in engem Kontakt mit Harriet Hosmer, die ebenfalls in ihrem



| Abb. 6 | John Gibson, Porträtbüste von Anna Brownell Jameson, 1864. Marmor, 57 × 33,5 cm. London, National Portrait Gallery, Inv.nr. NPG 689 ↗

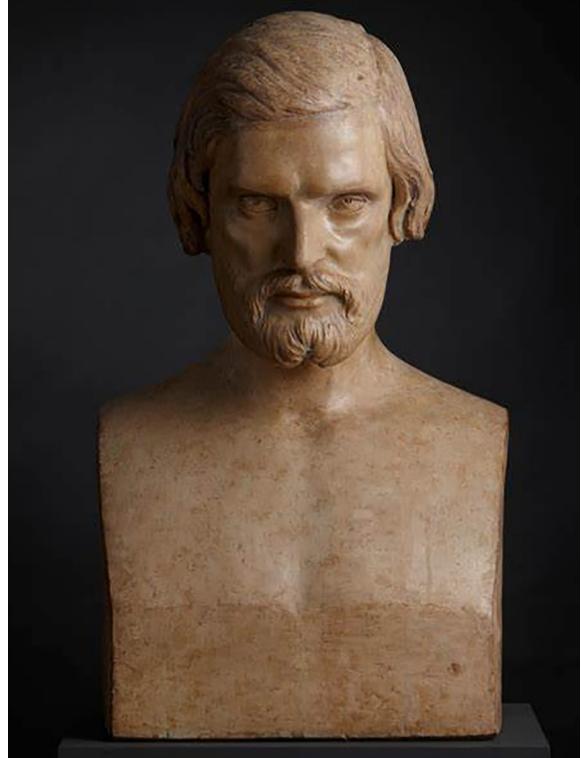
Roman Adrienne Hope einen Auftritt hat (Hays 1866, 45–47). Dort wird erzählt, wie Lord und Lady Lutterell bei ihrem Besuch in Gibsons Atelier auch die amerikanische Bildhauerin treffen, die ihr eigenes Atelier in Gibsons Werkstatt nutzte. Im Obergeschoss der Werkstatträume befand sich ein kleiner Raum, der an Künstler:innen vermietet wurde, die entweder gerade in Rom angekommen waren und ein eigenes Atelier suchten oder die sich nur für kurze Zeit in Rom aufhielten; dazu gehörten Frederic Leighton, Harriet Hosmer und Isobel Cholmeley. | Abb. 7 |

Die beiden letztgenannten stehen exemplarisch für die Vielzahl von Bildhauerinnen, die in Gibsons Atelier lernten, bevor sie eigene Werkstätten eröffneten. In Rom konnten Frauen als Bildhauerinnen arbeiten und eigene Ateliers führen, was andernorts oft nicht möglich war. Obwohl die gängigen arbeitsteiligen Techniken der Herstellung von Skulptur bekannt waren, wurden gerade Frauen häufig für das Delegieren der Ausführung an Arbeiter kritisiert. Hosmer erfuhr in den 1860er-Jahren harsche Kritik, als sie sich bei der Anfertigung ihrer Skulptur *Zenobia* einer Reihe von

Assistenten bediente (Altinoba 2024, 29). Daraufhin schaltete sich Gibson in die Debatte ein und erklärte in einem öffentlichen Beitrag die Herstellungsprozesse von Skulptur (der Entwurf für das Statement liegt im Archiv der Royal Academy of Arts in London, RAA/GI/1/192). Damit beteiligte er sich an Diskursen, die über die Produktion von Skulptur in dieser Zeit und über Bildhauerinnen sowohl in internationalen Zeitschriften als auch in der deutschsprachigen Kunstliteratur geführt wurden (Guhl 1858, 5; Lübbe 1862, 6f.). Diese waren häufig eng mit festgefahrenen Vorstellungen über Geschlechterrollen und mit Stereotypen sowie Vorurteilen verknüpft und politisch aufgeladen (Frasca-Rath 2024, 7f.).

## Ateliers als Resonanzräume

Die hier diskutierten Beispiele zeigen, dass Bildhauerateliers weit mehr als bloße Produktionsstätten waren: Hier trafen sich Menschen unterschiedlichster Herkunft – Künstler:innen, Auftraggeber:innen, Intellektuelle, Tourist:innen und Handwerker:innen –, um Skulpturen nicht nur herzustellen, sondern auch deren Techniken, Bedeutungen und Kontexte zu diskutieren. Die offenen Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Akteuren und den Objekten lassen sich mit dem Begriff der Resonanz umschreiben. Die Bedeutung der römischen Ateliers als Resonanzräume für Diskurse über Technologien und Geschlechterrollen reichte weit über die Grenzen der Stadt Rom und die Zeitspanne des 19. Jahrhunderts hinaus. Das Beispiel von John Gibsons Werkstatt zeigt, wie eng praktische Arbeit, theoretische Reflexion und kultureller Transfer miteinander verflochten waren. Die Ateliers prägten nachhaltig die Wahrnehmung von Kunst, da hier nicht nur die Herstellung, sondern auch der ideelle, soziale und ästhetische Wert von Reproduktionen verhandelt wurde.



| Abb. 7 | Isobell Cholmeley, Porträtbüste von John Gibson, 1864. Bemalter Gips, 59,7 × 36,8 cm. London, Royal Academy of Arts, Inv.nr. 03/1692 ↗

## Bibliographie

Royal Academy of Arts (RAA), London

**RAA/GI/6:** Personal Account Books, 5 Bde., 1822–1866.

**RAA/GI/1:** Korrespondenz von John Gibson.

**Altinoba 2024:** Buket Altinoba, „Anybody can do sculpture, it is purely mechanical“. Harriet G. Hosmer and the Relationship Between Sculpture, Reproduction and Machine Invention, in: Sculpture Journal 33/1, 2024, 29–46.

