

Universität Stuttgart
Fakultät 8
Geschichts-, Sozial- und
Wirtschaftswissenschaften
Kunsthistorisches Institut
Dr. phil. habil. Heinrich Dilly

Die Entdeckung der Aegineten
und ihre Aufnahme in der Kunstwissenschaft
des frühen 19. Jahrhunderts

Magisterarbeit
vorgelegt von Axel Burkarth
Juli 1984

Inhalt

Einleitung	3
1. Entdeckung, Ausgrabung, Auktionspläne, erste Kaufinteressenten	7
2. 'Projet d'acquisition du Musée Napoléon' und der äginetische Stil in Quatremère de Quincy's 'Jupiter Olympien'	23
3. Ankauf der Aegineten für den bayerischen Kronprinzen	38
4. Restaurierung der Figuren und Rekonstruktion ihrer Aufstellung	50
5. 'Bericht über die Aeginetischen Bildwerke' von Martin Wagner mit 'kunstgeschichtlichen Anmerkungen' Friedrich Schellings	71
6. Glypthotheksplanung, Museumskonzeption, Aufstellung der Figuren im 'Aegineten-Saal'	100
7. Archäologen und Aegineten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	123
Literaturverzeichnis	158
Abbildungsnachweis	176
Abbildungen	177

Einleitung

"Die Insel Aegina ist in der Kunstgeschichte mehr berühmt als bekannt" (1967: 89), schrieb der Basler Archäologie Karl Schefold in seinem Essay "Die Griechen und ihre Nachbarn", der den gleichnamigen ersten Band der 'Propylaen-Kunstgeschichte' einleitet.¹

Den Ruhm Aeginas sah Schefold verankert in der literarischen Überlieferung: "Wir wissen von einer großen Zahl aeginetischer Künstler von etwa 500 bis 445, dem Jahr der Unterwerfung [des Inselstaates] durch Athen." (ib.)²

Dem Bekannten aus dieser Zeit steht eine Marmorskulpturengruppe vor: die sog. "Aegineten". Der Name bezeichnet nicht nur ihre Herkunft von Aegina, sondern deutet gleichzeitig eine herausragende Stellung dieser Skulpturen in der insularen Denkmäler-Überlieferung an.

Die Aegineten wurden 1811 unter den Trümmern eines dorischen Tempels im Nordosten der Insel entdeckt und ausgegraben; sie hatten den plastischen Schmuck der Giebelfelder des um 500 v.Chr. errichteten Bauwerks gebildet.

"Diese Entdeckung war von großer Bedeutung, da es sich hier um die ersten Skulpturen der archaischen Periode handelte, die man kennenlernte, und diese neue Kenntnis trug dazu bei, daß sich die Gedanken der Zeit vom klassizistischen Geschmack lösten." (Bianchi Bandinelli 1978:95)

Ähnlich wie der italienische Archäologe Ranuccio Bianchi Bandinelli sah schon um die Jahrhundertwende sein Fachkollege Reinhard Kekulé einen kausalen Zusammenhang zwischen dem "Wandel der Vorstellungen der griechischen Kunst" im 19. Jahrhundert und dem "Bekanntwerden von Zeugen dieser Kunst, die vorher nicht vorhanden oder unbekannt waren" (Kekulé 1901:4), und er nannte die 'Elgin Marbles' und die Aegineten die in dieser Hinsicht "entscheidendsten Entdeckungen in den ersten beiden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts." (ib.:17)

¹ Zur Zitierweise: Die in Klammern hinter dem Zitat gesetzten Siglen sind über das Literaturverzeichnis zu entschlüsseln. Die erste Zahl bezeichnet das Erscheinungsjahr der zitierten Textausgabe: sie wird falls dies nicht wie oben aus dem Zusammenhang ersichtlich ist, durch den Namen des Autors (bzw. Herausgebers) ergänzt. Hinter dem Doppelpunkt stehen Band- und Seitenzahl (Bandzählung in römischen Ziffern; bei römischer Seitenzählung die entsprechenden Kleinbuchstaben).

² Von aeginetischen Künstlern berichten vor allem Pausanias und Plinius. Die entsprechenden Nachweise nach Künstlern geordnet bei: Johannes Overbeck; Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868.

Ein Zeitgenosse der Aegineten-Ausgrabung, Leo von Klenze, in dessen Museumsbau die Skulpturen Ende der zwanziger Jahre unterkommen sollten, faßte sein Urteil über die Bedeutung des Fundes 1821 vor der versammelten Bayerischen Akademie der Wissenschaften so zusammen:

"Alles was Pausanias von äginetischem Style und äginetischen Werken gesagt hatte, war bis jetzt todtes Wort für uns gewesen, dessen Bedeutung kein Lexikon erklärte; jetzt aber fand sie sich in Marmorschrift zu unserer freudigen Verwunderung deutlich ausgesprochen." (Klenze 1821:17)

Der Aegineten-Fund fällt in eine Zeit, in der sich die historischen Wissenschaften methodisch und hermeneutisch konstituieren - noch bevor sich die einzelnen Arbeitsgebiete disziplinär voneinander abgrenzen und ihre institutionelle Verankerung an den Universitäten und Akademien erfolgt - ein Vorgang, der sich bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinzieht.

Der umfassendste Wissenschaftsbetrieb entwickelt sich zunächst auf dem Gebiet des griechisch-römischen Altertums. "Die Griechen avancieren zum vornehmsten Demonstrationsobjekt historischen Denkens." (Mühlack 1979: 232) Stichworte hierfür sind der Bildungsgedanke Humboldts und dessen Umsetzung in programmatische Wissenschaftslehre an der 1810 gegründeten Universität von Berlin durch Altphilologen wie Friedrich August Wolf und August Boeckh.³

Am Anfang der historiographisch-universellen Konzeption einer zukünftigen Altertumswissenschaft steht "eine Neubegründung der Philologie als der paradigmatischen historischen Wissenschaft" (Mühlack 1979: 233).

Als jener Teil der Altertumswissenschaft, der sich mit der bildenden Kunst (oder allgemeiner mit den bildhaften Denkmälern) der Antike befassen sollte, orientierte sich zusehends auch die Archäologie an der philologisch-hermeneutischen Methode, die im wesentlichen durch ihre 'quellenkritische' Position gegenüber den wissenschaftlichen Untersuchungsgegenständen bestimmt ist und ihr Interesse vorrangig den Dokumenten zuwendet.⁴ Fast alle bedeutenden deutschen Archäologen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gingen aus der Berliner Philologen-Schule hervor.⁵

³ Vgl.: Wolfhart Unte; Berliner Klassische Philologen im 19. Jahrhundert, in: Berlin und die Antike, Bd. II (Aufsätze), hrsg. v. Willmuth Arenhövel u. Christa Schreiber, Berlin 1979.

⁴ Vgl. dazu in: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert, Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften, hrsg. v. Hellmut Flashar u.a., Göttingen 1979, die Aufsätze von: Werner Fuchs: Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und: Ulrich Mühlack; Zum Verhältnis von Klassischer Philologie und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert.

⁵ Dazu: Adolf Borbein; Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Berlin und die Antike, Bd. II (Aufsätze), hrsg. v. Willmuth Arenhövel u. Christa Schreiber, Berlin 1979.

Zwar ist in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts der 'fachmännische' Umgang mit antiken Kunstwerken (noch) nicht ein Monopol der Archäologie, sondern der kunsthistorische Diskurs wird gleichermaßen von Künstlern, von Seiten der philosophischen Ästhetik und von den gelehrten 'Kennern' und 'Altertumsfreunden' geführt. Aber die Konstituierung der Archäologie im Rahmen der historisch-philologischen Wissenschaften indiziert eine allgemeine Tendenz zur Um- und Neuorientierung, mit der in den verschiedensten Wissensbereichen auf tiefgreifende Veränderungen reagiert wird, die sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vollziehen. Mit neuen Methoden, Techniken und Theorien wird versucht, einem im Gefolge der Aufklärung rapide beschleunigten Zuwachs des Wissensstoffes Rechnung zu tragen.⁶

Für den Bereich der Kunstwissenschaft hat schon Ernst Heidrich auf die Bedeutung des quantitativen Wissenszuwachses hingewiesen. In seinen 'Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte' (1917) sah Heidrich mit der "ungeheuer[n] Erweiterung des kunsthistorischen Horizonts" (1917: 53) in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine der entscheidendsten Voraussetzungen für eine methodische und theoretische Neuorientierung der Kunstgeschichte gegeben. Auch daß in diesem Zusammenhang "die urkundliche kritische Behandlung der Denkmäler immer mehr an Boden gewinnt" (1917: 59) hatte Heidrich festgehalten und "die Betonung der äußeren Exaktheit der historischen Bestimmung" für die Neuere Kunstgeschichte mit "Forschern wie Rumohr" verbunden (ib.).⁷

Obwohl die institutionelle Verankerung der Disziplin 'Neuere und Mittlere Kunstgeschichte' später erfolgt als die universitäre Etablierung der Archäologie, wird in der Geschichte beider Fachrichtungen gleichzeitig von einem innovativen Schub durch die Übernahme philologischer Methoden in den Jahren um 1830 gesprochen, wird die dadurch initiierte "quellenkundliche Beschäftigung" als "bahnbrechend" (Kultermann 1966: 164) für die Entwicklung der Kunstwissenschaft gesehen. Daß durch diesen methodischen und theoretischen Innovationsschub nicht nur 'selbsttätig' neue Quellen erschließbar wurden, sondern daß der Zuwachs von Wissensstoff und neuem Material von sich aus nach Veränderung der Informationsverarbeitungstechniken und -strategien drängte, hatte Heidrich mit dem Hinweis auf die Erforschung Ägyptens und Indiens, auf die fundierteren Kenntnisse griechischer Kunst und nicht zuletzt auf die "lebhafteste Zirkulation der Kunstwerke infolge der napoleonischen Kriege und der umfassenden Säkularisationen" (1917: 54) angedeutet.

⁶ Vgl. z. B.: Wolf Lepenies; Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München u. Wien 1976.

⁷ Ebenfalls mit Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) ließ Wilhelm Waetzoldt die von Winckelmann inaugurierte "ästhetische" Epoche der Kunstgeschichtsschreibung enden, und deren "historische" Epoche beginnen. (Waetzoldt 1921: 318)

In dem Zusammenhang von 'Materialdruck' und 'Innovationsschub' soll in der vorliegenden Arbeit die Entdeckung der Aegineten, ihr Eindringen in den Diskurs über die griechische Kunst(geschichte) des frühen 19. Jahrhunderts und ihre Aufnahme durch die Kunstwissenschaft dieser 'Sattelzeit' untersucht werden.

1. Entdeckung, Ausgrabung, Auktionspläne, erste Kaufinteressenten

Im Frühjahr 1810 trafen die dänischen Gelehrten Peter Oluf Brøndsted (1780-1842) und Georg Koës (1782-1811) in Rom die letzten Vorbereitungen für eine Studienreise nach Griechenland. In den Bibliotheken von Kopenhagen und Paris, wo die beiden Philologen in den Jahren zuvor intensiv über das griechische Altertum geforscht hatten, war der Plan zu dieser Reise gereift, und die dänische Regierung hatte die Finanzierung des Vorhabens übernommen.

Der Termin zur Abreise hatte sich bereits um ein Jahr verschoben, nachdem 1809 der bekannte Antiquar Georg Zoëga (geb. 1755), ein in Rom lebender Landsmann der Dänen, plötzlich verstorben war und Koës den Auftrag erhalten hatte, Zoëgas wissenschaftlichen Nachlaß zu ordnen und nach Kopenhagen zu versenden.⁸

Währenddessen war das Reiseprojekt unter den deutschen Künstlern in Rom, in deren Kreisen Brøndsted und Koës verkehrten, viel diskutiert worden, und schließlich hatten sich der fränkische Architekt Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), der Balte Otto Magnus von Stackelberg (1787-1841) und der württembergische Landschaftsmaler Jakob Linckh (1787-1841) dazu entschlossen, an der Reise teilzunehmen.⁹

Da Brøndsted und Koës auf diplomatische Unterstützung durch den Repräsentanten ihrer Regierung in Konstantinopel hoffen konnten, der angewiesen war, Empfehlungsschreiben und andere nützliche Dokumente bereitzustellen, wurden die

⁸ Carl August Böttiger (1760-1835), wie gewohnt nicht um Information verlegen, berichtete darüber in Cottas 'Morgenblatt für gebildete Stände' ("Zoëgas Nachlaß") am 25. Oktober 1809.

