

### Kunsttheorie versus Wissenschaft. D'Hancarvilles Kritik an den bemalten antiken Vasen

Die „Antiquités étrusques, grecques et romaines“ wirkten auf die Zeitgenossen in ihrem Erscheinungsbild so ungewohnt, daß Winckelmann, nachdem er einige Abzüge erhalten hatte, in einem Brief an den Baron von Stosch aus Porto d'Anizo am 2. April 1767 ausrief: „*Ein Werk von dieser Art ist noch niemals zum Vorschein gekommen*“.<sup>1</sup> Was war an diesem Werk so ungewohnt, so neu? Zunächst einmal das Thema: Die „Antiquités étrusques, grecques et romaines“, deren erster Band 1767 erschien, ist neben dem Vasenwerk von Giovanni Batista Passeri das erste Stichwerk, das zumindest im Abbildungsteil ausschließlich die Gattung der bemalten antiken Vasen behandelt.<sup>2</sup> Erstaunlich ist der Umfang, denn das Werk bildet in seinen vier Bänden 180 Vasenbilder ab. Ergänzt werden diese durch 102 schwarzweiße Wiedergaben der Vasenform mit Motiv und 135 Rissen mit genauen Maßangaben.<sup>3</sup> Zunächst war das Werk als Katalog der Vasensammlung William Hamiltons, seit 1764 britischer Gesandter in Neapel, geplant.<sup>4</sup> Die Herausgabe übernahm 1765 Pierre François Hugues genannt d'Hancarville.<sup>5</sup> Nur der erste Band folgt diesem Konzept und publiziert die Hamiltonsche Vasensammlung. Ab dem zweiten Band, 1770 erschienen, wurden auch die schönsten Vasen anderer berühmter Sammlungen aufgenommen,

wie die der Sammlungen Mastrillo, Procanari, Biscari, Peralta, die des Vatikans, der Galerie de Florence.<sup>6</sup> Auffallend ist auch der die Vasenabbildungen begleitende Text, der selbst wiederum von prachtvollen Vignetten eingeleitet wird.<sup>7</sup> Der von d'Hancarville verfaßte Text behandelt die Kunst der Etrusker, die Malerei der Griechen, aber auch die Skulptur der Griechen von ihren Anfängen bis zur Perfektion und stellt somit das Thema der antiken bemalten Gefäße in einen größeren Zusammenhang.<sup>8</sup> Das Aufsehenerregendste war aber mit Sicherheit die Art der Wiedergabe: denn es ist das erste Werk, das die Vasenabbildungen großformatig, teilweise doppelseitig und in Farbe wiedergibt (Abb.1). Dazu wurden als erstes die figürlichen und ornamentalen Umrisse als Stich markiert. Nachdem die schwarzen Partien gedruckt waren, wurden die Flächen rot koloriert und schließlich einzelne Partien mit Deckweiß gehöht, andere mit einer größtenteils deckenden Wasserfarbe entsprechend dem zu reproduzierenden Motiv von Hand koloriert. So entstand eine durch die charakteristische Farbe sofort als Wiedergabe der bemalten antiken Vasen erkennbare Reproduktion. Durch die Handkolorierung ist jedes Exemplar verschieden, muß als Original, ja als Unikat gewertet werden.<sup>9</sup>

Die zweite Frage, die Winckelmanns Ausruf provoziert, ist: Wie wurde dieses Werk rezipiert? Mit Abschluß des Werkes 1776 muß es als Ganzes, d.h. Text und Bild zusammen und als Werk d'Hancarvilles rezipiert werden, da sich dieser im Text völlig,



Abb. 1  
Antiquités étrusques, grecques et romaines, Band 1, Tafel 130.

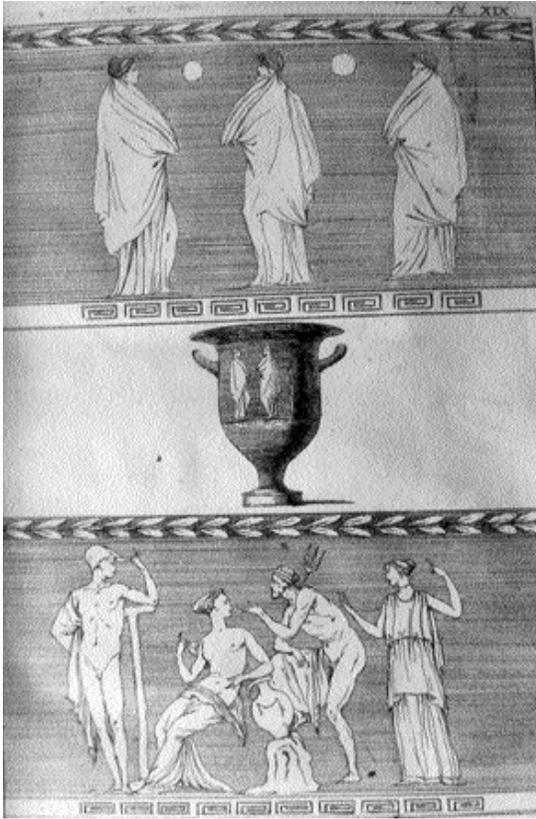


Abb. 2  
Anne-Claude-Philippe Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 1756, Band 2, Tafel 19.

im Abbildungsteil teilweise von einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Vasen löst.<sup>10</sup> Im Vorwort zum zweiten Band, 1770, beschwört er auch bereits die Rezeption der vier Bände: *Il y a des livres qui se rendent respectables par le génie de leurs Auteurs, ou par l'importance des matières qu'ils traitent; d'autres se sont considérer par la grandeur de leur masse, & l'on en remarque quelques-uns par la richesse de leur exécution: Sans prétendre faire valoir le mien par le premier de ces motifs, je crois qu'il sera recommandable par sa magnificence; & comme, lorsqu'une fois ses quatre Volumes bien dorés seront mis les uns à côté des autres, dans quelque grande Bibliothèque; ils doivent y occuper au moins un demi-pied de terrain; je ne doute pas, qu'en raison de sa pesanteur il ne se distingue parmi la foule; il se pourroit aussi que par le moyen de ses Gravures, il attirat les yeux de la Postérité curieuse de savoir ce qu'on fait, & pensé les Antiquaires de notre siècle.*<sup>11</sup>

1767 bei seinem ersten Erscheinen standen mit Sicherheit die Abbildungen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. In der zweiten Auflage von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist die Präferenz daher auch eindeutig: *Dieses Werk übertrifft an Pracht alles, was bisher von alten Denkmalen in Kupfer erschienen ist; denn es ist, nebst der Form der*



Abb. 3  
Attisch-rotfigurige Hydria, „Meidias-Maler“ Raub der Leukippiden, Herakles im Hesperiden Garten. London, British Museum Inv. E 224.

*Gefäße und ihrem ausgemessen körperlichen Inhalte, ein jedes auf verschiedenen Kupferplatten abgebildet, so daß die Zierrath derselben, noch mehr als die Figuren, mit dem höchsten Fleiße, und mit dem wahren Verständnisse, in der Zeichnung der Alten, genau nachgeahmet, und über dieses ein jedes Gefäß mit dessen eigenen Farben abgedruckt worden, dergestalt, daß hier [...] der deutlichste Beweis der Vollkommenheit der Kunst zu finden ist.*<sup>12</sup>

Winckelmann geht auf den Text nicht ein, sondern lobt ausschließlich die Tafeln. Dem Text des ersten Bandes der „Antiquités étrusques, grecques et romaines“ folgend handelt es sich um eine neue Stufe auf dem Weg hin zu exakten Reproduktionen. Der große Schritt in der Abbildungstechnik ist leicht nachzuvollziehen, wenn man sich die früheren Abbildungen, wie etwa in dem „Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines“ des Comte Caylus oder auch die Abbildungen bei Winckelmann, vor Augen hält (Abb. 2).<sup>13</sup> Gleichzeitig verpflichten Veröffentlichungen, wie die des Comte Caylus, die von Winckelmann oder die große Veröffentlichung der Herculaneischen Gemälde, das Werk auf eine möglichst große Exaktheit in der Abbildung.<sup>14</sup> Am Ende des ersten Bandes gibt d'Hancarville nicht sich selbst, sondern Giuseppe Bracci als Initiator der Reproduktionsweise an.<sup>15</sup> Auf den ersten Blick erscheinen die Wiedergaben bei d'Hancarville tatsächlich äußerst korrekt, als sehr getreues Abbild ihrer Vorlagen, ja geradezu als deren „Faksimile“ im Erscheinungsbild von Farbe und Form. Ist der Vergleichshorizont aber die Vase selbst, erweisen sich die Abbildungen als stark transformiert, denn eine auf die Rundung einer Vase aufgetragene Abbildung erfährt bei der Betrachtung Verschiebungen und Verzerrungen. In der Reproduktion werden die figürlichen Partien der Vasenabbildung