**Aslin 1967:** Elisabeth Aslin, The Rise and Progress of the Art Union in London, in: Apollo 85, 1967, 12–16.

**Avery-Quash 2019:** Susanna Avery-Quash, Illuminating the Old Masters and Enlightening the British Public: Anna Jameson and the Contribution of British Women to Empirical Art History in the 1840s, in: 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century 28, 2019. ↗

**Bonfigli 1858:** Filippo Saverio Bonfigli, The Artistical Directory or Guide to the Studios in Rome with Much Supplementary Information, Rome 1858.

**Capitelli/Grandesso/Mazzarelli 2012:** Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso und Carla Mazzarelli (Hg.), Roma fuori Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775–1870, Rom 2012.

**Cavanagh 1997:** Terry Cavanagh, Public Sculpture of Liverpool, Liverpool 1997.

**Chambers's Journal 1856:** Anonym, A Morning with the Sculptors at Rome, in: Chambers's Journal of Popular Literature, Sciences and Arts 155, 1856, 385–387.

**Copeland 2007:** Robert Copeland, Parian. Copeland's Statuary Porcelain, o. O. 2007.

**Dickens 1866:** Charles Dickens, Gibson's Studio, in: All the Year Round 15, 10. März 1866, 205–206.

**Dickmann de Petra/Barberini 2006:** Micaela Dickmann de Petra und Francesca Barberini, Tommaso e Luigi Saulini. Incisori di cammei nella Roma dell'Ottocento, Rom 2006.

**Eastlake 1870:** Elizabeth Eastlake, Life of John Gibson R.A., Sculptor, London 1870.

**Ferrari 2015:** Roberto Ferrari, John Gibson, Designer: Sculpture and Reproductive Media in the Nineteenth Century, in: Journal of Art Historiography 13, 2015, 1–50. ↗

**Frasca-Rath 2018a:** Anna Frasca-Rath, John Gibson & Antonio Canova. Rezeption, Transfer, Inszenierung, Wien/Köln/Weimar 2018.

**Frasca-Rath 2018b:** Anna Frasca-Rath, Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome, in: Tate Papers 29, 2018. ↗

**Frasca-Rath 2024:** Anna Frasca-Rath, Tender Hands Round Stone. Introduction, in: Sculpture Journal 33/1, 2024, 5–12.

**Frasca-Rath/Wickham 2020:** Anna Frasca-Rath und Annette Wickham, Designs by John Gibson for the Gibson Gallery at the Royal Academy of Arts, in: Burlington Magazine 162, 2020, 946–955.

**Guhl 1858:** Ernst Guhl, Die Frauen in der Kunstgeschichte, Berlin 1858.

**Hays 1866:** Matilda Hays, Adrienne Hope: The Story of a Life, 2 Bde., London 1866.

**Honour 1972:** Hugh Honour, Canova's Studio Practice I: The Early Years, in: Burlington Magazine, 114/828, 1972, 146–56; Canova's Studio Practice II: 1792–1822, in: Burlington Magazine 114/829, 1972, 214–229.

**Jameson 1854:** Anna Jameson, A Hand-Book to the Courts of Modern Sculpture, London 1854.

**Jameson/Eastlake 1890:** Anna Jameson (vollendet von Elizabeth Eastlake), The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art, London 1890.

**Le Grice 1841:** Hawks Le Grice, Walk Through the Studii of the Sculptors at Rome, Rome 1841.

**Lübke 1862:** Wilhelm Lübke, Die Frauen in der Kunstgeschichte, Stuttgart 1862.

**Myssok 2010:** Johannes Myssok, Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and Plaster Casts, in: Rune Frederiksen und Eckart Marchand (Hg.), Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, Berlin 2010, 269–88.

**NPG 2024:** National Portrait Gallery, Anna Brownell Jameson (née Murphy), Eintrag in der Online-Datenbank. ↗

**Ormond 1973:** Richard Ormond, Early English Victorian Portraits. Catalogue of the National Portrait Gallery, London 1973.

**Parkes 1859:** Bessie Rayner Parkes, Gibson's Studio, in: English Woman's Journal 3, 1859, 171–172.

**Pirzio Biroli Stefanelli 2007–2012:** Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei, 2 Bde., Rom 2007–2012.

**Rapisarda 2019:** Cettina Rapisarda, Antike Marmorarten nach Zoëga's Bestimmungen. Alexander von Humboldts Sammlung und Gesteinsstudien in Rom, in: Ottmar Ette und Eberhard Knobloch (Hg.), HiN: Alexander von Humboldt im Netz XIX/37, 2019, 57–96. ↗

**Rosa 2019:** Hartmut Rosa, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2019.

**Schindler 2019:** Tabea Schindler, Atelier – Werkstatt, Showroom, Museum, Tempel, in: Christine Göttler u. a. (Hg.), Reading Room: Re-Lektüren des Innenraums, Berlin/Boston 2019, 14–23.

**Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868:** Sotheby, Wilkinson und Hodge (Hg.), Catalogue of the Valuable Library of the Late Eminent Sculptors John Gibson R. A. and B. E. Spence [...], London 1868.

**Susinno 2009:** Stefano Susinno, Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro, in: Ders. (Hg.), L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età Napoleonica e Restaurazione, Mailand 2009, 171–183.