⁹ Haller hatte an der Berliner Bauakademie bei David Gilly (1748-1808) studiert und war dort mit Friedrich Gilly (1772-1800), Schinkel (1781-1841) und Klenze (1784-1864) bekannt geworden. 1806 hatte er eine Stelle als Bauinspektor in Nürnberg angetreten, die ihn jedoch so langweilte, daß er bald die bayrische Regierung um ein Reisestipendium nach Italien bat. 1808 wurde seine Beurlaubung genehmigt und seit Ende diesen Jahres befand sich Haller in Rom, wo er antike Architektur aufnahm und zeichnete. Die Teilnahme an der Reise ermöglichte dem völlig mittellosen Haller ein Darlehen des bayrischen Gesandten Casimir Häffelin (1737-1827). Stackelberg stammte aus einer wohlhabenden Adelsfamilie Estlands. Er hatte in Göttingen Staatswissenschaften studiert, um sich auf eine Diplomatenlaufbahn vorzubereiten, entschied sich jedoch nach einigen Jahren, seiner eigentlichen Neigung nachzugeben und sein Talent als Maler zu versuchen. Seit früher Jugend häufig auf Reisen, kam der vielseitig begabte Stackelberg - "ein Dilettant im besten und vornehmsten Sinn des Wortes" (Rodenwaldt 1957: 15) - wie Haller Ende 1808 nach Rom, um sich hier im Malen und Zeichnen fortzubilden. Der aus Cannstatt stammende Landschaftsmaler Jacob Linckh war, nachdem er Rom schon einmal im Alter von 16 Jahren besucht hatte, dorthin zurückgekehrt, als er mit dem väterlichen Erbe die Mittel erhielt, sich einen längeren Aufenthalt in Italien zu finanzieren (ebenfalls 1808).

Deutschen mit auf einen dänischen Sammelpaß eingetragen, so schien man für den Umgang mit der türkischen Besatzungsmacht in Griechenland gerüstet zu sein.

Um eine Vorstellung von den Reisebedingungen zu erhalten und um sich über mögliche Zielorte zu orientieren, die im einzelnen durch das Interesse an den Überresten antiker Kultur vorgegeben waren, konnte man - neben der überlieferten Perigetenliteratur¹⁰ - erst auf wenige topographische Beschreibungen zurückgreifen, die in den letzten Jahrzehnten veröffentlicht worden waren: zur Wahl standen die Werke von Chandler, Choiseul-Gouffier, Pouqueville und Bartholdy.¹¹

Daneben gab es die ersten Bände der "Antiquities of Athens", die von der englischen 'Society of Dilettanti' herausgegeben wurden.¹² Trotzdem war an eine systematische Planung noch kaum zu denken, - auch deshalb, weil für Griechenland keine brauchbaren Landkarten existierten. Offenbar lag eine genaue Routenplanung zu Beginn der Reise auch gar nicht in der Absicht der Teilnehmer. Die konk-

¹⁰ Die Perigese des Pausanias, um die Mitte des 2. Jahrhunderts n.Chr. entstanden, war mit ihrer Vielzahl von topographischen, lokalgeschichtlichen und antiquarischen Angaben nach wie vor das ergiebigste Hilfsmittel.

¹¹ Richard Chandler (1738-1810), der in den Sechziger Jahren die Levante bereist hatte, veröffentlichte 1776 in Oxford seine "Travels in Greece: or an account of a tour at the expence of the Society of dilettanti" (dt.: Leipzig 1777); von der "Voyage pittoresque de la Grèce" des französischen Diplomaten und Kunstsammlers Marie Gabriel Florent August Comte de Choiseul-Gouffier (1752-1817) lagen die ersten beiden Bände vor (erschieden 1782 und 1809 in Paris, ein dritter Band folgte 1818 posthum); der Reisebericht des französischen Arztes Charles Ponqueville (1770-1838), war 1805 in Paris und im gleichen Jahr auf deutsch in Leipzig erschienen: "Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire othomane, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801", die Beschreibung des preußischen Diplomaten Jakob Levi Salomon Bartholdy (1779-1825) kam ebenfalls im Jahr 1805 (in Berlin) zur Veröffentlichung (franz. Übersetzung: Paris 1807): "Bruchstücke zur näheren Kenntniß des heutigen Griechenland, gesammelt auf einer Reise von J.L.S. Bartholdy 1803-1804". Vermehrt erschienen griechische Reise-Itinerare seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, vor allem in England.

¹² Die 1733 gegründete 'Society of Dilettanti', in der sich die bildungsreisenden Kunstliebhaber der englischen gentry zusammengeschlossen hatten, um Erfahrungen über die Pflicht gewordene 'Grand Tour' in den klassischen Süden auszutauschen, finanzierte auch Forschungsreisen in die Levante. 1750 hatten die Dilettanti den Architekten James Stuart (1733-1788) und Nicolas Revett (1720-1804) einen fast dreijährigen Aufenthalt in Athen ermöglicht, dessen Resultate 1762 in London unter dem Titel "The Antiquities of Athens measured and delineated by J. Stuart and N. Revett" in einem ersten Band erschienen waren. Band II war 1787-1790 veröffentlicht worden (hrsg. von W. Newton) und Band III 1794-1797 (hrsg. von W. Reveley); ein vierter Band, hrsg. von J. Woods erschien 1814-1816. Auch die zweijährige Reise (1764-1766) von Richard Chandler (s.o.), einem gelehrten Antiquar, zu dessen Reisebegleiter neben William Pars (1742-1782) wieder der Architekt Revett gehörte, war von den Dilettanti finanziert worden, deren Denkmälerausbeute lag vor in den zweibändigen "Ionian Antiquities", London 1769 und 1797 (drei Ergänzungsbände folgten in den Jahren 1840, 1881 und 1915).

retesten Zwecke verfolgte wohl der Architekt Haller, der seine in Rom begonnenen Baustudien an Beispielen griechischer Architektur fortführen wollte.¹³

Bröndsted und Koës waren an eher allgemeinen Erkundungen interessiert: noch nie hatte vor ihnen ein ausgebildeter Philologe den Boden betreten, dem die vornehmsten Gegenstände der Altertumswissenschaft entstammen.

Als gewandte Zeichner konnten Stackelberg und Linckh die je anfallenden dokumentarischen Aufgaben erfüllen. Näher liegende Sorgen galten dem Anreiseweg, der kriegsbedingte Schwierigkeiten versprach (Abb. 1). Da die englische Kriegsmarine praktisch den gesamten Mittelmeerraum kontrollierte, war für Reisende, die vom Kontinent kamen, alle bequemen Seerouten versperrt. Man hatte sich aber dennoch dafür entschieden, über Süditalien zu reisen. Von Neapel aus sollte die Reise angetreten werden. Am 5. Juli 1810 war man den ersten Tag unterwegs. In zehn Tagen war der Apennin überquert, dann konnte man der adriatischen Küste in südlicher Richtung bis Otranto folgen. Von dort aus mußten die Reisenden im Schutze der Nacht nach Korfu übersetzen, bedroht von den englischen Kriegsschiffen, die in der Meerenge von Otranto patrouillierten, um den Schiffsverkehr zwischen dem apulischen Festland und Korfu, der letzten Insel des Ionischen Archipels mit französischer Besatzung zu blockieren.¹⁴

Die Überfahrt gelang jedoch unbemerkt, und nach einem längeren Aufenthalt, den eine Krankheit Stackelbergs erzwang,¹⁵ schiffte sich die Gruppe erneut ein, um auf

¹³ In Berlin hatte Haller an der Bauakademie architekturgeschichtliche Vorlesungen bei Alois Hirt (1759-1837) gehört, der die Bedeutung konstruktiver Zusammenhänge als Grundlage der architektonischen Entwurfsarbeit an der Geschichte der antiken Architektur zu erläutern suchte. Die Formensprache der (vorbildlichen) griechischen Baukunst leitete Hirt aus deren grundlegenden Konstruktionsprinzipien ab. ("Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten" Berlin 1809) Hirt hatte sich u.a. die zentrale These Vitruvs zu eigen gemacht, der griechische Steinbau führe konstruktiv die Traditionen der Holzbautechnik fort. Die Vitruv-Rezeption der Berliner Bauschule profitierte von der editorischen Arbeit August Rodes, der 1796 mit einer reich kommentierten deutschen Übersetzung der "Zehn Bücher über Architektur" der Auseinandersetzung mit antiken Architekturquellen entscheidende Impulse gegeben hatte. Rode edierte vier Jahre später auch eine neue lateinische Vitruv-Ausgabe (in Berlin) und 1801 erschien wiederum von ihm in Berlin verlegt, "Kupfer zu Vitruvs zehn Büchern von der Baukunst, mehrentheils nach antiken Denkmälern gezeichnet": "In der Art eines Lehrbuchs...sind alle von Vitruv angeschnittenen Baufragen...mit rekonstruierten Zeichnungen erläutert und mit den neu bekannt gewordenen antiken Bauten verglichen." (Hoepfner 1979: 292) Insofern war Haller von seiner Berliner Ausbildung her mit den architektonischen Fragen vertraut, die ihn bei seinen archäologischen Forschungen vor Ort beschäftigen sollten.

¹⁴ Im Oktober des Vorjahres (1809) erst hatte ein englischer Flottenverband die Franzosen zum Rückzug von den sechs anderen Inseln dieses Archipels (Paxos, Leukas, Ithaka, Kephallinia, Zakynthos und Kythira) gezwungen.

¹⁵ Infektionskrankheiten bedeuteten im Grunde größere Gefahr für die Griechenlandsreisenden als die Auswirkungen des europäischen Krieges, die Bedrohung durch Banditen oder auch durch Feindseligkeiten der ansässigen Bevölkerung. Alle Teilnehmer sind während ihres Aufenthaltes an Infekten erkrankt; zwei haben ihre Krankheit nicht überlebt: Koës starb 1811 auf Zakynthos und Haller 1817 in Thessalien.

dem Seeweg den Peloponnes zu erreichen. Man kam aber nur bis Preveza, weil der Küstensegler, auf den man vertraut hatte, hier, auf halber Strecke, aus Furcht vor den Engländern umkehrte. Von Preveza ging es deshalb über Land weiter nach Mesolongion, wo die Reisenden ein neues Schiff fanden, das sie nach Patras und durch den Golf von Korinth brachte, bis sie nach verschiedenen Zwischenaufenthalten, die ersten Studien dienten, schließlich Ende September in Athen ankamen.

In Athen lernte die Gruppe die englischen Architekten Charles Robert Cockerell (1788-1863) und John Foster (1787-1846) kennen, die sich ebenfalls zu Studienzwecken dort aufhielten.¹⁶ Vor allem Cockerell und Haller freundeten sich schnell an, verbunden durch das gemeinsame Interesse an archäologischer Bauforschung.¹⁷

"Der I.[iebe] Stackelberg, Koes und Bröndstedt beschloßen am Anfang des Jahres 1811 ihre Reise weiter durch das nördliche Griechenland und nach Constantinopel fortzusetzen", schreibt Haller später in einem Reisebericht an seinen Bruder Friedrich; Linckh sei nach einer Krankheit noch nicht wieder fähig gewesen, die drei zu begleiten, und er selbst habe es vorgezogen, zusammen mit Cockerell "mit Nachdruck in Athen zu studiren, da ich es für zweckmäßiger hielt, als das wenige Geld was mir noch zu Gebot stand, auf andre Reisen anzuwenden, die mir für mein Kunststudium nicht denselben Ertrag geben konnten. ...Cockerell und ich waren von Morgen bis am Abend täglich unter den Monumenten Athens, und dann bis spät in die Nacht bei mir mit Ausarbeitung unsrer Beobachtungen beschäftigt." (ed. Bergau 1875: 209; geschrieben im Oktober/November 1814)

Nachdem sie, berichtet Haller weiter, den ganzen Winter mit intensiven Forschungen in Athen verbracht hatten, "wodurch wir selbst hoffen dürfen, das schätzenswerthe Werk Stuarts mit sehr interessanten Zusätzen vermehren zu

¹⁶ Cockerell und Foster hatten sich in Konstantinopel getroffen, das eigentlich der 'normale' Ausgangspunkt für eine Reise nach Griechenland war, in diesen Jahren aber nur von Engländern sicher mit dem Schiff erreicht werden konnte: in Konstantinopel waren die aktuellen Reisebedingungen zu erfahren und anfallende Formalitäten am besten zu erledigen. Cockerells Reise finanzierte dessen Vater, der ein erfolgreicher Londoner Architekt war: Foster stammte aus Liverpool und war mit einem städtischen Stipendium ausgerüstet.

¹⁷ Über die Bekanntschaft mit Cockerell schrieb Haller später in einem Brief an seinen Bruder Fritz: "Die Ankunft Cockerells...war umso angenehmer, als wir in *einem* Vorsatz zusammentrafen, die schönsten Monumente der griechischen Baukunst näher zu untersuchen. ...Mit einer unbegrenzten Liebe verfolgt er, unausgesetzt tätig, das Streben zur weiteren Ausbildung seiner Kunst, für die er mit Auszeichnung ein großes Talent besitzt." (ed. H. Haller 1983: 68) Und Cockerell schrieb an seine Schwester im Januar 1811 über Haller: "Er ist 36 Jahre alt, sehr wissenschaftlich in seinem Beruf, und als Künstler vollkommener als ich je hoffen kann, es zu sein. Er kennt kein Vergnügen als im Streben nach wissenschaftlicher Vervollkommnung." (ed. H. Haller 1983: 73)

können^[18],- beschloßen wir auf der Insel Egina die Ruinen des Panhellenischen Jupiter-Tempels zu untersuchen." (ib.: 210)

Der Tempel, einsam auf einer Berghöhe im Nordosten der Insel gelegen, war 1675 von Jacob Spon und George Wheler entdeckt worden.¹⁹ Neunzig Jahre später hatten die im Auftrag der Londoner 'Society of Dilettanti' reisenden Forscher Chandler, Revett und Pars den Tempel dann näher untersucht.²⁰ Eine gründliche Aufnahme des Bauwerks stand aber noch aus und seine von Athen nicht allzu weit entfernte Lage reiste die Architekten, das bisher Versäumte nachzuholen.