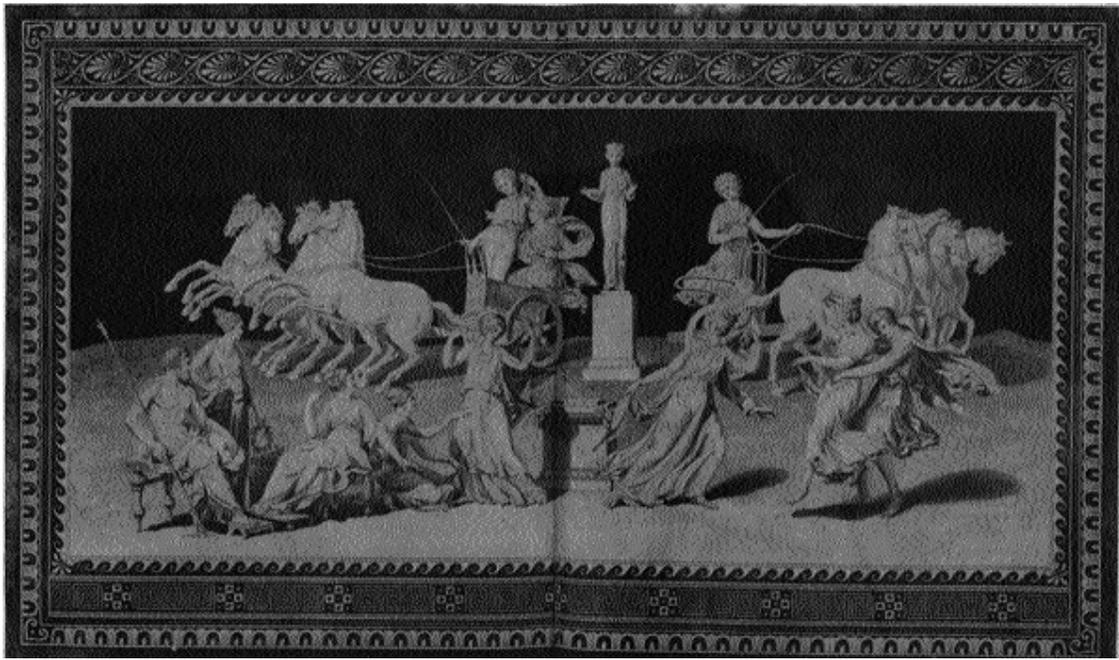


Abb. 4

Antiquités étrusques, grecques et romaines, Band 2, Tafel 22, Laurent Pécheux.

von ihrem Untergrund, der gewölbten Form der Vase, gelöst und in einen rechteckigen Rahmen auf eine plane Fläche projiziert. Die neben dem Jagdkrater und der sogenannten Hamilton-Vase wohl prominenteste Vase des ersten Bandes und der ganzen Hamiltonschen Sammlung ist die rotfigurige Hydria des Meidias-Malers (Abb. 3). Die Reproduktion dieser Vase findet sich im ersten Band. Die Vasenbemalung wurde für das Werk in vier Tafeln zerlegt, jeweils als Fries, schön gerahmt (Abb. 1). Die Wiedergabe zeigt eine formal stärker geklärte, auseinandergezogene Komposition, in der sich die Figuren kaum berühren. Nun findet sich das obere Register der Vase nochmals abgebildet: Es eröffnet den zweiten Band (Abb. 4). Hier stellt es sich dar als eine dreidimensionale Komposition aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund, auf denen sich die Figuren durch Überschneidungen in den Raum verteilen. Nicht zu übersehen sind dabei großzügige Veränderungen sowohl gegenüber der Abbildung im ersten Band als auch gegenüber der Vase selbst. Durch die Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind die Figuren auf klare Ebenen gebracht. Die Figuren im Vordergrund bilden nun einen Halbkreis. Dazu werden ganze Figurengruppen versetzt: Das Paar rückt an den rechten Rand, wird nach innen ausgerichtet und schließt somit den Halbkreis harmonisch. Die bis dahin am äußeren rechten Rand laufende Frau wird nach innen gezogen, wo sie, sich zu den anderen umwendend, nun dem Paar

entgegen läuft. Um formal zu dieser Veränderung ein Gegengewicht zu schaffen und zur Verdeutlichung einer Affekt- und Bewegungssteigerung, die in dem Paar seinen Höhe-, End- und Wendepunkt erfährt, wird auch das Personal der linken Seite umgestellt. Der Sitzende links außen bekommt Unterstützung von einer neu hinzugekommenen weiblichen Figur, die in ihrer linken Hand einen Lorbeerkranz hält. Die auf dem Vasenbild in der Mitte unten Sitzende rückt neben diese. Ihre Haltung mit der starken Kopfbewegung nach rechts verbindet diese Figurengruppe mit der der Knienden und der Tanzenden, die in die Mitte gerückt ist. Sie wird zur Gegenspielerin der Laufenden rechts. Durch ihre Blicke sind sie aufeinander bezogen, vergleichbar einer zweiten Stimme in der Hauptstimme des Halbkreises. Die drei Bäume fehlen, die Landschaft ist zu einer kargen Bühne geworden, auf der die Figuren sehr skulptural aufgestellt erscheinen, was durch die eindeutig von links einfallende Lichtquelle noch verstärkt wird. Auch im Hintergrund sind die Haltungen der Figuren verändert, geklärt, die Pferde bewegt. Diese Abbildung ist im ganzen Werk eine Ausnahme. Wie kommt sie dahin und was bedeutet sie für das Werk? Die Aufnahme dieser Abbildung legt die Annahme nahe, daß die Art der Wiedergabe für d'Hancarvilles Auffassung der Bedeutung der bemalten antiken Vasen und für deren Rezeption programmatischen Status hat. Dafür spricht, daß d'Hancarville im zweiten Band in dem Kapitel, das

sich mit den Vasen beschäftigt, eine Kritik der bemalten antiken Vasen anschließt.<sup>16</sup> Dort liest man: Bedenke man die Zwänge, denen die Vasenmaler unterworfen waren, verzeihe man ihnen zweifellos, daß sie nicht sehr geschickt in der Wiedergabe des Ausdrucks seien.<sup>17</sup> Gleich darauf lobt d'Hancarville aber die Darstellung der Grazie. Als Beispiel des Spiels zwischen fehlenden Komponenten und zu lobenden Komponenten bei den Vasenmalern sei die anschließende Besprechung der Vase etwas genauer betrachtet (Abb. 1). D'Hancarville erkennt das Wettrennen zwischen Atalante und Hippomenes, und deutet das Dargestellte wie folgt: Atalante wird gegen Ende des Rennens von Hippomenes aufgehalten, der sie überholt und damit besiegt hat.<sup>18</sup> Durch ihren zur Brust gesenkten Kopf scheint sie sich wie aus Scham, besiegt worden zu sein, verbergen zu wollen. Hippomenes fängt sie in der Luft auf. Sie, wie vom Wind ergriffen, zeigt durch ihre Haltung eine extreme Geschwindigkeit an. Mit den Armen umfaßt Hippomenes liebevoll Atalantes Körper. Durch seine Handhaltung, seine Physiognomie und die Biegung seines Halses scheint es d'Hancarville als bitte er Atalante um Verzeihung sie besiegt zu haben. Schließlich gibt sein zurück gebogener Körper d'Hancarville zur Befürchtung Anlaß, die Geschwindigkeit von Atalantes Lauf könne diese nach vorne reißen und dadurch Auslöser eines gefährlichen Sturzes werden.<sup>19</sup> Diese Beschreibung ist mit der Abbildung verglichen doch etwas projektiv und einseitig, da d'Hancarville die anderen Figuren kaum erwähnt. Um so auffälliger ist, daß er auf das Figurenpaar nochmals eingeht und seine Leser zur wiederholten Betrachtung auffordert, denn, wie er betont, hätte auch Raffael das Paar nicht besser darstellen können. Das ist ein großes Lob, denn Raffael stellt für d'Hancarville die höchste Kunst dar. Im zweiten Band findet sich nicht nur der zweite Abbildungsmodus der Vase, sondern auch der „Discours préliminaire. Sur la peinture“, in dem d'Hancarville die Errungenschaften der Malerei so beschreibt: *Ainsi que l'écriture, elle a non seulement conservé les pensées des hommes, mais elle a encore trouvé le moyen de fixer les traits de leur Figure, que la mort fait disparaître pour toujours, leurs Passions qui de leur nature sont peu durables, leurs Actions, que le temps ensevelit dans l'oubli commun des choses passées, & de perpétuer avec leurs Affections, jusqu'aux moindres mouvemens de leur ame. [...] Par la Peinture, nous vivons dans les temps & avec les Hommes mêmes qui nous ont précédés; par elle, des contrées entières renfermées dans le court espace d'un Tableau, sont retracées sous nos yeux comme si elles étoient présentes, & nous nous trouvons transportés d'un moment à l'autre, en des pays, dont la distance est immense de celui que nous habitons.*<sup>20</sup>