In der Nacht vom 22. auf den 23. April 1811 setzte eine kleine Expedition von Piräus nach Aegina über, an der neben Haller und Cockerell, John Foster und Jakob Linckh teilnahmen.

Die vier befaßten sich zunächst mit der Baustruktur des Tempels; man nahm Vermessungen vor, zeichnete (Abb. 2). Auch kleinere Freilegungsgrabungen, für die man einige Inselbewohner beschäftigte, wurden unternommen.

"In the midst of these investigations, their attention was arrested by a new and unexpected incident" - schreibt Cockerell später²¹, und er schildert das Ereignis,

¹⁸ "So gehörten Cockerell und Haller zu den ersten, die nachwiesen, daß ein so subtiles Gestaltungsmittel wie die Entasis der Säulen den griechischen Baumeistern der Antike nicht nur bekannt war, sondern daß sie es auch mit höchster mathematischer Präzision anzuwenden gewohnt waren." (Bracken 1977: 202) Dazu: C.R.Cockerell: On the Columns of the Athenian Temples. In: Journal of science and the arts: X (1821), p. 201-204. Auch der Polychromie der griechischen Architektur schenken sie bei ihren Untersuchungen erstmals genauere Beachtung. Cockerell veröffentlichte später tatsächlich gemeinsam mit W Kinnard, T.L. Donaldson, W. Jenkins und W. Railton einen Ergänzungsband zu dem Werk von Stuart und Revett: Antiquities of Athens and other places of Greece, Sicily etc.; Supplementary to the 'Antiquities of Athens' by James Stuart and Nicolas Revett. Delineated and illustrated by C.R.Cockerell a.o.; 5 parts. fol. London 1830. Deutsche Ausgabe: Alterthümer von Athen und anderen Orten Griechenlands, Siciliens und Klein-Asiens; Leipzig und Darmstadt o. J. (ca. 1833).

¹⁹ Spon berichtet von dieser Entdeckung in seinem Werk: Voyage d'Italy, de Dalmatie, de Grèce et du Levant. 3 Bde. Lyon 1678. Bd.II. S.270f. Spon (1647-1685), ein Arzt aus Lyon, und der englische Botaniker Wheler (1650-1723) bereisten 1675/76 die Levante. Spons antiquarisches Interesse konzentrierte sich auf das Sammeln von Münzen und Inschriften. Seine Reisebeschreibung "erregte großes Aufsehen, in Amsterdam wird sie nachgedruckt (1679), 1681 in das Englische, Holländische, in das Deutsche durch *Menudier* (Nürnberg 1681 kl. fol.) übersetzt" (Stark 1880: 139).

²⁰ Einen ersten knappen Bericht gab R.Chandler in seinen "Travels in Greece", Oxford 1776: I, 9-12. Erwähnung findet der Tempel auch in den "Antiquities of Jonia", London 1797: II, 16 von R.Chandler, N.Revett und W.Pars.

²¹ Als Cockerell 1817 nach England zurückkehrte, begann für ihn eine erfolgreiche berufliche Karriere als Architekt; er wurde zu einem der bedeutendsten Vertreter des "Greek Revival". Die Ergebnisse der Untersuchungen auf Aegina veröffentlichte Cockerell erst 1860 in dem Folioband "The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina, and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia" in London. Er konnte sich bei der einleitenden Schilderung der inzwischen fünf Jahrzehnte zurückliegenden Ereignisse auf ein Tagebuch stützen. Der Sohn Cockerells hat es 1903 veröffentlicht: Travels in

das dem Unternehmen unerwartet eine ganz andere Richtung gab: "one of the excavators struck upon a fragment of Parian marble^[22], which on closer inspection proved to be the head of a warrior, enclosed in a casque, and perfect in every feature... ; and as soon as the removal of the earth revealed its proportions to the eye, all felt that a new interest was given to their search" (Cockerell 1860: ix).

Man heuerte unter den Inselbewohnern nochmals Arbeiter an und hatte schon nach kurzer Zeit den ersten bedeutenden Bodenfund griechischer Plastik ans Licht gebracht, - von Tag zu Tag neu überrascht von der Menge der Stücke: "Wir fanden heute wieder so viel, daß mir eigentlich schwindelt und ich gar nicht weiß, wie die Sache sicher einzuleiten ist", notiert Linckh am 27. April in sein Tagebuch (ed. Goessler 1938: 152). In nur zwei Wochen sollten die Ausgräber neben zahlreichen Bruchstücken auf 17 Statuen stoßen; 15 davon fast lebensgroß (Abb. 3).

Ein Teil der Funde war unter der Aufsicht von Linckh und Foster schon am Vortag von der Insel weggebracht worden und im Schutz der Nacht nach Athen verfrachtet worden, als am Sonntag, dem 28. April, eine Abordnung der Inselbewohner erschien, die zunächst von Ängsten vor Repressalien der türkischen Besatzungsmacht wegen unerlaubter Ausgrabungen sprach und von drohendem Unglück, weil die Ruhe der heiligen Stätte verletzt worden sei, dann aber für die weitere Konzessionierung der Grabung 6.000 Piaster verlangte. Der Preis ließ sich ohne größere Schwierigkeiten auf 800 Piaster herunterhandeln, und für diese Summe²³ bekam man alle Besitzrechte an den Funden zugesprochen.

Linckh und Foster, die am Montag von Athen wieder zurückkehrten, brachten von dort den französischen Vizekonsul Sébastien Fauvel mit, dessen Haus zu dieser Zeit Anlaufstelle für alle antikenbegeisterten Bildungsreisenden war und den man ins Vertrauen gezogen hatte. Denn noch standen allen die zähen Auseinandersetzungen um den Erwerb der Parthenon-Skulpturen durch Lord Elgin (1766-1841) und, damit verbunden, die jahrelangen Verzögerungen bei deren Abtransport vor Augen: hatten sie selbst doch am Abend des 22. April, zu Beginn ihres Ausfluges nach Aegina, einige Stunden in Gesellschaft von Byron und Lusieri²⁴ an Bord der

Southern Europe and the Levant 1807-1817 - The Journal of C.R. Cockerell R.A., edited by his son Samuel Pepys Cockerell, London 1903.

²² Der Tempel selbst ist aus porösem Kalkstein der Insel errichtet.

²³ Dem heutigen Wert nach etwa 2.400 DM (Nach H. Haller 1983: 307)

²⁴ Byron (1788-1824), in den folgenden Jahren einer der heftigsten Kritiker des Elgin'schen Unternehmens ("The last, the worst dull spoiler, who was he? / Blush, Caledonia! such thy son could be" Child Harolde, Canto II), war nach einer zweijährigen Reise durch Griechenland und die Levante auf dem Rückweg nach England. Giovanni Battista Lusieri ('Don Tita'), ein Schüler Phil. Hackerts und Heinr. Wilh. Tischbeins und ursprünglich Hofmaler des Königs von Neapel, war 1799 von Elgin, der zum britischen Botschafter in Konstantinopel berufen worden war, als Leiter eines Künstlerstabes engagiert worden, mit dem Auftrag, die antiken Monumente Athens zu dokumentieren. Seit

'Hydra' verbracht, eines britischen Kriegsschiffes, das - eben im Begriff nach Malta auszulaufen - die letzten in Athen verbliebenen Kisten der Elgin Marbles geladen hatte. Und der französische Vizekonsul Fauvel hatte an der Spitze derer gestanden, die über Jahre hinweg alles daran setzten, Elgins Vorhaben zu verschleppen, um, wenn irgend möglich, selbst noch zugreifen zu können.²⁵ Also schien es am besten, von vornherein mit ihm zusammenzuarbeiten. Zwar wurde auch jetzt, angesichts der inzwischen 40 Mann starken Arbeitskolonne, die Sammelleidenschaft Fauvels geweckt, und es scheint, als habe es einigen Streit gegeben, als Fauvel plötzlich auf eigene Faust zu graben anfangen wollte; man konnte sich jedoch gütlich einigen und den Vizekonsul offenbar bald zum Verzicht bewegen.²⁶

Noch waren nicht alle Figuren und Fragmente geborgen. Am fünften Grabungstag, dem 29. April, fand man Figuren von der Westseite des Tempels; neben Giebelskulpturen, Teile des Akroters. Am Abend des 30. April schickte man Linckh, Foster und Fauvel mit einer zweiten Schiffsladung nach Athen, um die Funde im Hause Fauvels und den Wohnungen Linckhs und Fosters zu verbergen. Bis zu ihrer Rückkehr, zwei Tage später, waren die Fundstellen erschöpft, und man verließ die Insel nach abschließenden Vermessungsarbeiten mit der restlichen Marmorfracht am 9. Mai endgültig.

1801 hatte Lusieri die Abnahme der Parthenonskulpturen überwacht und deren Abtransport in die Wege geleitet. Wie Fauvel, mit dem er in der Zeit der Parthenon-Abfuhr in ständige Fehden verwickelt war, blieb schließlich auch Lusieri in Athen hängen und lebte dort bis zu seinem Tod 1821.

²⁵ Louis-Francois Sébastien Fauvel (1753-1838) war erstmals 1780 als Reisebegleiter des Comte de Choiseul-Gouffier nach Griechenland gekommen. Der ausgebildete Maler fungierte für Choiseul-Gouffier als Antikenagent mit Sammelauftrag in Athen, seit dieser 1784 französischer Botschafter an der Hohen Pforte geworden war. Während die Revolution Choiseul-Gouffier ins Exil führte, blieb Fauvel in Athen und hielt Kontakt mit französischen Regierungsstellen, bis er 1803 zum Vizekonsul mit einem Jahresgehalt von vierhundert Pfund Sterling bestellt wurde. Er war nicht nur der beste Kenner der Verhältnisse in Athen, sondern auch ständig bemüht, für das Musée Napoléon oder auch für seine eigene umfangreiche Privatsammlung, Antiken zu erwerben.

Als die Türken nach der Invasion Bonapartes in Ägypten (1799-1801) Frankreich den Krieg erklärt hatten, war Fauvel wie alle Franzosen verhaftet und nach Konstantinopel gebracht worden. Seine Sammlungen hatte man beschlagnahmt, und ausgerechnet mit seiner technischen Ausrüstung - der einzigen, die es in Athen gab - waren von Elgins Beauftragten die Abbrucharbeiten am Parthenon begonnen worden. Auch der Abtransport von der Akropolis war mit dem Wagen Fauvels erfolgt - dem einzigen brauchbaren Fahrzeug, das man in Athen hatte auftreiben können.

²⁶ Vielleicht ist die Erlaubnis, von den schönsten Stücken Gipsabdrücke zu nehmen (s.u.), als Zugeständnis an Fauvel in diesem Zusammenhang vereinbart worden.

Der Tempel den die Aegineten-Entdecker untersucht und vermessen hatten, ist ein 'Peripteros' mit zwölfsäuliger Längs- und sechssäuliger Schmalseite²⁷, gebaut nach den Regeln der Dorischen Ordnung (Abb. 5/6). Er bildete den Mittelpunkt einer Terrassenanlage, die von Adolf Furtwängler (1853-1907) als Heiligtum der lokalen äginetischen Göttin Aphaia erkannt wurde. Die Identifizierung gelang durch eine Inschrift, die 1901 bei einer zweiten Grabung am Tempel gefunden worden war. Die ersten Ausgräber hatten dagegen, einem Hinweis Pausanias' folgend²⁸, in dem Tempel ein Heiligtum des panhellenischen Zeus gesehen. Die Bauzeit des Tempels wird heute allgemein um 500 v.Chr. angesetzt.

Die Skulpturenfunde, auf die Haller, Cockerell, Foster und Linckh im Laufe ihrer Bauaufnahme gestoßen waren, bildeten den plastischen Giebelschmuck dieses Tempels: neben den fast lebensgroßen Tympanonfiguren waren es Reste der Firstakroterien. Was die Ausgräber von 1811 noch nicht wissen konnten, und was auch erst durch den Einsatz moderner Technologie während einer dritten Grabungskampagne in den Jahren 1964-1966 erklärbar wurde, ist die Tatsache, daß die Skulpturenfunde im Bereich der Tempelanlage zu insgesamt vier Giebelgruppen gehörten. Dieter Ohly (1911-1979), der langjährige Direktor der Münchner Glyptothek und Leiter eines Forschungsprogrammes²⁹ in dessen Rahmen die jüngste Ausgrabung durchgeführt wurde, konnte dafür die entsprechenden Nachweise erbringen. Aus der Zusammenfassung der Berichte und Ergebnisse aller drei Grabungen ließ sich folgern, daß im Verlauf der Bauarbeiten am Tempel eine Änderung des plastischen Schmuckprogrammes stattgefunden hat. Nach Ohly wurde "der Beschluß zur Erneuerung des Skulpturenschmucks zu einem Zeitpunkt getroffen, als die östliche Tempelfassade schon aufgerichtet war" (1981: 44); deren Giebelfiguren waren demnach bereits plaziert, während die westlichen erst in Arbeit waren als die Programmänderung erfolgte. (Ohly vermutet den Grund für die Neudisponierung in den kriegerischen Auseinandersetzungen des Inselstaates mit Athen.) Die "ausgeschiedenen Skulpturen kamen als Eigentum der Aphaia vor dem Tempel zur Aufstellung" (ib.). "Nach stilistischen Kriterien", schreibt Ohly, "sind die

²⁷ Am Stylobat mißt der Tempel 13,77 x 28,815 m; die Giebelfelder hatten eine lichte Weite von 13,20 m und eine lichte Höhe von 1,74 m.

²⁸ Beiläufig erwähnt Pausanias im Zusammenhang mit dem Heiligtum des panhellenischen Zeus auch den Aphaia-Tempel auf Aegina: Furtwängler übersetzte die entsprechende Stelle (II 30, 3) so: "wenn man zu dem berühmten Panhellion geht, so pflegt man den Besuch des Heiligtums der Aphaia, einer äginetischen Göttin, auf die Pindar ein Lied gemacht hat, damit zu verbinden" (1906: 6).

²⁹ Ziel dieses vom bayerischen Kultusministerium und der Fritz-Thyssen-Stiftung finanzierten Vorhabens war neben der (über Fachkreise hinaus als spektakuläres Unternehmen bewerteten) Abnahme klassizistischer Ergänzungen und der dadurch ermöglichten Neuaufstellung im Museum, die umfassende Neupublikation der "Aegineten" in Form eines groß angelegten monographischen Glyptotheks-Kataloges, von dem allerdings bislang nur der erste Band (1976) veröffentlicht ist. Der Tod Ohlys hat das Erscheinen von zwei geplanten Folgebänden aufgeschoben.

Gruppen von Altarplatz und Tempel um 500 v.Chr. und innerhalb einer Zeitspanne von ungefähr 15 Jahren nacheinander zu datieren: zuerst die Altarplatzgruppen, danach die Westgiebelgruppe, zuletzt die Ostgiebelgruppe." (ib.: 43) Sie liegen damit zeitlich an der Grenze, an der sich nach der heute gängigen Stilchronologie der Archäologie Spätarchaik und Frühklassik überschneiden.

In der endgültigen Anordnung zeigte jeder Giebel eine Abfolge von kämpfenden Krieger³⁰ - der westliche zwölf, der östliche zehn - nach beiden Seiten symmetrisch gruppiert; in der Mitte die Göttin Athena als Schlachtenlenkerin. Zu den Eckzwickeln hin folgten Haltung und Bewegung der Kämpfer dem Höhenniveau der Giebelschräge: aufrecht, dann wankend, weiter, gebückt oder knieend, fallend und schließlich, ganz außen, verwundet zusammengebrochen.

Die Gesamtzahl von dreizehn Skulpturen im Westen und elf im Osten hatte schon Furtwängler erschlossen, obwohl außer der Athena und den neun Krieger des Westgiebels und den fünf Krieger des Ostgiebels, die man 1811 entdeckt hatte, bei seiner Grabung nur noch Fragmente zum Vorschein kamen. Auch in den sechziger Jahren konnte der Figurenbestand der Giebelgruppen nicht durch größere Funde erweitert werden; man hatte dies allerdings auch gar nicht erwartet, sondern war der Frage nach dem exakten Standort jeder Figur nachgegangen. Auf welcher Seite des Tempels die einzelnen Statuen gefunden wurden, hatten Haller und Cockerell in den meisten Fällen notiert; die ursprüngliche Ausrichtung der Skulpturen war am Verlauf der Verwitterungsspuren zu erkennen. Der entscheidende Schritt zur genauen Positionsbestimmung der Figuren gelang aber erst mit der vollständigen Rekonstruktion der Standplinthenbettungen in den Geisonblöcken der horizontalen Giebelgesimse. Damit konnten erstmals die zahlreichen Fragmente sicher geordnet und von denen der erwähnten "Altarplatzgruppen" geschieden werden (Abb. 7-10).³¹

Als die Entdecker-Gesellschaft von Aegina nach Athen zurückgekehrt war, wurde das Haus, in dem Bröndsted und Koës gewohnt hatten, angemietet und darin eine Art Werkstatt eingerichtet. Man begann die Skulpturenfunde zu ordnen, unternahm Rekonstruktionsversuche und fertigte für Fauvel Gipsabgüsse an. Während

³⁰ Dargestellt sind die mythischen Kämpfe des äginetischen Heldengeschlechts der Aiakiden vor Troja: im jüngeren Ostgiebel der erste Feldzug der Griechen gegen Troja mit Telemon, dem Sohn des Aiakos und Herakles; im älteren Westgiebel die zweite Belagerung Trojas mit Aias, dem Sohn Telemons.

³¹ Im ersten Band des neuen Aegineten-Kataloges, der "Die Ostgiebelgruppe" behandelt, schrieb Dieter Ohly einleitend, er habe sich "zum Ziel gesetzt, möglichst ausführlich über den Befund an den Aegineten zu berichten" (1976: xii); darüber hinaus wollte der am intensivsten mit den Statuen vertraute Archäologe allenfalls werkimmanente Hypothesenbildung zur Scheidung verschiedener Meisterhände und zu kompositionellen Problemen zulassen: "Die schwer lösbare Frage, inwiefern die Aegineten die 'äginetische' Bildhauerkunst des spätarchaischen und frühen 'strengen' Stils repräsentieren, welche entscheidenden Einflüsse anderer Kunstlandschaften sich in ihnen ausprägen, wird nicht behandelt." (ib.: xvi)

dieser Arbeiten war auch zu überlegen, was mit den Figuren weiter geschehen sollte, erst recht, da man nun, - wie Haller einige Wochen später in einem Brief an seinen Bruder schrieb - "immer mehr und mehr ihren hohen Werth einsehen [lern- te], so wie wir auch überzeugt wurden, daß ihre Vereinzelung denselben sehr vermindern würde: wir wurden daher unter uns einig, sie an einen Liebhaber, der uns eine ständige Summe bieten würde, zu veräußern" (ed. Bergau 1876: 288).³²

Fauvel, der dieser Eintracht wohl nicht ganz traute, machte hierzu den Vorschlag, einen Vertrag aufzusetzen, mit dem die vier Besitzer der Skulpturen auf die vereinbarten Verkaufsbedingungen verpflichtet werden sollten.³³ Die Beteiligten waren damit einverstanden und wandten sich jeweils an die Adressen, wo ihrer Meinung nach die potentiellen Käufer zu finden waren. Bei allen wurden patriotische Gefühle wach.³⁴ "Haller informierte den bayrischen Gesandten in Rom" - von dem er bei Antritt der Reise finanzielle Unterstützung erhalten hatte - "...darüber, daß die Sammlung zu verkaufen sei; Cockerell schrieb ähnliche lautende Berichte an die Englische Botschaft in Konstantinopel wie auch an den britischen Außenminister; Linckh beschwor seine Regierung in Württemberg, doch ja zu kaufen, und auch Fauvel sandte eine...Nachricht nach Paris." (Bracken 1977: 235) Bis Antwort zu erhalten war, mußte man sich auf längere Wartezeiten einrichten, zumal der Postverkehr, den Kaufleute und Handelshäuser erledigten, über Konstantinopel abgewickelt wurde und von dort nach Athen nur eine unregelmäßige Botenverbindung bestand.

Nachdem Italien, das klassische Reiseland gebildeter Engländer, durch den Krieg mit Napoleon nicht mehr in der gewohnten Weise zugänglich war, hatte sich deren Ziel und Interesse nach Griechenland verlagert. Unter den reisefreudigen Altertumsfreunden, die man zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Athen antraf, waren daher die Briten weit in der Überzahl. Dieser Umstand führte bald zu Konsequenzen für die Verkaufsmodalitäten der äginetischen Antikenfunde. "With reference of the final destination of these marbles", sah sich Cockerell rückblickend noch in der Einführung zu dem 1860 erschienenen Werk 'The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae' veranlaßt, "to add a few words of justification of the two English gentlemen who took an active part in their discovery, and whose zeal for the interests of their own country might otherwise seem to

³² Cockerell notierte in seinem Tagebuch: "The few friends we have an consult are dying with jealousy..." (Cockerell 1903: 56).

³³ Nach Cockerell 1903: 57, Cockerell lobt in diesem Zusammenhang Fauvels Aufrichtigkeit: "...he has given excellent help and advice" (57).

³⁴ Zu diesem Thema schrieb Haller: "Was unsere gefundenen Antiken anbetrifft, so beunruhigt michs ausserordentlich, daß ich trotz aller Überlegung nicht Mittel finden kann, dieselben zum Eigenthum der Königlichen Akademie [der Künste in München] zu machen. Unsere englischen Freunde und Mittheilhaber wünschen ebenso lebhaft, sie in ihrem Vaterlande zu haben wie ich in dem meinigen." (Zit. n. H. Haller 1983: 100f)

lie under an imputation which, in reality, is by no means merited." (Cockerell 1860: ix)

Er kommt zunächst auf die Briefe zu sprechen, die die einzelnen Regierungen von dem Skulpturenfund informieren sollten und fährt dann fort: "Shortly afterwards, two English travellers of distinction - the late Messrs. Gally Knight and Fazakerly³⁵ - who happened to arrive at Athens, offered a sum of £ 2000 to the two German co-proprietors to relinquish their shares, engaging together with the English proprietors - Messrs. Foster and Cockerell - to present the whole collection to the British Museum. These terms, however, were declined on the part of Messrs. Haller and Lynckh, from an equally honourable desire to secure the statues for their own countrymen. With both parties thus situated, and both equally anxious to strain every nerve for their respective countries, it is clear that no other mode of solving the difficulty remained, except that of offering them for public sale." (ib.)

Man mußte hierzu die Skulpturen aus Athen wegschaffen; möglichst unbemerkt, um zu verhindern, daß die Türken etwa selbst Ansprüche auf den Fund anmeldeten oder die Abwicklung des Geschäfts durch unkalkulierbare Bedingungen oder Forderungen verschleppten.³⁶

In dieser Situation kam der Ratschlag eines befreundeten Kaufmanns gelegen, der sich als Vermittler in der Sache anbot. Es war Georg Christian Gropius (1776-1850), ein Deutscher³⁷, der in Trikeri, einem Handelsplatz am Golf von Volo, die

³⁵ Henry Gally-Knight (1786-1846) und John Nicolas Fazakerley (1787-1852).

³⁶ Da die Ausgräber nicht über einen "Ferman" aus Konstantinopel verfügten, wie ihn die Mannschaft Lord Elgins besessen hatte, als sie sich der Parthenon-Skulpturen 'annahm', sondern, wenn überhaupt, nur mit dem Pascha der Morea bzw. den türkischen Regionalbeamten verhandelten, hielten sie sich offenbar an die Ratschläge von Fauvel und anderen Bekannten, wenn es darum ging, die Absicht und den Zweck ihrer Unternehmungen vor den Türken so weit als möglich zu verbergen. Zwar gab es keine geregelten Bestimmungen über das Ausgraben und die Ausfuhr von Antiken, aber je unauffälliger man sich bewegte, desto weniger Mißtrauen konnte man erregen. Vor allem wollte man natürlich vermeiden, daß die Vertreter der Staatsmacht vom finanziellen Wert der ausgegrabenen Antiken Wind bekamen. Bestechungs- und Schmiergelder hätten sich hierdurch wesentlich verteuert. Um so genauer wurden dann Mitte der dreißiger Jahre die Ausgrabungsmodalitäten und die Ausfuhrbestimmungen geregelt, nachdem Griechenland unabhängig und der Wittelsbacher Otto zum König des neuen Staates geworden war. Die entsprechenden gesetzlichen Bestimmungen bei: Georg Ludwig v. Maurer; Das griechische Volk in öffentlicher, kirchlicher und privatrechtlicher Beziehung vor und nach dem Freiheitskampfe bis zum 31. Juli 1835, 3 Bde., Neudruck der Ausgabe von 1835. Osnabrück 1968: III, 283 ff.

³⁷ In Rábke bei Helmstedt geboren, kam Gropius etwa zwanzigjährig nach Berlin, wo er als Zeichner und Kupferstecher arbeitete. (Sein älterer Bruder Wilhelm war der Berliner Dioramen-Unternehmer für den Schinkel seit 1808 seine italienischen Reiseeindrücke zu Panoramen verarbeitete.) Gropius wurde mit der Familie Wilhelm v. Humboldts bekannt und kam mit den Humboldts als Hauslehrer nach Paris. 1799 reiste er mit Wilhelm v. Humboldt durch Nordspanien. 1801 verließ Gropius seine Stellung und begleitete 1803 J.L.S. Bartholdy als Zeichner auf dessen Griechenland-

Funktionen eines englischen Vizekonsuls wahrnahm, aber häufig in Athen anzutreffen war, wo er sich gelegentlich als Antikenhändler betätigte und hierbei auch das eine oder andere Mal mit Fauvel zusammenarbeitete. Gropius, durch den Haller im Jahr zuvor Cockerell kennengelernt hatte³⁸, schlug vor, die Sammlung auf die Insel Zante (heute Zakynthos) zu überführen und nicht auf den Meistbietenden zu warten, sondern die Verkaufsbedingungen öffentlich auszuschreiben.