Über diesen Überlegungen findet er sich plötzlich als Zeuge des Disputs zwischen Platon und Aristoteles wieder und endet den Abschnitt mit der Feststellung: Nur ungern verläßt d'Hancarville daraufhin Raffaels Stanzen im Vatikan, um sich einer theoretischen Diskussion der Malerei zuzuwenden. Er bestimmt dabei das Wesen und die Ziele der Malerei sehr klar: *[...] tels sont les miracles du Grand Raphael qui par une sorte de prestige nous fait éprouver pendant le réveil, les plaisirs d'un songe agréable, & nous trompe sur le temps comme sur les lieux, en nous intéressant & nous faisant partager les passions, qu'il fait donner avec tant de vérité aux personnages qu'il fait agir.*<sup>21</sup> *L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit suivre est prescrite; [...] celle-ci est toujours composée de différentes maximes, dont les unes sont subordonnées aux autres, suivant l'importance dont elle sont. C'est l'expression qu'il faut principalement chercher lorsqu'il s'agit de rendre les êtres capable de sentiment, comme c'est l'effet qu'il est essentiel de trouver lorsque l'on peint des choses inanimés.*<sup>22</sup> Nur ungern verläßt d'Hancarville daraufhin Raffaels Stanzen im Vatikan, um sich einer theoretischen Diskussion der Malerei zuzuwenden. Er bestimmt dabei das Wesen und die Ziele der Malerei sehr klar: Gerade (den Verlust von) „grâce“, „naïveté“ und „simplicité“, die bei den Alten, wohl aber auch bei Raffael so begeistern, läßt ein Großteil der modernen Malerei vermissen, die sich zu sehr im „effet“ verliert. Nur ein genaues Studium und die Nachahmung der klassischen Antike kann den weiteren Verfall der modernen Kunst verhindern.<sup>23</sup> Dennoch läßt er die Vasenbemalungen durchaus nicht uneingeschränkt gelten.<sup>24</sup> Bedauerlich findet er, daß, da die Gemälde der Vasen auf monochromem Grund ohne die Hilfe der Wirkung von Licht und Schatten gemalt sind, keine räumlichen Abstufungen angedeutet werden können. Auch Gruppen können nicht gebildet werden, ohne daß sich die Figuren untereinander verwirren. So waren die Vasenmaler gezwungen, ihre Figuren „in die Luft“ zu setzen. Nur so konnten sie die für d'Hancarville wichtige Räumlichkeit wenigstens andeuten. D'Hancarville bedauert die Einschränkungen, denen der Vasenmaler unterworfen ist, erkennt aber an, daß dies die einzig mögliche und angemessene Art und Weise ist, eine Vase zu schmücken, ohne ihre Form zu negieren. Dadurch sieht er die Bemalungen auf den Vasen aber zu „Accessoires“ degradiert. Ferner argumentiert er, daß das Vermeiden der Wiedergabe von Gruppen dazu zwang, die Figuren voneinander zu trennen. Er vergleicht dies mit einer Unterhaltung, die viel von ihrer Intensität und an Interesse verliert, oder sich sogar bald in verschiedene Einzelunterhaltungen auflöst, wenn sich alle Teilnehmer, anstatt sich

zusammen zu finden, in eine Reihe oder Seite an Seite aufstellen, sich weder ansehen noch während des Sprechens aufeinander Bezug nehmen. Die Figuren auf den Vasen, die, so d'Hancarville, gezwungenermaßen eine neben die andere oder über die andere gesetzt sind, können nicht im gleichen Grade am Eifer, an der Bewegung und der Aktion, die der Maler wiedergeben möchte, mitwirken. Wie solle denn der Maler ausdrücken, daß sich eine Figur an eine durch acht andere von ihm getrennte wende? Welcher Geste hätte er sich bedienen sollen, um zwei Figuren in eine Unterhaltung treten zu lassen, von denen die eine über dem Kopf der anderen erscheint, deren Platz er gleichzeitig notwendigerweise besetzen muß, um nicht ein Loch entstehen zu lassen? Diese Anordnung der Dinge führte nach d'Hancarville dazu, fast alle Köpfe im Profil zu zeigen, d.h. alle schönen Stellungen, wie eine Frontalansicht oder ein Dreiviertelprofil, zu unterdrücken. Das beraube die Maler vieler Mittel, sowohl den Ausdruck als die Grazie darzustellen. Dennoch haben sich manche von dieser Knechtschaft befreit, und durch das was, sie in dieser Gattung geleistet haben, sieht d'Hancarville deutlich, daß sie sehr gut Figuren von vorne darstellen konnten. Denn die beschriebenen Fehler, die man nicht den Künstlern, wohl aber dem Material, auf dem sie arbeiteten, anlasten müsse, haben sicherlich unendlich dem Verdienst ihrer Kompositionen geschadet, da sie ihr Können nicht zeigen konnten, ja daß sie selbst manchmal gar nicht das Ganze sehen konnten, da sie ja sozusagen die ganze Vase umgeben und einwickeln.<sup>25</sup>

Da es sich hier um ein Werk handelt, das sich mit der Gattung der bemalten Gefäße des Altertums befaßt, und da d'Hancarville das Verfahren der Vasenmalerei als für diese angemessen ansieht, fragt man sich, wozu dann diese Kritik und wozu der zweite Abbildungsmodus der rotfigurigen Hydria? Für die dreidimensionale Darstellung der Vasenabbildung zeichnet der französische Künstler Laurent Pécheux verantwortlich. Pécheux war seit 1753 in Rom, leitete dort eine Zeichenklasse und wurde 1766 zum Mitglied in die Accademia di San Luca gewählt.<sup>26</sup> D'Hancarville schreibt, daß er Pécheux extra deshalb engagiert habe, weil das Werk besonders nützlich sein solle und Pécheux mit seinem Blatt zeige, was ein tüchtiger Maler alles von den Figuren auf den Vasen, den Positionen, die sie einnehmen, sowie der vornehmen „simplicité“ lernen könne. Dabei habe er Pécheux noch ermahnt, möglichst nah an der Vorlage zu bleiben.<sup>27</sup> In Pécheuxs Umsetzung läßt sich die Szene nun mit mehr Sinn lesen: Hippomenes fängt die von rechts herbeilaufende Atalante, die

er unterwegs überholt hatte, auf und stoppt somit ihren Lauf. Die am Zielort Wartenden, die das Überraschende beobachten, reagieren nun in einer sehr differenzierten Abstufung darauf: Der Sitzende schaut betroffen auf und läßt entmutigt den Arm hängen, auch die in dieser Komposition Eingefügte, die mit dem Lorbeerkranz auf Atalante wartet und bereits den Sitzenden mit einem solchen geschmückt hat, läßt entmutigt den Arm sinken. Die folgende Frau blickt jäh zurück und weist ihre Nachbarin auf das Geschehen hin, die ihrerseits ungläubig mit ihrem rechten Arm aufzeigt. Die vormals Tanzende scheint sich mit einer Geste des Bedauerns schnell entfernen zu wollen, wohingegen die fünfte Figur Atalante entgegen läuft und sich gleichzeitig vorwurfsvoll zu den anderen umblickt, die ihr nicht zur Hilfe eilen. Die Wagenlenker werden Zeugen des Geschehens. So oder so ähnlich könnte eine Lesung des Blattes ausfallen. Deutlich wird, daß die Szene ein inhaltliches Zentrum und einen Handlungszusammenhang bekommen hat, so daß man nicht mehr nach dem von d'Hancarville anhand der Reproduktion der Vase so ausführlich beschriebenen Paar suchen muß.

Seine Kritik und Pécheuxs Stich zeigen die Orientierung an einem Kunstbegriff, der die Überlegenheit der Gegenwart über das Altertum propagiert: Die Weiterentwicklungen der modernen Malerei zeigen sich in kunstvoller perspektivischer und kompositorischer Erfindung, in deutlichen Handlungszusammenhängen und szenischer Einheit. Hier nimmt d'Hancarville überraschender Weise einen Standpunkt in der zeitgenössischen Diskussion ein, der an den der Verfechter der Neuzeit im Streit der „Querelle des Anciens et des Modernes“ des 17. Jahrhunderts erinnert. Mit Pécheuxs Umsetzung der Vasenabbildung postuliert er die Überlegenheit der Gegenwart über das Altertum dahingehend, daß der moderne Künstler durchaus in Teilbereichen von den Alten lernen kann, eine gelungene Umsetzung jedoch an den Regeln der modernen akademischen Malerei orientiert sein muß. André Félibien hatte in seinen Akademireden unfehlbare Regeln der Kunst aufgestellt, deren Aufgabe es ist zu belehren und zu unterhalten.<sup>28</sup> Nicht nur die Zeichnung, die Schönheit der Farben oder das Thema, sondern auch die Größe des Gedankens und die perfekte Kenntnis des Dargestellten ermöglichen dies.<sup>29</sup> Auch für Charles Perrault, einen Verfechter der Modernen, sind die Wissenschaften und Künste nichts anderes als eine Anhäufung von Gedanken, Regeln und Vorschriften. Diese nehmen mit der Zeit zu und mehrten sich von Tag zu Tag. Durch die Betonung des Fortschritts als einem Mehr an Erfahrung und

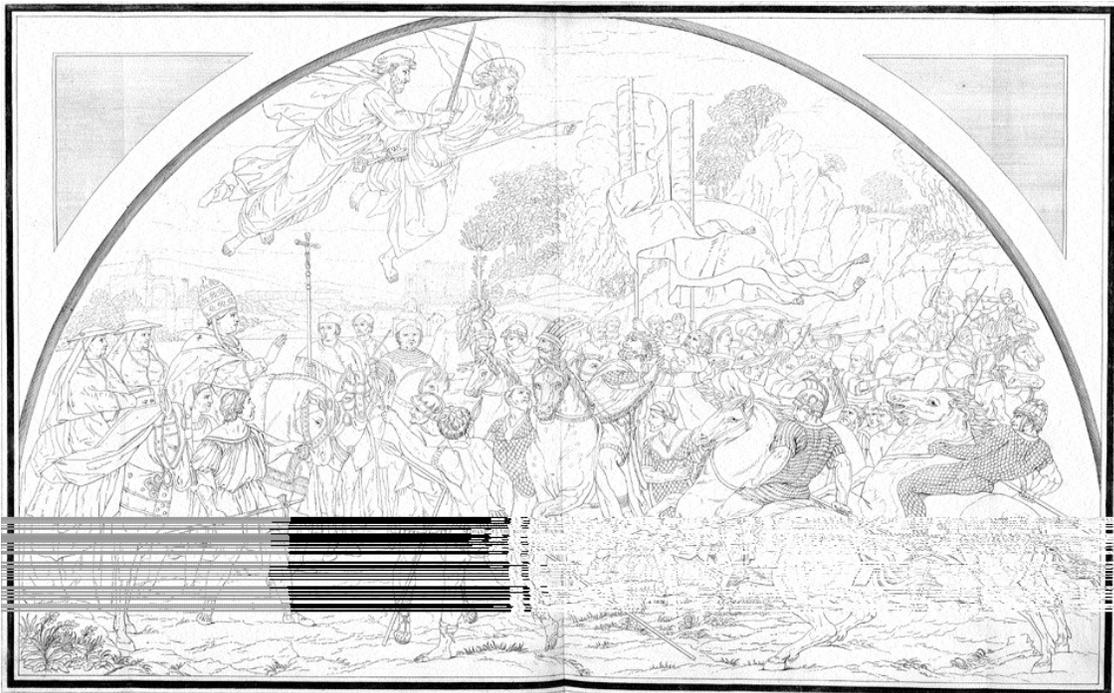


Abb. 5

Antiquités étrusques, grecques et romaines, Band 2, S. 20 nach Raffael. Abb. 5

Wissen wird die Überlegenheit des modernen Menschen über die Alten begründet. D'Hancarville folgt aber auch Charles Perrault in der Trennung von „ouvrier“ und „ouvrage“, die besagt, daß z.B. eine Kritik an Homer eine Kritik an seinem Zeitalter ist, nicht aber an seinem Genie, das niemals einer Entwicklung unterworfen ist.<sup>30</sup> Trotz der Einführung des von Regeln unabhängigen Genies kann Perrault insofern an Regeln festhalten, als der Zuwachs an Regeln Fortschritt garantiert. Für Perrault bildet Charles Le Brun den Höhepunkt durch die Repräsentation der Figuren, die Darstellung des Ausdrucks, die Abstufung von Hell-Dunkel, die Perspektive, die Komposition, die eine deutliche Einheit von Ort, Zeit und Aktion sichtbar macht. Ist er Raffael zwar als einens durch sein Genie nicht ebenbürtig, so übertrifft er ihn doch durch die Kenntnis an Regeln. In der Wiedergabe deutlicher Handlungszusammenhänge und szenischer Einheit wird das Kunstwerk zum geistigen Genuß. So gibt d'Hancarville seiner Zeit als visuelles Muster nicht Raffael, den er nur als Umrißstich publiziert (Abb. 5), sondern Pécheux an die Hand. Auffällig stimmt diese Auffassung mit Pécheuxs künstlerischer Ausrichtung überein, was sicherlich für seine Auswahl entscheidend war. Als Beispiel sei eine Zeichnung Pécheuxs von 1764 betrachtet (Abb. 6). In einer monumentalen römischen Architektur löst das Erscheinen des heiligen Geistes in Form einer

Taube bei den Anwesenden verschiedene Reaktionen aus: Von verhaltener Beobachtung zu direkter Betrachtung bis zum Kniefall und dem Verhüllen des Gesichtes. Jede Figur steht in direktem Kontakt zu dem zentralen Ereignis. Auffällig ist die souveräne Behandlung des Hell-Dunkel. Durch diese wird sowohl die skulpturale Auffassung der Figurendarstellung als auch die Dramatik des Geschehens betont. Die künstlerischen Mittel stehen klar im Dienste einer auf Handlungseinheit bedachten Inszenierung.

Pécheuxs Umsetzung des Vasenbildes in eine „moderne“ Bildsprache hat meines Wissens in der Malerei keine direkte Nachfolge gefunden. Als Raumschmuck fand sie in England aber durchaus Anhänger, wie der Wandbehang in Newtimber zeigt.<sup>31</sup>

Um d'Hancarvilles Auftrag an Pécheux besser verstehen zu können, muß man sich das Anliegen des Werkes nochmals verdeutlichen: Wird hier der Gattung der bemalten antiken Gefäße ein Werk gewidmet, so wird innerhalb des Werkes die Gattung doch wieder negiert. Es geht nicht um die Vase und wie eine Darstellung auf dieser Vase aufgetragen ist, sondern es geht allein um die Abbildungen auf den Vasen, wobei die Autoren auch in Bezug auf die bemalten antiken Vasen von „Gemälden“ (peinture) sprechen. Bei der farbigen Abbildung wird der ursprüngliche Bildträger ignoriert, und innerhalb des Stichwerks bekommen die

Vasengemälde einen neuen, das Papier. Erst hier scheinen sie ihre Wirkung entfalten zu können und werden, nun nicht mehr untergeordneter Schmuck einer Vase, zum Kunstwerk, zum vollen eigenständigen Kunstwerk aber erst in einer Umdeutung durch Künstler wie Pécheux. So zeigt das Vasenwerk die griechischen „Gemälde“ wieder auf die Fläche zurückgeführt, „gereinigt“ und alles deutlich vorführend, was man von den Griechen lernen sollte, wie „simplicité“, „naïveté“, Anmut und Stellung der Figuren. Vom Standpunkt der zeitgenössischen Kunsttheorie ist der Stich von Pécheux wie eine Gebrauchsanweisung zu lesen, denn er ergänzt das griechische Vorbild um die „neuen“ Errungenschaften der Darstellung der Affekte, des Ausdrucks, der sprechenden Gestik, der raumschaffenden Überschneidungen durch Perspektive, Hell- Dunkel und Handlungseinheit.

Vom Standpunkt des Altertumsforschers und Wissenschaftlers, als den d'Hancarville sich in diesem Werk auch positionieren will, sind die Vasenbemalungen in ihrer stilistischen Eigenheit als Zeugnis einer früheren, in ihrer historischen Bedingtheit einzigartigen Epoche zu verankern, sie sind als Werke ihrer Entstehungszeit – über die man sich allerdings noch nicht ganz einig ist – in ihrer historischen, kunsthistorischen Dimension zu begründen, und dazu gehört als wichtiges Instrument die unverfälschte Analyse und Wiedergabe ihres Stils.<sup>32</sup> Dieser Punkt markiert genau das paradoxe Problem der Reproduktionsstichwerke, das sich an d'Hancarvilles Kritik der bemalten Vasen besonders deutlich zeigt, aber auch für die Werke Winckelmanns, für die Publikation der Akademie von Neapel sowie noch fünfundzwanzig Jahre später für die Veröffentlichung der zweiten Hamiltonschen Vasensammlung durch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein<sup>33</sup> charakteristisch ist: Wie läßt sich der Anspruch einer exakten Wissenschaft, deren eines Standbein eine genaue Analyse des Stils ist, mit dem Anspruch einer entweder auf Perfektibilität ausgerichteten oder den Verfall der gegenwärtigen Kunst beklagenden Kunsttheorie verbinden? In der Veröffentlichung der zweiten Vasensammlung von William Hamilton durch Tischbein wurden die Vasenbilder als reine Umrißkupfer reproduziert (Abb. 7). Wieder wird der Anspruch erhoben, in der Entwicklung des Reproduktionsverfahrens durch die reine Umrißzeichnung eine noch größere Originaltreue errungen zu haben: *Mr. Tischbein [...] with respect to good Taste, and correct design, is sufficiently established in Italy; and it has been my Care, that the Artists employed in this Work, have kept their Copies as strictly as possible to the originals, which has been rarely done in Publications of*



Abb. 6  
Laurent Pécheux, Zeichnung, 1764 (Bibliothèque nationale de France, Paris).

*this kind, and by which Antiquarians, and Artist have been misled cruelly.*<sup>34</sup>

Hamilton versichert dem Leser, daß die an diesem Werk beteiligten Künstler, alles sehr gute Zeichner, öfters drei oder vier Zeichnungen von einer Vase machen mußten, bevor sie eine Vorstellung von der Reinheit des Umrisses der Figuren des Originals geben konnten. Daher sei noch nie ein Werk sorgfältiger ausgeführt worden. Sogar der gebildete Antiquar könne nun seine Untersuchungen vor den Zeichnungen machen, als hätte er die Vase selbst vor sich.<sup>35</sup> Was war passiert? Spricht hier auch Kritik an der eigenen ersten Publikation mit? Vom heutigen Standpunkt aus scheint diese Art der Reproduktion noch weniger oder genauso wenig mit den Vasen zu tun zu haben wie die von 1767.

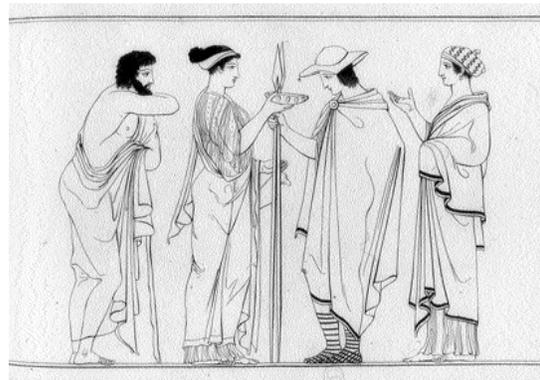


Abb. 7  
William Hamilton / Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Collection of engravings from ancient vases mostly of pure greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighborhood of Naples [...], Neapel 1791–1803, 3 Bände, Band I, Tafel 14.