Wieder gab es einen Vertrag in dem alles festgelegt wurde: "Vu qu'il y aurait du danger de laisser ces marbres plus long tems dans un pays sous la domination turque, les quatre Co-interesés ont unanimement nomme pour leur procureur et agent en cette affaire Mr. G.Gropius... . En consequence de quoi Mr. Gropius et les susdits quatre Co-interesés ont trouvé convenable, de transporter toute la collection de ces marbres, faute d'un pays neutre dans ces Environs à l'isle de Zante, actuellement sous la domination Anglais et Mess. Foster et Cockerell s'obligent d'honneur en vers Mess. Linkh et Haller, qu'en cas que leurs Princes respectifs, ou d'autres amateurs du Continent, deviennent les acquereurs de cette collection, ils puissent librement en disposer et la retirer sans obstacle du pays de Zante, sous quel rapport politique ils puissent d'ailleurs être avec l'Angleterre. - Et en cas que le Gouvernement ou des particuliers Anglais ou qui que soir devint l'acquireur de cette collection, le prix de la moitié appartenant aux deux surdits Mess. Linkh et Haller pourra être emporté librement ou bon leur semblera." (ed. Pölnitz 1974: 221)³⁹

Im August sind die Skulpturen in Säcke und Körbe verpackt, auf Maultieren verladen, über das Kitharongebirge an den Golf von Korinth transportiert und nach Zante verschifft, wo "toute le collection sera mise entre les mains d'une personne de Confiance, chez la quelle elle restera exposée au publique, pendant quinze mois consecutifs, afin que tous les amateurs puissent en prendre connoissance exacte." (ib.) So bestimmt es jedenfalls der Vertrag.

Für den Rückweg von Zante ließen sich Haller, Cockerell, Foster und Linckh mehrere Wochen Zeit, antike Stätten auf dem Peloponnes zu besuchen, um ihre architektonischen Studien fortzuführen.⁴⁰ Im Oktober war man wieder in Athen, wohin

reise, im Laufe dieser Reise entschloß sich Gropius als Kaufmann in der Levante zu bleiben. 1818 wurde er österreichischer Vizekonsul in Athen, ab 1840 k.k. Generalkonsul.

³⁸ Haller erwähnt dies in einem Brief (vom 21. Okt. 1810) an seinen Bruder (ed. Bergau 1876: 281).

³⁹ Auf Französisch war der Vertrag wohl deshalb abgefaßt, weil sich Haller und Cockerell, die dominierenden Figuren des Quartetts untereinander dieser Sprache bedienten.

⁴⁰ Unterwegs erreichte sie die Nachricht vom Tod ihres Freundes Koës. Koës hatte sich im Sommer vorzeitig in Smyrna (Izmir) von Bröndsted und Stackelberg getrennt (vgl.o.S.9), weil er im Herbst die Heimreise nach Dänemark antreten wollte. Er war kurz nachdem die Aeginetenausgräber die Insel verlassen hatten schwer erkrankt auf Zante eingetroffen und nach wenigen Tagen dort gestorben.

vor kurzem auch Brøndsted und Stackelberg von ihrer Türkeireise zurückgekehrt waren. Die letzten wärmeren Herbsttage nutzten die Freunde zu gemeinsamen Exkursionen in die nähere Umgebung von Athen; für den Winter planten Cockerell und Foster eine Fahrt nach Ägypten.

Ende November (1811), kurz vor dem Aufbruch der Engländer, legte in Piräus ein Frachter in Begleitung der englischen Brigg 'Pauline' an. Der Kapitän des Kriegsschiffes wollte im Auftrag des Prinzregenten - dem späteren König Georg IV. - den Aeginetischen Fund abholen: Cockerells Briefe, die unmittelbar nach der Rückkehr von Aegina und noch vor den Vereinbarungen über die Auktion auf Zante geschrieben worden waren, hatten ihr Ziel unerwartet schnell erreicht, und der Vater Cockerells hatte "die ganze Angelegenheit sehr energisch in die Hand genommen und den Prinzregenten solange bestürmt, bis dieser den Befehl zum Ankauf erteilt hatte" (Bracken 1977: 238). Das Preisangebot, das Kapitän Perceval überbrachte, lautete auf 6.000 Pfund Sterling; er war befugt, es notfalls um weitere 2.000 Pfund zu erhöhen. Auch der Transport sollte auf Kosten des Käufers erfolgen.

In Athen mußte Perceval nun erfahren, daß der eigentliche Zweck seiner Reise verfehlt war: Cockerell kam die peinliche Aufgabe zu, dem Kapitän zu erklären, daß die Aegineten nicht nur von Athen nach Zante geschafft worden waren, sondern daß es inzwischen einen Vertrag gab, der eine öffentliche Auktion für den 1. November des kommenden Jahres 1812 festschrieb und auf dessen Erfüllung die deutschen Miteigentümer aus patriotischen Rücksichten bestanden.⁴¹

Man erörterte daraufhin die Frage, ob die Figuren bis zu der geplanten Auktion auf Zante wenigstens sicher verwahrt seien. Die Engländer sahen die Insel vor der griechischen Westküste in absehbarer Zeit von französischen Truppen bedroht, die sich nach Gerüchten angeblich in Dalmatien sammelten, und sie schlugen deshalb vor, die Skulpturen auf dem mitgebrachten Frachter nach Malta zu überführen, wo deren Sicherheit gewährleistet werden könne.⁴²

⁴¹ Die Einsicht in die 'edlen' Motive Hallers und Linckhs verhinderten hierbei größere Verstimmungen: der ständig von Geldnöten geplagte Haller, der sich dank Cockerells Vermittlung mit Zeichenaufträgen durchreisender Engländer über Wasser hielt und der ebenfalls keineswegs wohlhabende Linckh schlugen immerhin ein Gebot aus, das - nimmt man 8.000 Pf. Sterling - nach heutigem Kurs ca. 4,8 Mio DM wert war (nach dem Umrechnungsfaktor bei H. Haller 1983: 307): es übertraf die mit 12.000 venezianischen Zechinen schon hoch angesetzte Mindestforderung des Auktionsvertrages um ein Drittel.

⁴² Auf welche Weise die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen England und Frankreich im Zusammenwirken mit mangelhaftem Informationsfluß und auch bloßen Zufällen dazu beitrugen, Antikentransporte zu einer höchst unsicheren Sache zu machen zeigt das folgende Beispiel: Die Hauptfracht der Elgin Marbles von 50 Kisten mit mehr als 120 Tonnen Inhalt hatte England im Januar 1804 erreicht und lagerte noch im Juni 1806 ungeöffnet, als Elgin selbst aus französischer Gefangenschaft zurückkehrte, in die er auf seiner Rückreise von der Levante geraten war. Vereinzelt kleinere Sendungen lagen verstreut in englischen Seehäfen. Elgins Agenten mußten sie mühsam zusammensuchen, und einer von ihnen ersteigerte im Londoner Zollhafen 26 Kisten mit nicht

Die Deutschen fürchteten natürlich den Zugriff des englischen Prinzregenten, wenn die Figuren sich erst einmal auf Malta befanden⁴³ und gaben auch die Verpflichtung gegenüber den durch die Annoncen angezogen potentiellen Käufern zu bedenken: nämlich den Fund auf Zante bereit zu halten.

Die Bedenken von Haller und Linckh ließen sich jedoch zerstreuen und es gelang, die beiden zu überzeugen, daß Zante auf Dauer kein sicherer Ort sei.

Da Cockerell und Foster ihre Reise antraten und auch Linckh schon wieder unterwegs war, begab sich Haller allein nach Zante um den Malteser Transport in die Wege zu leiten. Mit einer Ladung von 53 Kisten und zwei Körben, in die Haller alle 972 Einzelteile des äginetischen Fundes verpackt hatte, konnte Kapitän Perceval am 16. Januar 1812 nach Malta in See stechen. Anfang Februar kam Haller nach Athen zurück und zusammen mit Bröndsted, Stackelberg und Linckh wurden weitere Pläne geschmiedet.

Mit Cockerell hatte Haller bereits vereinbart, die architektonischen Untersuchungen, die man an dem Tempel auf Aegina vorgenommen hatte, für eine spätere Veröffentlichung aufzuarbeiten.⁴⁴ Jetzt faßten die römischen Reisegegnossen den

näher bezeichnetem 'antiken' Inhalt zum Preis von einem Pfund pro Kiste, in der Annahme, daß sie ebenfalls zu der Elgin'schen Sammlung gehörten. Es war aber, wie sich herausstellte, ein Großteil der Sammlung des Comte de Choiseul-Gouffier: darunter die heute im Louvre findliche Parthenon-Metope, die 1787 im Sturm vom Gebälk des Tempels heruntergefallen war und die Fauvel für den Grafen damals erworben hatte. Elgin, der übrigens die eigenen 'marbles' bis zu seiner Rückkehr nach England noch nie gesehen hatte - als er selbst im April 1802 und dann nach seiner Abberufung von dem Botschafterposten in Konstantinopel, noch einmal kurz im Frühjahr 1803 in Athen gewesen war, hatte sein Beauftragter Lusieri das meiste schon verpacken lassen - Elgin war mit dem 1802 aus russischem Exil zurückgekehrten Choiseul-Gouffier in Frankreich näher bekannt geworden, als man den Sommer 1803 gemeinsam in dem Pyrendenbad Bareges verbrachte. (Innerhalb Frankreichs konnte sich der Lord auf Ehrenwort frei bewegen.) Choiseul war bei dieser Gelegenheit auf den Verlust seiner Sammlung zu sprechen gekommen, die von Fauvel im Frühjahr 1803 endlich auf einer französischen Fregatte untergebracht worden war (nachdem sie 1799 von den türkischen Behörden beschlagnahmt worden war, vgl. Anm. 18): wie nun Choiseul zu seiner Bestürzung erfahren hatte, war diese Fregatte unterwegs von einem englischen Kriegsschiff gekapert worden. Bei dieser Gelegenheit um Rat gefragt, wie die Sammlung vielleicht doch noch zu retten sei, konnte Elgin nicht ahnen, daß er bald nach seiner Rückkehr nach England per Zufall selbst in die Lage versetzt würde, dem Grafen die vermißten Antiken wieder zu beschaffen: die Kisten mit der Sammlung des Franzosen waren auf Veranlassung Admiral Nelsons aus der Prise ausgeschieden, ungeöffnet nach London gebracht und der britischen Regierung zum Kauf angeboten worden, die sich allerdings nicht interessiert gezeigt hatte. Im Londoner Hafen wurde die Ladung dann aber mit einem so hohen Zoll belegt, daß man die Eigentümer (die Mannschaft des Kaperschiffes) informierte, die Kisten seien es nicht wert, ausgelöst zu werden - und so blieben sie liegen, bis sie versehentlich von Elgins Beauftragtem erstanden wurden. (Nach St.Clair 1967: 121ff)

⁴³ Schließlich stammten Linckh und Haller aus Rheinbundstaaten.

⁴⁴ "Ich würde ein Werk machen", - schreibt Haller in einem Brief an Cockerell im März 1812 - "das durch seinen Inhalt bedeutender sein sollte als durch ein elegantes Äußeres. Gewöhnlich nützt das nur dem Buchhändler, um die Augen des großen Publikums zu blenden, indem er den Preis so

Entschluß, den Ertrag ihrer Forschungen und Studien in eine gemeinsame Publikation einzubringen, die dem Andenken des verstorbenen Freundes Koës (vgl. Anm. 33) gewidmet sein sollte. Während die Teilnehmer im Frühjahr auf meist kurzfristigen Ausflügen das Hinterland von Athen erkundeten, wurde das Projekt in Briefen weiter diskutiert. Ein Schreiben Brøndsteds vom April (ed. H. Haller 1983: 176ff) gibt Auskunft, wie man sich die Sache vorstellte. Unter dem Titel "Darstellungen von Griechenland und von Denkmälern seiner Kunst und Geschichte" (ib.: 177) sollte das Werk topographisch gegliedert in einzelnen Lieferungen erscheinen. An einem Beispiel legt Brøndsted dar, wie er sich das arbeitsteilige Vorgehen im Einzelnen denkt:

"Es wird z.B. eine Lieferung *Delphi* überschrieben werden. Darinn geben nun Stackelberg und Linckh die schönsten ihrer Zeichnungen von dieser merkwürdigen Gegend...und sorgen selbst dafür, daß sie so gut und kräftig radiert werden als möglich. - Da giebt Haller seine architektonischen Entdeckungen, Messungen und Ideen, und sorgt selbst für die Stechung oder Radierung derjenigen seiner Zeichnungen von den Ruinen, die er für wichtig hält und mitteilen will. - Dann sind wir uns alle behülflich, um das was für das Topographische des Orts und der Monumente nothwendig gesagt werden muß, auf die beste Art zu sagen und ich werde mich endlich bestreben, die Geschichte von Delphi und den Einfluß der Pythischen Wahrsagung, der Spiele und des Amphictyonengerichts auf die Angelegenheiten von Griechenland, so gut und wahr darzustellen, als ich's vermag.(ib.)