Der Umriss „which is the essential“ stellt diesmal das Wesentliche dar, denn „no unnecessary Ornaments, or colouring have been introduced“.<sup>36</sup> Hamilton entdeckt in dem „sublime merit of the simple outline of the figures“ Meisterwerke.<sup>37</sup> Er erkennt ihn ihnen: „They may form a just idea of the spirit of the ancient Greek Artists, of their conceptions, and of their facility in the execution of them“. Denn „on these Vases are to be found the only remains of ancient Greek design“, die auch Raffael begeistert haben, wie ein Stich Marc Antonio Raimondis nach Raffael beweist, auf dem eine Tanzende dargestellt ist, die direkt aus einer Vase übernommen zu sein scheint.<sup>38</sup> Hamilton schließt seine Betrachtung mit Winckelmann, indem er dessen Charakterisierung der Vasen aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“ zitiert. Für Winckelmann stellen sie die ersten künstlerischen Gedanken dar. In der „Geschichte der Kunst des Altertums“ liest man: *Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insecten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten, und so wie in Raphaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriss eines Kopfes, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger, als in dessen ausgeführten Zeichnungen, zeigen, eben so erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler, als in andern Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen.*<sup>39</sup>

Dennoch versucht Hamilton etwas später die Ableitung der Zeichnungen aus den großen Meisterwerken – vielleicht eines Pausanias – der Malerei.<sup>40</sup> Davon unterscheidet sich Winckelmanns Auffassung dahingehend, daß bei ihm die Vasen nicht Kopien großer Meisterzeichnungen und Meisterwerke, sondern als erster Gedanke zu diesen zu werten sind. Beide zitieren den Topos der unabgesetzten, sicher und spontan gesetzte Linie. Mit ihrer Deutung der Vasenbilder schließen sie sich an die Theorie der Zeichnung an, die seit der italienischen Renaissance immer mehr an Gewicht zugenommen hatte. Der durch die Spontaneität und Sicherheit der Zeichnung erfahrbare Genius des Künstlers wurde zum Hauptkriterium der Wert-schätzung. Jonathan Richardson formulierte in dem 1715 in London erschienenen „Essay on the Theory of Painting“ nochmals deutlich das Kriterium der unmittelbaren Originalität der Zeichnung und einer direkten Manifestation des Künstlers, was die Zeichnung über die Malerei stellt: *And these [die Zeichnungen] are exceedingly priz'd by all who understand, and can see their Beauty; for they are the very Spirit, and Quintessence of the Art; there we see the Steps the Master took, the Materials with which he made his Finish'd Paintings, which are little other than Copies of these.*<sup>41</sup>

Pierre-Jean Mariette betont etwas später die Fähigkeit der Zeichnung, in einem Strich das Wesentliche ausdrücken zu können,<sup>42</sup> denn die Zeichnung gibt den Charakter jedes Meisters wieder: „Comme rien n'est plus propre que le Dessain, à faire bien connoistre le véritable caractère de chaque Maistre“.<sup>43</sup> Durch die Zeichnung wird daher auch erst wahre Kennerschaft möglich. William Hogarth findet in der Linie die „line of beauty“, die eine Linie die Schönheit und Harmonie garantiert;<sup>44</sup> und Johann Caspar Lavater erhebt das Zeichnen, die Linie zum Erkenntnismittel, Ausdrucksträger und Vermittler des Charakters und Wesens nun nicht mehr des Zeichners, sondern des mit der Linie Dargestellten.<sup>45</sup> Wie an anderer Stelle gezeigt werden konnte, hatte diese Auffassung die Kunst und die Umrisslinie bei Tischbein stark geprägt.<sup>46</sup> Noch Koschatzky formuliert 1977: „In der Tat vermag der Künstler mit diesem Mittel so das Wesentliche zu erfassen wie in keinem anderen Medium“.<sup>47</sup> Der theoretischen Begründung der Zeichnung ging deren künstlerische Aufwertung voraus: Die Erfindung des Clairobscurschnittes lieferte ein Verfahren, mit dem in der Graphik eine der Zeichnung gleiche Wirkung erzeugt und vielfältigt werden konnte.<sup>48</sup> Ugo da Carpi verwendete diese Technik als erster auch zur Wiedergabe von Zeichnungen andere Meister, d.h. zur Reproduktion.<sup>49</sup> 1729 nahm Pierre Crozat in seinen „Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux“ nicht nur Reproduktionen der Gemälde der Königlichen Sammlung auf, sondern auch Zeichnungen. Um hier eine möglichst gute „copie fidelle“ herzustellen werden aufwendige Misch-techniken verwendet. Crozat betont, daß die Erfindung der graphischen Technik dem Künstler in erster Linie dazu diene, seine Ideen zu verbreiten, und ordnet sie daher in ihrer Bedeutung der Zeichnung zu. Und so sind auch die Reproduktionen der Zeichnungen in seinem „Recueil“ zu verstehen.

*On donne donc icy des Desseins de tous les grands Maitres, sur-tout de ceux qui ont acquis le plus de reputation dans cette partie de leur Art, qu'on appelle le Dessain, & on la fait avec la plus scrupuleuse exactitude, à la plume ou au crayon on esté gravez à l'eau forte dans l'esprit des originaux dont l'on a suivi les moindres traits, [...]. C'est encore, en suivant ces mesme idées, que lorsqu'il s'est présenté des Desseins lavez avec des couleurs legers [...] & rehaussez de blanc sur les jours, on a pour lors abandonné la Gravure ordinaire pour avoir recours à une autre pratique plus propre à représenter tout l'effet de ces Desseins.*<sup>50</sup>

Das Entscheidende hieran ist, daß für die Reproduktion von Zeichnungen keine Übertragung in ein anderes Medium unter dessen Bedingungen angestrebt wird, wie bei der Reproduktion von

Gemälden, wo der z.B. die Farben in graphische Äquivalente wie Hell-Dunkel-Schraffuren übersetzt werden.<sup>51</sup> Bei der Reproduktion von Zeichnungen wird wie bei der Reproduktion von Handschriften der Versuch der Herstellung eines Faksimiles, einer exakten Übereinstimmung zwischen Vorlage und Reproduktion erstrebt, wobei es hier auf die Wiedergabe der künstlerischen Hand und auf die farbige Übereinstimmung zwischen Vorlage und Reproduktion ankommt. Beide Publikationen der Hamiltonschen Sammlungen stehen in dieser Tradition. Die erste überträgt die Idee des Faksimiles, der farblichen und formalen Übereinstimmung zwischen Vorlage und Original, auf die Reproduktion von antiken Gefäßen. Die zweite folgt der Auffassung, daß vor allem in der Zeichnung das Wesen der künstlerischen Idee erkannt werden kann. Beide sind jedoch in keiner Weise frei von der Interpretation des zu Reproduzierenden und werden ihrem Objekt, den bemalten antiken Gefäßen, nur sehr bedingt gerecht. Alexandre de la Borde warnt bereits 1813 in seinem Werk über die Vasen der Sammlung Lamberg zur Vorsicht gegenüber den Stichen der zweiten Hamiltonschen Sammlung und Salomon Reinach erkennt sie gar im Detail als verfälscht und somit für die wissenschaftliche Analyse fast unbrauchbar.<sup>52</sup> Auch in d'Hancarvilles Veröffentlichung fällt bei genauer Durchsicht auf, daß die durch die Abbildung der Vasenform, der Schnitte und Vermessungen suggerierte Wissenschaftlichkeit durchaus nicht durchgehalten ist und man durch fehlende Angaben teilweise größte Schwierigkeiten hat, die Abbildungen einer bestimmten Vase zuzuordnen. Auch sind einige Abbildungen wenn nicht ganz, so zumindest in ihrer Kolorierung frei erfunden.<sup>53</sup> Die Publikation von 1767 betont den Gemäldestatus der Abbildungen auf den Vasen, ihre farbige Wirkung und ihren dekorativen Charakter. Tischbein stellt ihre zeichnerische Seite in den Mittelpunkt, abstrahiert von jeder Farbe und konfrontiert den Betrachter mit schwarzen Linien auf weißem Grund. Schon Karl August Böttiger moniert dies als zu schwierig für ein kunstliebendes Publikum und fordert Tischbein auf, doch wenigstens einige farbig wiederzugeben. Er bindet in seiner Aufforderung den Umriß an Parrhasius und Zeuxis wie an die Handzeichnungen großer Meister, die er auch als zu abstrakt empfindet.<sup>54</sup> Was man nun als zeitgenössischer Künstler von den als Umrißstich reproduzierten Vasenbildern lernen könne, sei, so Hamilton, gerade die formale Kraft der reinen, freien Linie. Bekanntlich greifen Flaxman, Blake, Runge oder Ingres dieses Darstellungspotential begeistert auf. Mit Flaxman wird der Umrißstich zum selbständigen künstlerischen



Abb. 8  
John Flaxman, Illustration zu Dantes Paradies 22. Gesang.

Ausdrucksmittel. Flaxman demonstriert, daß seine Themen wie Trauer oder Schrecken (Abb. 8) mit der Forderung der klassischen Historie nach Handlungserfüllung unvereinbar sind, und zeigt, wie Werner Busch formuliert „wie lähmend diese Diskrepanz auf den Handlungsprotagonisten wirken muß“, wobei etwas sehr Modernes, geradezu ein „neuzeitlicher Identitätsverlust, der in Handlungsunfähigkeit mündet, vorgeführt“ wird.<sup>55</sup> Schon bei der Rezeption der ersten Vasensammlung konnten deutliche Veränderungen des herkömmlichen Vokabulars festgestellt werden. Der flache und abstrahierte Charakter der Vasenabbildungen unterstützte die Ablehnung des barocken Illusionismus. D'Hancarville wäre mit der Rezeption des Tischbeinschen Stichwerkes durch die Künstler und mit dem neuen Bildbegriff nach seiner Kritik an den bemalten Vasen sicher nicht einverstanden gewesen. Für ihn bedeutet das Abrollen der Vasengemälde in die Fläche und deren farblich möglichst exakte Übereinstimmung mit dem Original zunächst einen Bezug auf die Wissenschaft (und ein historisch Korrektes), dann, wie durch die Umsetzung von Pécheux gezeigt werden konnte, ein Modell zur Verbesserung der zeitgenössischen Malerei. Die Begründung einer Mode für das Kunstgewerbe, etwa in der Porzellanherstellung oder der Innendekoration, begrüßt er. Die Eröffnung neuer, ungewohnter Bildmittel, deren eines Kennzeichen die Betonung der Fläche ist, hätte er wohl abgelehnt. Robert Rosenblum vermerkte bereits 1956, daß in den „Antiquités étrusques, grecques et romaines“ zum ersten Mal eine rein zweidimensionale Kunst zu sehen war, die nur durch Linien und dem primitiven Farbkontrast von Rot und Schwarz erzeugt wurde.<sup>56</sup> 1960 erklärt Clement Greenbergs „flatness“ zum Kennzeichen für Modernität. „Flatness“ in der Malerei ist für ihn deshalb so entscheidend, da sie der einzige Wesenszug der Malerei ist, den sie mit