In Rom sollte die Ausarbeitung und Endredaktion erfolgen, in Deutschland die Drucklegung: wenn möglich, bei Cotta in Tübingen. Brøndsted sah sich in der Lage zur Vorfinanzierung 5 - 6.000 Reichstaler, (das entsprach etwa 400.000 - 480.000 DM), bereitzustellen.⁴⁵

hoch ansetzt, daß viele der braven Künstler niemals in ihrem Besitz gelangen können. Das soll nicht mit unserem Werk geschehen. Es soll vielmehr auf leichte Art in die Hände derer kommen, die sich dafür interessieren." (ed. H. Haller 1983: 175) Cockerell hat später in seinem Werk "The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Philgaleia in Arcadia" - dessen Ausstattung am Ende doch jenes "elegante Äußere" aufwies, das Haller mit dem Hinweis auf die praktischen Zwecke einer solchen Veröffentlichung hatte vermeiden wollen - auch die Aufzeichnungen seines Freundes verarbeitet; beim zweiten Teil über den Apollo-Tempel konnte sich Cockerell auf ein ausführliches 'Messungs-Journal' Hallers vom Sommer 1812 stützen, der teilweise sogar handkolorierte Folioband ist deshalb dem Andenken Hallers gewidmet. Vor wenigen Jahren kam Haller posthum sogar zu einer eigenen Veröffentlichung: 1976 wurde eine zweite Reinschrift dieses 'Messungs-Journals', die sich heute in der Universitätsbibliothek Straßburg befindet, von Georges Roux als fotografisches Facsimile unter dem Titel "Le temple de Bassae" herausgegeben.

⁴⁵ Das Projekt mußte nach Hallers Tod 1817 aufgegeben werden, Brøndsted und Stackelberg haben später unabhängig voneinander die Reise publizistisch verwertet: Von Brøndsted, der Griechenland ein zweites Mal 1821 besuchte, erschienen 1826 und 1830 die ersten beiden Bände seiner auf acht Teile geplanten "Voyages dans la Grèce" in Paris gleichzeitig mit einer deutschen Ausgabe ("Reisen und Untersuchungen in Griechenland..."); 1844 erschien posthum in Kopenhagen: "Reise i Graekenland i Aarene 1810-1813". Stackelberg veröffentlichte 1824-1826 in Paris den ers-

Motiviert durch die Aussicht, dieses Vorhaben zu verwirklichen, trafen Brøndsted, Haller, Stackelberg und Linckh wieder Reisevorbereitungen, um ein schon im Vorjahr verfolgtes Projekt erneut aufzunehmen: die Ausgrabung des Apollo-Tempels in Bassae. Kaum daß die Aeginetenentdecker ihren Fund auf die Insel Zante transportiert hatten, waren sie nämlich auf der Rückreise nach Athen im Herbst 1811 bei ersten Erkundungen dieser Tempelruine durch Zufall noch einmal auf Bildbauerarbeiten gestoßen; sie hatten jedoch den Ort nach zehn Tagen verlassen müssen, weil sie das Mißtrauen der türkischen Regionalbehörde erregt hatten.

Erst jetzt hatten die Forscher durch die Vermittlung des ebenfalls mitreisenden Gropius⁴⁶ vom Pascha von Morea (Peloponnes) eine offizielle Grabungslizenz erhalten, so daß in diesem Sommer - 1812 - ein vollständiger, aus 23 Platten bestehender Innenfries geborgen werden konnte. Haller hatte in der Zwischenzeit vom bayrischen Kronprinzen den Auftrag erhalten, Antiken aufzuspüren und für ihn zu erwerben. Was Ludwig dabei vergessen hatte war, Haller rechtzeitig mit einem entsprechenden Budget auszustatten. Deshalb kam Haller der Fund von Bassae auch in dieser Beziehung gelegen: "Mein Hauptinteresse war," schreibt er über den Apollotempel in dem schon einmal erwähnten Reisebericht "seine Architektur, die noch nie Classisch untersucht war, genau kennen zu lernen^[47], und ich war bereit, dafür den Besitz jener Kunstwerke für meinen Theil zu opfern, und hatte dabey zugleich Gelegenheit den mir schmeichelhaft gemachten Wunsch des Prinzen auf eine sehr angenehme Weise in Erfüllung zu bringen." (ed. Bergau 1875: 256)

ten Band seiner "Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne" (Bd. 2: Berlin 1837) und 1826 in Rom das monographische Werk "Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien und die daselbst ausgegraben Bildwerke" (gedruckt in Frankfurt a. M.).

⁴⁶ Auch Foster stieß zu der Gruppe; Cockerell bereiste im Sommer 1812 Sizilien. Die geplante Ägyptenreise der beiden Engländer im Winter hatte schon auf Kreta ihr vorzeitiges Ende gefunden.

⁴⁷ Wie gewissenhaft Haller eine solche Arbeit anging, zeigt ein Blick in das 'Messungs-Journal', das er in Bassae anlegte (ed. Roux 1976); vgl. Abb. 11.

2. Ein 'Projet d'acquisition du Musée Napoléon' und der äginetische Stil in Quatremère de Quincy's 'Jupiter Olympien'

Als die Ausgräber der Aegineten ihren Fund im Mai 1811 von der Insel nach Athen geschafft hatten und dort berieten, was weiter damit zu geschehen hätte, ob und wie man die Skulpturen verkaufen könne, war der französische Vizekonsul Fauvel mit seinem Ratschlag zur Stelle gewesen, vor allem anderen vertraglich festzulegen, daß die Stücke nicht verstreut werden dürften.

Fauvel handelte mit dem Rat, die Aegineten nur als Ensemble zu verkaufen im eigenen Interesse, denn ihm war klar, daß er versuchen würde, die Giebelfiguren für die Antikensammlung des Pariser Museums zu erwerben.

Am 7. Juli 1811 hatte Fauvel an den französischen Innenminister geschrieben und von dem Fund auf Aegina berichtet⁴⁸; am 13. September folgte ein Brief an den Herzog von Bassano, den Außenminister, in dem Fauvel mitteilte, daß der Fund inzwischen nach Zante geschafft worden war, wo er nun zum Verkauf stünde. Er nannte auch den verlangten Mindestpreis von viertausend Pfund Sterling⁴⁹ und kam dann auf die Figuren selbst zu sprechen:

"Quelques unes de ces statues sont, comme j'ai eu l'honneur de l'écrire à S.E. le Ministre de l'intérieur, de la plus grande beauté du côté de l'art, d'autres du plus grand intérêt, les têtes que je regarde comme les portraits caractérisent l'âge de ces précieux monumens. ...Ces figures du plus beau marbre de Paros sont toutes brisées mais les pièces se peuvent rejoindre facilement, il en manque peu, elles n'ont été endommagées que par leur chute. Je conserve les plâtres des principales têtes et de quelques unes de ces figures et plusieurs torses que je me suis empressé de mouler moi-même, pour ne point perdre de vue ces précieux restes, remis à la lumière." (ed. Michon 1912: 165)

Fauvel zeigt hier die Routine des langjährigen Antikenagenten, der die Dinge im Hinblick auf das Interesse des Sammlers beschreibt, in dessen Auftrag er handelt. Pragmatische Hinweise auf die Verkaufskonditionen, den Erhaltungszustand und

⁴⁸ Nach Michon 1912: 164; der Brief ist verloren. Étienne Michon hat die (gescheiterten) "projets d'acquisition du Musée Napoléon en 1811-1813" in einem materialreichen Aufsatz am Beispiel der Skulpturen von Aegina und Phigalia (Bassae) ausführlich behandelt.

⁴⁹ In dem mit Gropius geschlossenen Vertrag über den Auktionsverkauf, der vom 16. bzw. 28. Juli 1811 datiert, ist der "prix nominal" (ed. Pölnitz 1974: 222) entweder auf 12.000 venezianische Zechinen gestiegen, d.h. auf 6.000 Pfund Sterling (ca. 3,6 Mio DM) oder Fauvel hat die Währung verwechselt und mit 12.000 venezianischen Golddukaten gerechnet, deren Gegenwert 4.000 Pfund Sterling entsprochen hätte (ca. 2,4 Mio DM).

die vorsorgliche Beschaffung von Abgüssen, verbinden sich mit qualitativ wertenden Aussagen allgemeiner Art, für deren Gewicht mehr die Erfahrung im Umgang mit der Materie zu bürgen hat, als daß ausführliche Begründungen gegeben würden.

Ein privater Brief, der sich ebenfalls mit dem Statuenfund beschäftigte, war wenige Wochen zuvor an einen Freund in Paris abgegangen; im März 1812 wurden Auszüge daraus im 'Magasin encyclopédique'⁵⁰ veröffentlicht: Fauvel bittet den Adressaten darum, die dritte Klasse des Instituts von der Entdeckung zu unterrichten; er betont auch hier, die Statuen seien nur durch den Sturz beschädigt und daher leicht wieder zusammensetzen. "Les statues sont...toutes de la plus belle sculpture, les têtes seulement sont un peu sèches, mais du plus grand intérêt"; dem Aussehen nach erinnerten sie "aux figures que l'on voit sur les plus anciennes médailles de Corinthe, de Thèbes et d'Athènes; ils sont de l'ancienne école d'Égine, une des premières qui se distingua dans la Grèce." (ib.: 98)

Fauvel stellt dann verschiedene Figuren einzeln vor, darunter eine Pallas Athene "du goût le plus antique, du genre que nous nommons improprement 'etrusque', à plis réguliers" (ib.: 99); bei alledem versäumt er es nicht, die eigenen Verdienste um diesen, aber auch andere Antikenfunde ins rechte Licht zu rücken.⁵¹

⁵⁰ Magasin encyclopédique 1812, tome II, S.97-101.

⁵¹ Schon in der letzten Nummer des Jahres 1811 hatte das von Antoine Louis Millin herausgegebene 'Magasin encyclopédique' von der Ausgrabung kurz berichtet (tome VI: 397; ed. Michon: 168). Auch in Cottas 'Allgemeiner Zeitung' war am 5. Dezember 1811 unter der Überschrift "Notizen aus Griechenland" ein Artikel erschienen, der unter anderem von dem Fund berichtete, "der von deutschen Reisenden neuerlich auf der Insel Aegina unter den Trümmern des Tempels des Jupiter Panhellenios gemacht wurde. Man fand daselbst 18 Marmorstäuen, etwas unter menschlicher Größe, vom ältesten griechischen Styl, die auf den 'Tympanis' oder Frontons gestanden hatten. Nur durch den Fall beschädigt, konnten sie leicht ergänzt werden. Der französische Konsul in Athen, *Fauvel*, eilte sogleich, nach erhaltener Nachricht, nach diesem Platz. Fauvels Sammlung wächst bedeutend durch neue Entdeckungen und Ausgrabungen. ...Die oben erwähnten Statuen stellen alle Heldenfiguren aus dem trojanischen Kriege vor, Hector, Ulysses, Helena u.s.w."

Michon nimmt an, die Neuigkeit sei dem zu dieser Zeit in Wien erscheinenden (aber für Griechenland bestimmten) Monatsblatt 'Hermes Logios' entnommen, das der dortige Archimandrit Anthimos Gazes herausgab, weil der 'AZ'-Artikel eingangs von diesem Blatt und seinem Inhalt berichtet. Das 'Magasin encyclopédique' wiederum, schließt Michon, habe die Nachricht von der 'AZ' übernommen. Der Autor des 'AZ'-Artikels hat aber umgekehrt die Nachricht von dem Fund aus Millins Zeitschrift übersetzt. Aus dem Redaktionsexemplar der 'AZ' im Cotta-Archiv geht hervor, daß der Artikel von Carl August Böttiger verfaßt ist. Böttiger hatte das griechische Blatt, das Michon als Quelle ansieht, von einer Wienreise mitgebracht und stellte es in seinem Artikel vor. Diese Vorstellung geriet nicht sonderlich interessant, und so wurde von Böttiger ergänzend die Übersetzung aus dem 'Magasin encyclopédique' angehängt, ohne den Leser - oder vielmehr, zunächst den Redakteur der 'AZ' - durch mehr als einen kleinen Absatz darauf hinzuweisen, daß diese Information nicht mehr dem offenbar eher langweiligen 'Hermes Logios' entnommen war. Millins Zeitschrift wurde regelmäßig von deutschen Gelehrten gelesen: in Starks 'Handbuch der Archäologie der Kunst' heißt es, das Journal habe "im Gebiet der Archäologie das Band der Studien verschiedener Länder, besonders Deutschlands und Frankreichs eng verknüpft..." (Stark 1880: 257).

Dem Brief an den Aussenminister vom September 1811 hatte Fauvel Skizzen von den Fundstücken beigelegt; denn wie aus einem Schreiben an Vivant Denon (1747-1825), den 'Directeur général des Musées' hervorgeht, wurden solche Zeichnungen an ihn weitergeleitet, zusammen mit einem Bericht über die Umstände und Ergebnisse der Ausgrabung auf Aegina.⁵²

Montalivet, der Leiter des Innenressorts, an den der Aussenminister Fauvels Brief inzwischen überstellt hatte, bat Denon in diesem Schreiben um eine Stellungnahme zum Wert der Skulpturen:

"J'ai l'honneur, Monsieur le Chevalier, de vous transmettre ces dessins et la relation qui les accompagne, en vous priant de les examiner et de me donner votre avis sur le prix que l'on pourrait offrir des antiquités dont il s'agit, afin d'en faire l'acquisition pour augmenter les richesses que nous possédons déjà en ce genre."⁵³

Denon wiederum gab den Auftrag zur Erstellung eines Gutachtens an den für die Antiken zuständigen Konservator des Musée Napoléon ab, an Ennio Quirino Visconti (1751-1818), den berühmtesten Archäologen seiner Zeit. "Le rapport ci-après" - schwärmt Michon - "sera une nouvelle preuve de la haute perspicacité, de la sûreté de jugement, singulièrement remarquables pour son temps, de ce grand serviteur du Musée." (Michon 1912: 170)⁵⁴

Das Gutachten Viscontis, datiert vom 13. Februar 1812, lautete:

"Les dix-sept statues...trouvés...forment une découverte précieuse pour l'histoire de l'art, pour l'étude de l'archéologie et pour l'instruction des artistes qui pourront voir dans ces nombreux restes quels étaient le style et le caractère de l'école grecque des sculpteurs d'Égine si vantés dans l'antiquité.