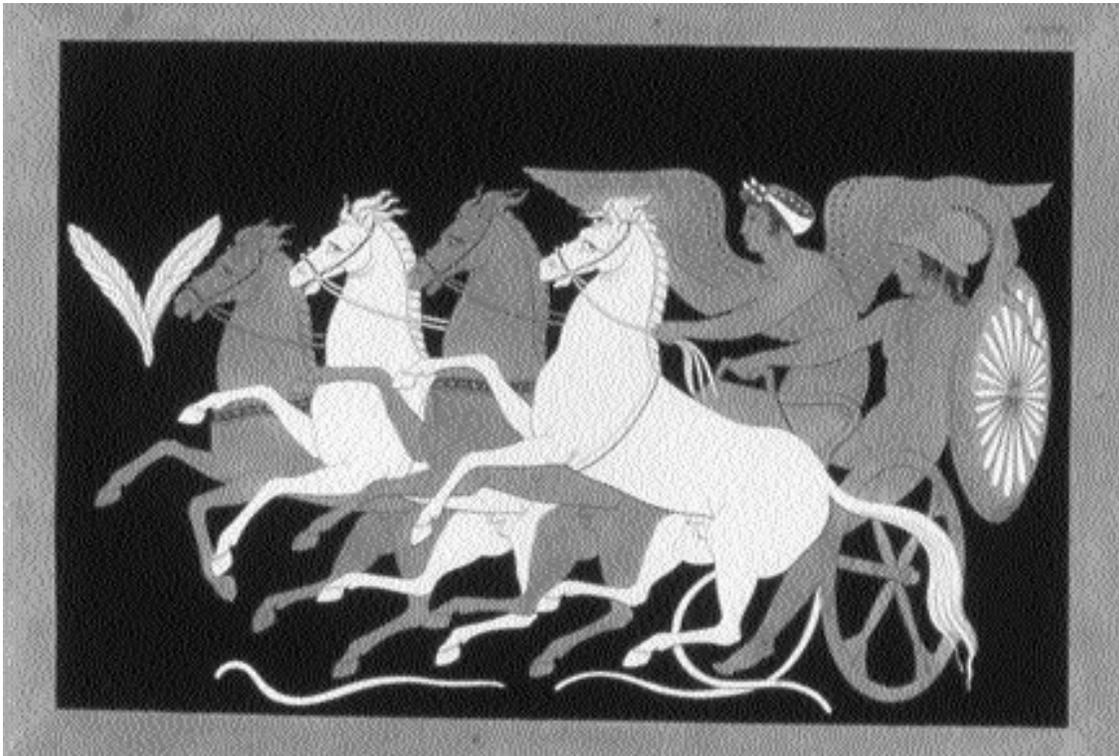


Abb. 9

Aubin-Louis Millin, *Peintures de Vases antiques vulgairement appelés étrusques tirées de différentes collections*, Paris, 1808–1810, Tafel 24.

keiner anderen Kunst teilt.<sup>57</sup> Die flache, zweidimensionale Kunst der Stiche in den „Antiquités étrusques, grecques et romaines“ entstammt aber nicht einer Idee d’Hancarvilles, sondern ist zunächst eine logische Entwicklung aus den Bedingungen des Mediums Reproduktionsgraphik. Dies wird deutlich, wenn man bedenkt, daß der erste Band der „*Picturae etruscorum in Vasculis*“ von Giovanni Batista Passeri, der ganz den antiquarischen Interessen des Etruskologen untergeordnet ist, ebenfalls 1767 erschien. Passeri bildet sowohl die Vasenbilder als auch die ganze Vase farbig ab. Sehr viel genauer als d’Hancarville gibt er dabei an, aus welcher Sammlung die Vase stammt und um welche Ansicht es sich jeweils handelt. Beachtenswert ist, daß die plane Wiedergabe der Vasenbilder in seinem Werk immer seltener wird und er im Abbildungsmodus den Vasen vom heutigen Standpunkt aus dungen wirft Hamiltons Bemerkung zu einer Vase, die sowohl bei Passeri als auch in seiner ersten Veröffentlichung abgebildet ist: *A Vase in my first Collection in the British Museum, representing a Bacchanalian subject, was published by Passeri before it came into my possession, and whilst it made a part of the celebrated Mastrillo Collection at Naples; The learned Antiquarian has display’s in his Dissertation on that Vase much of his erudition to*

*explain the reason why a Silenus was represented there completely clothed, and not naked as in most monuments of Antiquity. When that Vase came into my possession, having purchased the whole Collection, I soon perceived, that the drapery on the Silenus had been added with a pen and Ink, as was the case on the figure of many other Vases in the same Collection, [...]; However as soon as the Vase was mine, a sponge washed of at once both the modern drapery, and Passeri’s learned dissertation.<sup>58</sup>*

Noch 1808 diskutiert Aubin-Louis Millin den Wiedergabemodus bei Passeri, d’Hancarville und Tischbein: *Le système [...] est à-peu-près le meme que celui qui a si sagement guidé M. Tischbein dans la publication de la seconde collection de M. Hamilton, et dont le savant M. Italinsky a donné les explications. Nous avons pensé comme lui, qu’il falloit que les figures fussent calquées sur les vases memes, afin d’en conserver le style et l’originalité dans toute leur pureté; que les ornements qui décorent avec tant d’élégance le somptueux ouvrage de M. Hamilton, publié par M. d’Hancarville, partageoient trop l’attention que l’on pouvoit donner aux figures, à ces restes précieux de l’ancien dessin grec, que l’on ne sauroit trop admirer. [...]. L’ouvrage de M. Hamilton, ainsi que celui de Passeri, ont été donnés avec des planches coloriées, mais la seconde collection, due à M. Tischbein, ne fut exécutée qu’au simple trait, et tel qu’il convient à des monochromes; [...].<sup>59</sup>*



Abb. 10  
Carlo Ruspi, Tomba del Triclinio. Tänzer und Tänzerinnen, 1833.

Obwohl Millin zum Umrißstich tendiert, scheint ihm die Entscheidung welchen Abbildungsmodus er für sein Werk wählen solle schwer zu fallen. So verlegt er zwei Ausgaben: die eine als reine Umrißzeichnung, die zweite mit farbigen Tafeln (Abb. 9). Zielt er mit der zweiten Ausgabe auf den Geschmack der Amateure, betont er dennoch gerade die Korrektheit dieser Reproduktionsweise: *Comme le goût des amateurs n'est prononcé pour l'imitation de ces peintures coloriées, qui, par leur originalité, frappent le plus agréablement la vue, nous avons mis tous nos soins à faire exécuter des gravures coloriées au pinceau avec un soin particulier; et, par un procédé qui n'avoit point encore été employé dans les ouvrages de ce genre, on conserve, comme sur des dessins, le fond du papier, pour mieux rendre les chairs blanches, les attributs et autres ornements, rehaussés de jaune, que l'on rencontre fréquemment sur les vases; ce qui est d'un très bel effet, et offre, autant qu'il est possible, ces précieuses peintures dans leur fraîcheur primitive; et dans un ton de couleur qui à été pris d'après les vases les mieux conservés.*<sup>60</sup>

So läßt sich für diese Art der Wiedergaben von deren Beginn mit den „Antiquités étrusque, grecques et romaines“ bis zu den berühmten Originalpausen Carlo Ruspi eine klare Linie ziehen. Zwischen 1825 und 1835 wurden die archäologischen Entdeckungen der Kammergräber in Tarquinia gemacht. Sie zählen noch heute zu den bedeutendsten Beispielen etruskischer Kunst.<sup>61</sup> 1830/31 wurden zwei weitere bemalte Gräber, die Tomba del Triclinio und die Tomba Querciola,

gefunden. Um diesen Fund zu dokumentieren schickte das Instituto di Corrispondenza Archeologica den römischen Antikenzeichner Carlo Ruspi dort hin.<sup>62</sup> Er hatte die Idee, die Malereien in maßgleichen Kopien der Nachwelt zu erhalten. Dazu wurden die Figuren direkt durchgezeichnet. Dann wurden sie auf festes Papier übertragen und koloriert in den Farben des Originals (Abb. 10).<sup>63</sup> Ergebnis ist eine äußerst korrekte und exakte Wiedergabe des Stils des Originals. Ruspi Pausen zeigen zwar keinen eigenen künstlerischen Stil, wohl aber stilistische Eigenart, so ihre klassizistische Glätte und das Bemühen um die gefällige schöne Linie. Erst 1862 kritisiert dies Brunn.<sup>64</sup> „Ruspisieren“, ‚scuola di Ruspi‘ oder gar ‚Ruspis Faust‘ wurden in der Korrespondenz der Institutsmitglieder zu Synonymen für zu glatte, schönende Zeichnungen.<sup>65</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich die Ansprüche an eine gute archäologische Dokumentation gewandelt. Ästhetische Vollkommenheit wurde im Zeitalter der Fotografie, von der man die objektive Aufzeichnung der Vorlage erwartete, suspekt. Die 1856 von Félix Teynard aufgenommenen archäologischen Fotografien in ägyptischen Gräbern zeigen aber deutlich den eingeschränkten Wert der frühen Fotografien.<sup>66</sup> Weder kommt der Umriß klar hervor, noch kann eine Aussage über die Farbe getroffen werden. Um über diese zu einem Urteil zu gelangen, mußte nach wie vor auf das Faksimile zurückgegriffen werden. Die Freiheit der Interpretation

im Sinne einer Manipulation des Bestandes zum Beispiel durch Ergänzung oder Auslassung die in den graphischen Medien möglich ist muß für jede Reproduktion analysiert werden. Die Herausgeber der „Antiquités étrusques, grecques et romaines“ ändern im Laufe der Arbeit ihren Standpunkt: Sie pendeln zwischen einem am Faksimile orientierten Anspruch und einer interpretierenden geschmak-  
sororientierten Graphik.