Comme la richesse et la prospérité des Éginètes eurent un terme dans la guerre du Péleponnèse, la 88^e Olympiade, 428 ans à peu près avant l'ère vulgaire, ces ouvrages appartiennent sans doute à une époque antérieure.

⁵² Michon hält beides für verloren: "Ni des dessins, ni la relation je n'ai retrouvé trace. Les dessins étaient des croquis sans grande valeur auprès de ceux qu'on conservés les papiers de Haller et de Cockerell...". (Michon 1912: 168)

⁵³ Brief vom 9. Februar 1812: ed. Michon: 167.

⁵⁴ Die Autorität Viscontis - Adolf Michaelis nennt den Römer spitz "das Orakel" der damaligen Archäologen (Michaelis 1906: 23) - verhilft zwei Jahre später den Parthenon-Skulpturen zur lange verweigernten Anerkennung: "1814 wird Visconti als Kronzeuge für den phidiasischen Charakter der Skulpturen von Elgin nach London eingeladen. Dies gibt ihm Gelegenheit, zunächst in einem Brief an Elgin und später in zwei Abhandlungen sein Bild von Phidias als dem Schöpfer der Parthenon-Skulpturen literarisch zu entwickeln, ein Bild, das mit mehr oder minder großen Abstrichen bis heute wirksam ist." (Himmelfmann 1977: 68)

Malgré les croquis informes qu'on nous a fait passer de ces figures, on peut juger par la grâce et la beauté de leurs poses que ces ouvrages sont d'un siècle où l'art s'était élevé à une grande perfection. Ils sont probablement du ciseau d'Onatas ou de Cléon^[55], statusires célèbres de l'École d'Égine, et qui ont fleuri, comme Phidias, au v^e siècle avant l'ère vulgaire.

La position des ruines du temple dont ces figures ornaient les frontons, et qui était situé sur une colline, fait conjecturer, d'après Pausanias, que les restes appartiennent au temple fameux de Jupiter Panhellénien. La négligence par laquelle le voyageur si exact a omis la description du temple et des ouvrages d'art qu'on y remarquait me fait trouver vraisemblable l'opinion énoncée dans la relation, et suivant laquelle ce monument à l'époque de Pausanias aurait été déjà en ruines. Je pense qu'il fut renversé dans la dernière catastrophe d'Égine causée par les Étoliens et après par les Romains au temps de la première guerre de Macédoine deux siècles environ avant l'ère vulgaire. ...

L'excellence des torsos et des extrémités qui paraît contraster avec une certaine sécheresse remarquable dans les traits des visages et dans l'exécution des cheveux et de la barbe, offre une circonstance qui n'est point étrangère au caractère connu des anciennes écoles.

Les chefs d'oeuvres qui enrichissent les musées de sculpture antique, et surtout le Musée Napoléon, sont pour la plupart l'ouvrage d'artistes grecs qui ont vécu au temps de la grandeur romaine, ou du moins qui sont postérieurs à Alexandre le Grand. Excepté le bas-relief du Parthenon d'Athènes qui est maintenant au Musée Napoléon^[56], et qui a dû être exécuté sur les dessins et sous la direction de Phidias, il n'y a qu'un très petit nombre d'ouvrages qui appartiennent à une époque si ancienne, et pourtant si brillante de la sculpture grecque. ...

Ainsi l'ensemble des sculptures trouvées à Égine sera une acquisition précieuse et d'un genre unique. Elle augmenterait considérablement la richesse et la curiosité du Musée qui en ferait l'achat. Le prix qui doit servir de base aux enchères est fixé à 10 mille sequins vénétiens, c'est-à-dire à 120,000 francs environ. Suivant mon avis, le total des dix-sept statues, et de toutes les têtes et fragments trouvés dans la même fouille, pourra être porté jusqu'au prix de cent cinquante mille francs. Je me borne à cette somme eu égard à la dimension des figures qui est un peu au-dessous de la grandeur naturelle, à leur mutilation, aux frais considérables de la restauration qui doit être exécutée en marbre de Paros, et qu'on ne saurait porter à

⁵⁵ Hier hat Visconti anscheinend den äginetischen Bildbauer Kallon mit Kleon von Sikyon verwechselt, der in der 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts tätig war. (Vgl. Overbeck 1868)

⁵⁶ Es handelt sich hierbei um eine Platte des Ostfrieses, die Fauvel für Choiseul-Gouffier erworben und zusammen mit anderen Antiken des Grafen nach Marseille verfrachtet hatte. Die Verbannung Choiseuls hatte die Konfiszierung dieser Antiken zur Folge und die Friesplatte verschwand im Keller des Louvre, bis sie 1799 von Millin 'wiederentdeckt' wurde, nachdem Napoleon sein Erstaunen darüber geäußert hatte, daß im Musée kein Werk des Phidias zu sehen sei.

moins de 50,000 francs. ... Il est essentiel, si l'acquisition de ces monuments est ordonnée, que la personne chargée de la faire, marque exactement, d'après l'information et les notes des propriétaires, quelles sont les figures qui appartiennent au fronton du couchant, et quelles sont celles qu'on a trouvées du côté du fronton opposé. Sans cela on ne pourrait plus replacer les statues dans leur ancienne disposition, circonstance qui doit contribuer beaucoup à l'effet général de leur ensemble." (ed. Michon 1912: 171f)

"Visconti saisit donc pleinement le 'genre unique' de l'acquisition sur laquelle il était consulté" (1912: 172) kommentiert Étienne Michon dieses gutachterliche Urteil, und es erscheint ihm um so bemerkenswerter, als Visconti seine Schulung als Archäologe noch ganz aus der Anschauung von Sammlungen mit römischem Charakter erfahren hatte, wie denn auch das Musée Napoléon "das letzte großartige Beispiel eines Museums römischen Stils" war (Michaelis 1903: 23). Am 18. Februar schickte Denon das Gutachten Viscontis mit einem Begleitschreiben versehen an den Innenminister. Denon schrieb, er teile die Meinung des Konservators, daß die Skulpturen für das Museum eine bereichernde Anschaffung wären; mit dem genannten Preis sei er auch einverstanden, er gab aber zu bedenken, daß "bien que je juge cette acquisition nécessaire, je n'ose cependant pas trop insister, ne pouvant juger de la conservation de ces antiquités sur les croquis adressés, et surtout calculant les difficultés et les frais énormes qu'il en coutera pour les faire venir de l'Ile de Zante maintenant au pouvoir des Anglais." (ed. Michon 1912: 174)

Der Hinweis Denons, die Skizzen erlaubten nicht, den Erhaltungszustand der Figuren zu beurteilen - auf die Versicherung Fauvels, die Statuen seien bis auf die Sturzbeschädigungen gut erhalten, wollte er sich offenbar nicht allein verlassen -, macht auf ein Problem aufmerksam, das auch für das Gutachten Viscontis eine Rolle spielt. Obwohl nur die "croquis informes" zur Verfügung stünden, hatte Visconti geschrieben, könne man annehmen, daß die Figuren aus einem Jahrhundert stammten, "où l'art s'était élevé à une grande perfection". Aus der Anmut und Schönheit ihrer Haltung sei dies zu folgern.

Es fällt freilich schwer sich vorzustellen, wie Visconti die "grâce et beauté de leurs poses" aus den Skizzen Fauvels erschließen konnte. Lediglich Bewegungsmotive kann er den Zeichnungen abgelesen haben, um sich zu überzeugen, daß deren Ausprägung und Vielfalt, die sogar einen Handlungszusammenhang der verschiedenen Einzelfiguren ahnen ließen, das gestische Vokabular der "anciennes écoles" - soweit man von diesem eine Vorstellung hatte - offenbar übertrafen. Da er steife Härte als Kennzeichen von Bildwerken dieser ältesten Schulen betrachtete, so mußte jeder Zuwachs an körperlicher Bewegung in der Plastik schon auf die Blütezeit der antiken Kunst verweisen.

Visconti hatte nämlich im Umgang mit der Skulpturensammlung des Musée Napoléon, wo neben hellenistischen und römischen Originalen "die klassischen Zeiten der griechischen Kunst in so vielen mehr oder weniger guten Kopien" ver-

treten waren, zu der Auffassung gefunden, "die antike Kunst habe sich von Phidias bis Hadrian auf gleicher Höhe gehalten" (Michaelis 1906: 23). Deshalb war für Visconti das Auftreten von ausgeprägten Bewegungsformen automatisch mit deren "grâce et beauté" verbunden, und weil für ihn die Blüte der Kunst bis in die römische Kaiserzeit anhielt, waren im Grunde genommen die dürftigen Informationen, die die Zeichnungen Fauvels ihm vermitteln konnten, als eine Art stilistischem terminus post quem ausreichend, um den äginetischen Skulpturen den behaupteten Qualitätsrang zuzusprechen.

Was die nähere Einordnung betraf, verließ sich Visconti ohnehin auf die antike Perigeten-Literatur. Er wandte sich an Pausanias, in dessen Reisebeschreibungen die Namen äginetischer Künstler überliefert waren und ordnete den Fund wie selbstverständlich den berühmtesten unter ihnen, Onatas und Kallon (Cléon) zu⁵⁷, in der Annahme, daß für den Schmuck des wichtigsten von Pausanias erwähnten Insel-Tempels, den des panhellenischen Jupiters, wohl nur die besten Künstler in Frage gekommen waren. Die fehlende Möglichkeit, den Skulpturenfund selbst zu begutachten, wurde wettgemacht durch die Informationen über Künstler und Kunstwerke, die bei Pausanias bereit lagen, und die, von Visconti geschickt kombiniert, sogar eine Datierung des Giebelschmuckes zuließen. Neben den Fauvel'schen Skizzen waren als Grundlage für das Urteil Viscontis die Angaben über die Fundumstände zusammen mit dem, was bei Pausanias zu finden war, ausreichend. Wenn man das Bild berücksichtigt, das Visconti vom geschichtlichen Gang der antiken Kunst besaß, wird die Annahme Étienne Michons, dem Gutachter müsse eine breitere Informations- und damit Legitimationsbasis für seine Kaufempfehlung zur Verfügung gestanden haben, nicht mehr zwingend.

Denn daß Michon ausgerechnet jenen umfangreichen Artikel über den äginetischen Fund, der am 15. und 16. Januar 1812 im 'Morgenblatt für gebildete Stände' erschienen war, mit dem verlorenen Bericht identisch erklärt, den der Innenminister dem Brief an Denon beigelegt hatte⁵⁸, ist sicher nicht allein dadurch

⁵⁷ Dazu: Johannes Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen. Leipzig 1868. S.78-84.

⁵⁸ Demnach wäre dieser Bericht einfach ein beigelegter Zeitungsausschnitt gewesen (Michon: 169). Michon schließt dies aus dem Brief Montalivets, wo es heißt: "Son Ex^{ce} M. le Ministre des relations exterieures vient de m'adresser, Monsieur le Chevalier (Denon), les dessins des statues...decouverts...par plusieurs artistes allemands et anglais..., ainsi que la relation qu'ils ont publiée des circonstances et des résultats de cette découverte." (Zit. n. Michon: 167) Daß dieser Satz nicht eindeutig einen wirklich publizierten Text meint, sondern daß von einer Brief-Beilage Fauvels die Rede ist, geht aus der Formulierung des Antwortschreibens hervor, das (am 24. März 1812 an Fauvel abgeschickt) ein Preisangebot der französischen Regierung enthielt: man habe "avec beaucoup d'intérêt la relation de l'ja découverte" gelesen und "les croquis de ces statues, qui étaient joints à cette relation" von den "plus habiles antiquaires de Paris" prüfen lassen. (Zit. n. Michon: 182f) Wäre erst in Paris dem Schreiben Fauvels ein Zeitungsausschnitt beigelegt worden, wie Michon annimmt, so würde diese Formulierung für Fauvel keinen Sinn gemacht haben. Als der aber am 23. Juni auf das Gebot aus Paris antwortete, schieb er an den Außenminister u.a.: "...je vais faire part à M. Gropius, consul britannique à Trikeri golfe de Volo, de la proposition que fait

zu verstehen, daß das Faktenmaterial, das Visconti diesem Bericht entnommen hatte, auch in dem von Michon herangezogenen 'Morgenblatt'-Artikel auftaucht: zu der Beurteilung der Skulpturen haben diese Fakten - bis auf eine Ausnahme⁵⁹ - ohnehin nichts beitragen können.

Fast gewichtiger scheint der Umstand zu sein, daß der Zeitungsartikel eine ausführliche Beschreibung der Skulpturen enthält: die einzige, die Michon auffinden konnte, und ohne die er offenbar dem Gutachten Viscontis die sichere Grundlage fehlen sah.