Auf beiden Ebenen, der wissenschaftlichen und der künstlerischen, erwies sich also nicht d'Hancarvilles Vorschlag der Umsetzung von antiken Vorlagen und seine Kritik an den Vasen als moderne Rezeptionsweise, sondern die Reproduktion, die sich mit dem Abbildungsmaterial selbst beschäftigte, ob für die Wissenschaft, also die Archäologie, die Dekoration, das Kunstgewerbe oder die Malerei. Der innovative Wert der Abbildungen liegt dabei nicht in der durch die Kunsttheorie geleiteten Interpretation, sondern im Medium einer im Dienste der Wissenschaft stehenden Reproduktionsgraphik.

## Anmerkungen:

<sup>1</sup> Winckelmann, Briefe, hrsg. von Hans Diepolder und Walter Rehm, I–IV, Berlin 1952–1957, Band 3, Nr. 836, S. 246.

<sup>2</sup> William Hamilton / Pierre-François Hugues, genannt d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire de S. M. Britannique en cour de Naples, Neapel 1766–1767*. Nachfolgend: AEGR.

Das Titelblatt gibt als Erscheinungsdatum 1766 an. Faktisch sind die ersten Lieferungen des ersten Bandes aber erst 1767 erschienen. Band III und IV der AEGR erschienen erst 1776. Vgl. dazu Pascal Griener, *Le antichità etrusche, greche e romane 1766–1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rom 1992, S. 50.

Giovanni Battista Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis nunc primum in unum collectae explicationibus et dissertationibus illustratae a Joh. Batista Passerio [...]*, Rom 1767–1775, 3 Bände.

<sup>3</sup> Die Zählung orientiert sich am Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Signatur: Altert.fol 248.

<sup>4</sup> Vgl. AEGR, Vorwort zum ersten Band.

<sup>5</sup> Griener 1992, wie Anm. 2, S. 49.

<sup>6</sup> Vgl. AERG, Band II, Avertissement, S. 1: En annonçant dans un Prospectus l'entreprise que je faisais, je ne m'engageai à donner que la seule Collection de Mr. Hamilton, elle étoit sans doute assez riche, pour remplir l'attente des curieux, & assez nouvelle pour contenter les désirs des Amateurs. L'objet que je m'étoit proposé, une fois rempli, je résolus d'unir à ce Recueil, les principaux morceaux des trois Collections les plus choisies qui soient à Naples: [...] Mais, comme je ne suis pas moins ambitieux de perfectionner, que de finir mon ouvrage; à ces quatre premières Collections, j'ai joint les plus beaux Vases du Vatican, & de la Galerie de Florence; quelques-uns de ceux qui sont à Catane, dans le magnifique Recueil du Prince de Biscari; enfin ce que j'ai trouvé de plus intéressant dans la belle Collection, qui passée des mains de Mr. Le Comte Peralta, dans celle de Mr. De Caylus, a depuis été donnée aux Roi de France.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Nancy H. Ramage, 'The initial letters in Sir William Hamilton's 'Collection of Antiquities'', in: *The Burlington Magazine*, Juli 1987, S. 446–456, sowie den Beitrag von François Lissarrague in diesem Band.

<sup>8</sup> Vgl. Griener 1992, wie Anm. 2, und Caccilie Weissert, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 99–111.

<sup>9</sup> Es gibt sehr aufwendig gestaltete Exemplare, so z.B. das Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Altert.fol. 248).

<sup>10</sup> Für den Text vgl. Ian Jenkins / Kim Sloan, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996, S.40–64 und S. 93–105 und Weissert 1999, 99–111, wie Anm. 8. Zu den Abbildungen vgl. den Beitrag von François Lissarrague in diesem Band.

<sup>11</sup> AEGR, Band II, Avertissement, S. 2

<sup>12</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2. Auflage, Wien 1776, S. 199.

<sup>13</sup> Anne-Claude-Philippe Caylus, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris 1752–1767, 7 Bände; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764; Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767, 2 Bände.

<sup>14</sup> Caylus 1752–1767, wie Anm. 13; Winckelmann 1764 wie Anm. 13; Winckelmann 1767, wie Anm 12. Zu den Herculaneischen Gemälden vgl. die Ausgabe der Regale Accademia Ercolanese, *Le Antichità di Ercolano esposte: Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Neapel 1757–1766, 5 Bände. Vgl. dazu Weissert 1999, wie Anm. 8.

<sup>15</sup> AEGR, Band I, S. 173: Nous terminerons ce Volume en avertissant le Public que ce n'est pas à nous qu'il doit la découverte de la manière dont ces planches sont imprimées, mais à Mr. Joseph Bracci Artiste aussi ingénieux qu'habile dans son Art.

Der aus Pisa stammende Giuseppe Bracci war als Entwürfszeichner in Neapel tätig. Er hat wohl die meisten Zeichnungen der "Antiquités étrusques, grecques et romaines" angefertigt.

Die Zeichnungen die den Text schmücken entwarfen neben Giuseppe Bracci, Edmondo Beaulieu und Giovanni Battista Tierce. Gestochen wurden sie von Carmine Pignatari, Antoine Alexandre Cardon,

Carlo Nalli, Filippo de Grado, Tommaso Piroli und Aniello Lamberti.  
16 AEGR, Band II, S. 143 f.

17 AEGR, Band II, S. 143: Quand on connoit la contrainte à laquelle étoient assujettis ceux qui ont fait les Peintures dont nous parlons, on leur pardonneroit sans doute de n'avoir pas été fort habiles à donner l'Expression, et à faire parler les figures qu'ils avoient à rendre.

18 Die Szene zeigt die Töchter des Leukippos bei den Dioskuren, Castor und Pollux. Die untere Szene zeigt Herakles im Garten der Hesperiden mit attischen Heroen und anderen. D'Hancarville erkennt dagegen in der Szene Atalantes Wettlauf mit Hippomene. Atalante, eine in Arkadien beheimatete große Jägerin und Männerhasserin, wird schließlich von Hippomenes errungen, der sie durch unermüdete Gefolgschaft auf der Jagd gewinnt. Atalante verlangt von ihren Freiern, sie im Wettlauf zu besiegen, und tötet die Unterliegenden. Hippomenes stellt sich dem Wettkampf, läßt auf Aphrodites Rat drei Äpfel fallen, die Atalante auflieft, so daß sie den Lauf verliert.

19 AEGR, Band II, S. 143–145: [...] où Atalante vers la fin de sa course, est arrêtée par Hippomène, vous voyez sur son visage, & dans sa tête qui se panche sur son sein comme si elle vouloit se cacher, la honte qu'elle a d'être vaincue; Hippomène la saisit en l'air, dans celle de toutes les attitudes possible qui pouvoit peut-être le mieux indiquer une extrême vélocité; de ses bras il presse amoureusement le corps de son amante; ses mains, qui se joignent, d'accord avec le sentiment peint sur sa physionomie et dans l'action de son cou, semblent lui demander pardon de la victoire qu'il vient de remporter sur elle: enfin son corps qui se recourbe en arriere, paroît craindre que la violence de la course d'Atalante ne l'entraîne en avant, & ne soit la cause d'une chute qui pourroit être périlleuse pour celle qu'il aime mieux que la vie qu'il vient d'exposer pour l'obtenir.

20 AEGR, Band II, S. 7–9.

21 AEGR, Band II, S. 21.

22 AEGR, Band II, S. 35.

23 AEGR, Band II, S. 39.

24 AEGR, Band II, S. 145.

25 AEGR, Band II, 145–147: Il est bon d'observer que les Peintures de ces Vases étant exécutées sur des fonds Monochromes, & n'étant aidées, ni des ombres ni des lumières qui donnent l'effet, on n'a pu y indiquer les Plans qu'on pourroit y souhaiter, ni par conséquent y faire des Groupes, sans quoi les figures se seroient confondues les unes avec les autres, & toutes ensemble n'auroient fait qu'une sorte de plaque rouge propre à gêner le fond des Vases que l'Artiste se proposoit d'orne: ceci fait voir pourquoi ils ont été obligés de prendre leurs figures en l'air; car cette pratique, toute vicieuse qu'elle étoit, avoit néanmoins un double objet, l'un étoit d'indiquer les Plans qui auroient du se trouver dans toutes sorte de Peintures, excepté celle-ci, & l'autre de Garnir leurs Vases sans trop les charger d'ornemens massifs, qui en eussent en quelque façon détruit les formes en attachant trop l'oeil sur une seule partie: d'où l'on voit que les Peintures ne sont traitées ici que comme des accessoires. La nécessité d'éviter les Groupes, de crainte de faire Plaque, a forcé à tenir les figures éloignées les unes des autres; & comme une conversation général perdroit beaucoup de sa chaleur & de son intérêt, ou même se diviseroit bientôt en différentes conversations particulières, si tous les assistants, au lieu d'être réunis, étoient placés à la file ou à côté les uns des autres, sans pouvoir se regarder et se montrer mutuellement lorsqu'ils parles ou qu'ils écoutent; ainsi les figures de ces Vases étant nécessairement mises à côté ou par dessus les unes des autres, n'ont absolument pu contribuer toutes également à donner de la chaleur & du mouvement à l'action que le Peintre représentoit.

26 Vgl. zu Pêcheux: Edgar Peters Bowron / Joseph J. Rishel, *Art in Rome in the eighteenth century*, Philadelphia 2000, S. 541–543.

27 AEGR, Band II, S. 168: Dans le dessein de rendre ce livre aussi utile, qu'il m'est possible, j'ai engagé Monsieur Pêcheux à me faire le Dessein qu'on trouve à la Planche 21 de ce Volume & qui est pris de celui que je viens expliquer. A ma priere, il a dessiné plus correctement les figures qu'elles ne le sont dans la peinture Antique, & les a arrangées de maniere à faire voir quel parti un habile homme peut tirer de ces morceaux. Il eût encore fait beaucoup davantage, si je ne lui eusse demandé s'astreindre le plus qu'il pourroit à la Composition Originale. C'est au Public qui a maintenant ces deux desseins sous les yeux, à voir combien les artistes peuvent tirer, de secours des figures

qui sont dans cet ouvrage, des positions agréables qu'elle indiquent, & de cette noble simplicité dont les plus grands Peintres modernes ont été les imitateurs.

Gestochen wurde die Tafel durch Carmine Pignatari.

Etwas früher im Text erklärte d'Hancarville bereits die Wahl von Pêcheux: En effet Mr. Pêcheux l'un des meilleurs Peintres qui soient à présent, après avoir bien considéré quelques-uns de ces Vases, trouva que ceux qui les ont fait devoient avoir encore bien plus de connoissances que leur ouvrage ne semble en montrer [...] C'est pourquoi les admirateurs de ces sortes d'ouvrages, contents de l'esprit & du goût qu'on y remarque & qui sont si difficiles à saisir, passeroient légèrement sur les incorrections qui ne signifient rien, & qui n'empêcheroient jamais les Artistes, qui voudront profiter de ses ouvrages, d'ajouter la correction qui y manque, à la grace, à la naïveté, à l'expression & à l'intelligence qu'on y rencontre par tout. AEGR, Band II, S. 153.

28 André Félibien, *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1669*. Seite 12 heißt es: Et cette connoissance que l'on acquiert, & dont l'on fait des règles, est à mon avis ce que l'on peut nommer Art.

29 Folgt der Künstler diesen Regeln, kann er die letzte Perfektion erreichen. Diese Perfektion besaßen die Griechen, besaß Raffael, aber auch Poussin. Im Vorwort zu Band I nennt d'Hancarville Poussin in einer Reihe mit Raffael.

30 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regard les Arts et les Sciences, Paris 1688–1697*, 4 Bände.

31 So z.B. die Eingangshalle von Newtimber Place in Sussex die mit Wandgemälden und Teppichen geschmückt ist, deren Schmuck von den AEGR inspiriert sind. Vgl. Jenkins/Sloan 1996, S. 61, wie Anm. 10.

32 Vgl. Ian Jenkins 1996, wie Anm. 10; Weissert 1999, wie Anm. 8.

33 William Hamilton / Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Siciles but chiefly in the neighborhood of Naples [...]*, Neapel 1791–1803, 3 Bände.

34 Hamilton 1791, Band I, Widmung an den Earl of Leicester, wie Anm. 33.

35 Hamilton 1791, Band I, S. 38 (vgl. Anm. 33).

36 Hamilton, 1791, Band I, Widmung an den Earl of Leicester, wie Anm. 33.

37 Hamilton 1791, Band I, S. 10, wie Anm. 33.

38 Hamilton 1791, Band I, S. 34, wie Anm. 33.

39 Winckelmann 1764, S. 123, wie Anm. 13.

40 Hamilton 1791, Band I, S. 38, wie Anm. 33: [...] that the drawings on many of these were originally taken from paintings of the very first Masters in Greek.

41 Jonathan Richardson, *Essay on the Theory of Painting*, London 1715, S. 151.

42 Vgl. dazu Pierre-Jean Mariette, *Réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris 1741.

43 Pierre Crozat/Pierre-Jean Mariette, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy [...]*, Paris 1729, S. v.

44 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. Written with the view of fixing the fluctuating Ideas of Taste, London 1753.

45 Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur 1775.

46 Weissert 1999, S. 116–130, wie Anm. 8.

47 Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Wien 1977, S. 18.

48 Ein Clairobscurschnitt ist ein farbiger Holzschnitt von zwei oder mehr Stöcken, wobei der erste Stock den Grundton angibt und das Weiß des Papiers zur Markierung der Lichter verwendet wird. Bei mehreren farbigen Stöcken liegen die Töne sehr nahe beieinander, um nicht farbige, sondern eine tonige Wirkung zu erzeugen. Als erster Clairobscurschnitt gilt Hans Burgkmair's "Heiliger Georg" von 1508. Vgl. Nancy Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*. Hendrick Goltzius (1558–1617) and his Time, Amsterdam 1993.

49 Berühmt ist der "Diogenes" den er nach einer Zeichnung Parmianinos übernommen hat. Vgl. Bialler, 1993, S. 13.

50 Crozat 1729, Vorwort S. V, wie Anm. 43.

<sup>51</sup> Vgl. dazu Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern 1997.

<sup>52</sup> Alexandre de la Borde, *Collection des Vases grecs de Mr. Le Comte de Lamberg*, Paris 1813, 2 Bände, Band I, S. IX; Reinach, Salomon, *Répertoire des Vases peints grecques et étrusques*, Paris 1900, 2 Bände, Band II, S. 279.

<sup>53</sup> Vgl. dazu vor allem einige Tafeln des vierten Bandes und den Beitrag von Lissarrague in diesem Band.

<sup>54</sup> Friedrich van Alten, (hrsg. von), *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel*, Leipzig 1872, S. 81.

<sup>55</sup> Werner Busch, *Die europäische Druckgraphik von 1790–1850*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 9/2000, S. 47–60, S. 52.

<sup>56</sup> Robert Rosenblum, *The International Style about 1800. A Study in Linear Abstraction*, New York 1976, S. 54.

<sup>57</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticisms*, hrsg. von John O'Brian, 4 Bände, Chicago 1986–1993, Band 4.

<sup>58</sup> Hamilton 1791, S. 12, wie Anm. 33. Gemeint ist der Rotfigurige Krater im Britischen Museum (BM Vase F 77) des Erbach Malers. Bei Passeri findet sich die Abbildung im zweiten Band auf Tafel 103, in der AEGR in Band zwei auf Tafel 68. Vgl. auch Jenkins/Sloem 1996, S. 140, wie Anm. 10.

<sup>59</sup> Aubin-Louis Millin, *Peintures de Vases antiques vulgairement appelés étrusques tirées de différentes collections et gravées par Clener*, Paris, 1808–1810, Avertissement.

<sup>60</sup> Millin 1808–1810, Avertissement, wie Anm 59.

<sup>61</sup> Vgl. dazu Horst Blanck/Cornelia Weber-Lehmann, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1987.

<sup>62</sup> 1929 war unter diesem Namen das Deutsche Archäologische Institut in Rom gegründet worden. Vgl. Blanck/Weber, 1987, S. 9, Einleitung von Bernard Andreae. Zu dem Auftrag an Ruspi vgl. Weber/Lehmann, Cornelia/Hannes Lehmann, *Die Zeichnungen aus dem Jahrzehnt 1825–1835*, in: Blanck/Weber 1987, S. 19, wie Anm. 61.

<sup>63</sup> Dazu wurden die Figuren direkt durchgezeichnet. Dann wurden sie auf festes Papier übertragen und koloriert in den Farben des Originals. „Zurück in Rom macht Ruspi sich an die Ausarbeitung des kolorierten Faksimiles der Tomba del Triclinio. Dabei bedient er sich der seit der Renaissance bekannten Technik des ‚spolvero‘. Die Pause wurde entlang der Umrißlinie mit einer feinen Nadel durchlöchert, auf eine stabile Unterlage gelegt und mit einem dünnen Stoffsäckchen, des mit zerstoßener Holzkohle oder Graphit gefüllt war, betupft. War das Endprodukt ‚Faksimile‘ erst einmal fertig, brauchte man die Arbeitsunterlage ‚Pause‘ nicht mehr“. Cornelia Weber-Lehmann/Hannes Lehmann, *Die Zeichnungen aus dem Jahrzehnt 1825–1835*, in: Blanck/Weber 1987, S. 23, wie Anm. 61.

<sup>64</sup> Brunn an Gerhard, Brief vom 8. November 1862 (Archiv DAI/Rom). Cornelia Weber-Lehmann/Hannes Lehmann, *Die Zeichnungen aus dem Jahrzehnt 1825–1835*, in: Blanck/Weber-Lehmann 1987, S. 35 und S. 41, wie Anm. 61.

<sup>65</sup> Cornelia Weber-Lehmann/Hannes Lehmann, *Die Zeichnungen aus dem Jahrzehnt 1825–1835*, in: Blanck/Weber-Lehmann 1987, S. 35 und Anm. 131 S. 41, wie Anm. 61.

<sup>66</sup> Félix Teynard, *Calotypes of Egypt: a catalogue raisonné. Essay by Katheleen Stewart Howe*, New York 1992.

Vgl. zur Frage des Einsatzes der Fotografie in der Archäologie im 19. Jahrhundert: Ruth Lindner, Reinhard Kekulé von Stradonitz, Alexander Conze. *Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 1999, Heft 73, S. 3–16.

## Abbildungsnachweis:

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart 1, 4, 5;

Bibliothèque National de France, Paris 6, 9;

Jenkins/Sloan (1996) 3;

Blanck/Weber-Lehmann (1987) 10;

Bildarchiv des Verfassers 2, 7, 8.