Es war durchaus nichts Ungewöhnliches, die wesentlichen Aussagen über die ältere griechische Kunst, wo eine authentische Materialbasis fehlte, auf literarische Quellen zu stützen. Erst das Abbruchunternehmen Elgins und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts vor allem die "Archäologie des Spatens" (Michaelis 1906: v), wie sie von den Forschungsreisenden um Haller und Cockerell erstmals auf griechischem Boden praktiziert worden war, konnten diese Basis überhaupt erst liefern.

So hatte 1814 der Pariser Gelehrte Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849) in einem gewichtigen Prachtwerk über den "Jupiter Olympien" seinen Versuch zur "l'Art de la Sculpture antique en Or et en Ivoire" publiziert, und damit

votre excellence...pour l'achat des 17 statues du temple...dont elle a lu la description faite par le consul et vu les croquis qui y étaient joints." (Zit. n. Michon: 185f)

Offenbar hatte Fauvel seinem Brief vom September des Vorjahres jenen Text beigelegt, der auf den Namen von Gropius verfaßt worden war und der nach dem Vertrag zwischen den Ausgräbern und dem britischen Konsul im 'Moniteur' veröffentlicht werden sollte. Da das Musée Napoléon, die einzige Institution, die in Frankreich für den Kauf in Frage kam, über Fauvel auf dem 'Dienstweg' mit dem Fund bekannt wurde, erübrigte sich die Veröffentlichung: tatsächlich ist die Anzeige im 'Moniteur' nicht erschienen. Allem Anschein nach war das von Michon herangezogene 'Morgenblatt' sogar das einzige Presseorgan, das (neben der 'Allgemeinen Zeitung', die Auszüge aus dem 'Morgenblatt'-Artikel am 23. Januar 1812 veröffentlichte) von der geplanten Versteigerung wirklich berichtete, denn auch in England war es die Regierung, die, aus erster Hand durch die Briefe Cockerells informiert, von Anfang an als Kaufinteressent auftrat. Dem Wunsch der Ausgräber, der Fund möge auf jeden Fall in den Besitz eines öffentlichen Museums übergehen, war damit auch für England Genüge getan.

⁵⁹ An einer Stelle des Gutachtens bezieht sich Visconti im Zusammenhang mit der Datierungsfrage ausdrücklich auf den von Denon an ihn übermittelten Bericht: "La négligence par laquelle le voyageur si exact [Pausanias] a omis la description du temple et des ouvrages d'art qu'on y remarquait me fait trouver vraisemblable l'opinion énoncée dans la relation, et suivant laquelle ce monument à l'époque de Pausanias aurait été déjà en ruines." (Zit. n. Michon: 171) In dem besagten 'Morgenblatt'-Artikel wird gegen Ende der Wunsch ausgesprochen, die Statuen möchten doch so bald als möglich nach Rom gelangen, so daß "...auch Kenner, Archäologen und Künstler Alles genau untersuchen" und verschiedene, den Tempel betreffende Fragen geklärt werden könnten, u.a. diese: "In welchem Zustande sah ihn Pausanias?" (Mgbl. 1811, 244: 53) Daß der Visconti vorliegende Bericht und der 'Morgenblatt'-Artikel nicht identisch sind, lehrt also allein schon das von Michon ausgebreitete Material.

die Rekonstruktion "einer ganzen Klasse für immer der Anschauung entzogener Prachtwerke griechischer Kunst" (Stark 1880: 258) unternommen.

Auch für ihn war ausführliche literarische Quelleninterpretation das wichtigste Mittel gewesen, um dies leisten zu können. Den ersten Teil seines Buches füllt ein "Essai sur le Gout de la Sculpture polychrome", der sich auch mit der 'äginetischen Schule' auseinandersetzt. In dieser Abhandlung, die der Autor schon 1806 auf einer Sitzung der dritten Klasse des Instituts vorgetragen hatte, ist Quatremère de Quincy um die Differenzierung der ältesten griechischen Kunstschulen bemüht, die immer noch unter dem Sammelbegriff 'etruskisch' zusammengefaßt wurden. Quatremère unterscheidet "dans les plus antiques ouvrages de l'art, trois styles ou trois goûts d'école, *l'égyptien, l'ancien attique, et l'éginète*" (1815: 22) und geht dann näher auf die letztgenannte Schule ein: "le terme de la puissance politique des Eginètes [nach den Perserkriegen] aurait été aussi celui des progrès de leur école" (ib.: 23). D.h., den Angaben Pausanias' über das politische Schicksal der Inselbewohner folgend, "que l'école d'Egine aurait ou détruit ou dispersée, vers le temps où les arts se perfectionnèrent dans le reste de la Grèce"; und doch - fährt Quatremère fort - hätten die äginetischen Künstler bis in diese neuere Zeit Gelegenheit gehabt, "d'acquérir ce pratique de l'art, et de perfectionner leur manière, au moins pour ce qui regarde l'exécution." (ib.)

So sei zu erklären, daß die äginetische Kunst zwar hinter dem "goût de l'art développé" zurückbleibe, gleichzeitig aber ihr "style de convention factice, et fidèle aux anciennes habitudes" sich mit der Arbeit "d'un ciseau exercé" verbinde, "à une exécution enfin qui semble fort éloignée de l'ignorance des premiers temps." (ib.)

Nachdem in der Zeit, die zwischen dem Vortrag des Essais und seiner Veröffentlichung im Rahmen des Monumentalwerks über den Olympischen Jupiter verging, auf Aegina die Skulpturenfunde gemacht worden waren, sah sich Quatremère veranlaßt, eine kurze Nachbemerkung zu schreiben, die dies berücksichtigte. Aus ihr geht hervor, daß er seine Kenntnis von dem Fund aus dem privaten Schreiben Fauvels bezog, das im Frühjahr 1812 im 'Magasin encyclopédique' erschienen war, von dem er allerdings schon früher, auf einer Instituts-Sitzung gehört haben wird. Quatremère sieht seine Mutmaßungen über die äginetische Schule durch die von Fauvel mitgeteilten Stilmerkmale aufs schönste bestätigt: "le caractère propre de cette antique école ne tardera pas à être connu." (ib.: 24)

Zum weiteren Beleg für den Erfolg seines Versuches, die Existenz einer eigenständigen äginetischen Kunstschule durch die Interpretation literarischer Quellen nachzuweisen, gelingt es Quatremère, im letzten Moment mit einer Abbildung aufzuwarten (Abb.12).

Sie ist erst während oder nach der Drucklegung des "Jupiter Olympien" entstanden; nur noch im Anschluß an das Vorwort fand sich ein Platz, um sie unterzubringen.

Die Abbildung zeigt zwei weibliche Figuren, zwischen denen das Giebelfeld eines Tempels skizziert ist, um die Position der beiden Figuren in und auf diesem Giebel anzudeuten. Der erläuternde Text zu diesen "figures du temple d'Égine" nennt zunächst die Herkunft der Vorlage: "Gravées d'après un croquis envoyé par M^r Fauvel/vice consul à Athenès le 7 juillet 1813" (ib.: xxv). Quatremère schreibt, er habe die Zeichnungen und Auskünfte über den Stil der Figuren selbst angefordert und wiederholt, was er schon in der Nachbemerkung zu seinem Essai festgestellt hatte: "les renseignements écrits et dessinés ayant justifié les conjectures de l'auteur, il a cru devoir leur donner place ici." (ib.: xxv)

Auf den ersten Blick erstaunt, daß Quatremère sich auf die Abbildung von zwei Figuren beschränkt.

Die linke Figur zeigt jene Pallas Athene, die Fauvel in dem Brief, der im 'Magasin encyclopédique' veröffentlicht worden war, als "du goût le plus antique" beschrieben und in der Mitte des Giebelfeldes verortet hatte (s.o.).

Auch bei Quatremère erscheint sie an dieser Stelle; aber alle anderen Tympanonfiguren sind in der Skizze des Giebelfeldes wesentlich kleiner und kaum erkennbar mit nur wenigen flüchtigen Strichen angegeben. Dafür ist mit der rechten Figur eine Statue von gleicher Größe wie die Athena des Tympanons vorgestellt, die laut Beischrift "au sommet du fronton" stand und demgemäß in der Positionsskizze mit einer zweiten Statue zu Seiten eines Arkantusakroters erscheint.

Während Quatremère in der Positionsskizze, neben den Figuren auf dem Giebelscheitel, von den Skulpturen des Tympanons nur die Mittelfigur mit einiger Deutlichkeit abbildet, hätte man nach den lobenden Worten für "grâce et beauté de leurs poses", die Visconti 1812 in seinem Gutachten gefunden hatte, gerade die Wiedergabe der bewegten Skulpturen der Giebelgruppe erwartet: war doch Visconti ebenfalls mittels Fauvel'scher Skizzen zu seinem Urteil gekommen. Aber offensichtlich ging es Quatremère vor allem um die Bestätigung seiner hypothetischen Schlüsse über die Eigenschaften der äginetischen Schule und weniger um eine möglichst vollständige Wiedergabe der Fundstücke.

Zur Illustrierung seiner Hypothese hatte Quatremère überdies auf einer Abbildungstafel acht Beispiele zusammengetragen, die ihm als Arbeiten dieser Schule galten, und der Reihe dieser Beispiele sollte sich die Abbildung des äginetischen Fundes anschließen lassen. Eine Besprechung des "Jupiter Olympien" im Schorn'schen 'Kunstblatt' durch Carl August Böttiger bestätigt den Erfolg dieses Unternehmens; Böttiger fand die Ähnlichkeit der nach Fauvels Zeichnungen gestochenen Figuren mit den anderen Proben äginetischen Stils in Quatremères Werk überzeugend.⁶⁰

Bei näherer Betrachtung allerdings erweist sich diese Ähnlichkeit in einem ande-

⁶⁰ "Der Aeginetische Styl". In: 'Kunstblatt' Nro. 3, Beiblatt zum 'Morgenblatt' vom 27. März 1816, S. 9-11.

ren Sinne "auffällig", als es von Böttiger gemeint war: Quatremère, der sämtliche Illustrationen eigenhändig zeichnete, hat hier der Übereinstimmung etwas nachgeholfen: vergleicht man nämlich die zweite Figur des Tableaus (Abb. 13) mit den hypothetischen Beispielen äginetischer Plastik und die rechte Figur der Vignette, die angeblich nach Fauvels Skizzen ausgeführt ist, wird offensichtlich, daß die beiden nicht nur ähnlich, sondern identisch sind. Die Figur No.2 des Achtertableaus hat Quatremère dem 1698 erschienenen Werk eines römischen Antiquars entlehnt (Abb.14).⁶¹ Sie ist gegenüber der Vorlage stilistisch deutlich modifiziert und den anderen Beispielen angeglichen; zugleich der einzige Fall unter den acht, bei dem sich Quatremère auf eine derart obskure Überlieferung stützte.⁶²

Selbst also schon eine Art Lückenbüßer unter den Beispielen für den äginetischen Stil, konnte Quatremère nichts besseres einfallen, als gerade diese Figur zu verdoppeln und wie eine durch den neutralen Vermittler Fauvel bestätigte Fundtatsache vorzuführen. Vergleicht man die Vorlage für die Figur des Achtertableaus und die Akroterfigur des Fundes - unabhängig davon, wie diese nach Fauvels Zeichnung ausgesehen haben mag - in ikonografischer Hinsicht (Frisur, Gewandform und -drapierung), muß man aufgrund der hier vorhandenen Gemeinsamkeiten⁶³ zugestehen, daß das eine Muster, das bei Quatremère beide Vorlagen wiedergibt (variiert nur in der Länge der Gewandung), seine nachträglich doppelte Abbildfunktion so recht und schlecht erfüllt, wie vorher die einfache, indem der Abstand zum jeweiligen Vorbild im einen Fall so groß ist wie im anderen. Immerhin könnte man hier noch zur Entschuldigung die Qualität der Fauvel'schen Zeichnung ins Spiel bringen. Allerdings wird sich Fauvel kaum für die Verfälschung der Größenverhältnisse in der Giebelskizze Quatremères verantwortlich machen lassen: die Abweichung gegenüber der Realität ist hier zu deutlich von dem Willen bestimmt, die Relevanz der beiden abgebildeten Figuren mit ihrer dominierenden Position im

⁶¹ Filippo Buonarroti: Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi. Rom 1698; Abb.S.93.

⁶² Buonarrotis Werk beschäftigt sich mit den Medaillen der Sammlung des Kurienkardinals Gaspare Carpegnas: "un testo che doveva procurare al Buonarroti larghissima fama, ma che mostrava evidenti i segni di una pubblicazione affrettata." (Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 15, Rom 1972: 145) Die von Quatremère übernommene Statue taucht bei Buonarroti im Zusammenhang mit der Erläuterung einer fremd gewordenen Ornamentform auf: des Mäanders, den der Saum am Mantelüberhang der Statue zeigt (bei Quatremère zu einem zinnenförmigen Band reduziert): "per dare una mostra di detti ornanenti, mi e parso bene portarne la figura, e la forma da un bronzo di questo Museo [das des Kardinals], che rappresenta una Speranza, o qualche Deita della Toscana, la stravaganza dell' abito di cui mi ha fatto abbracciar volontieri quest' occasione di darla alla luce." (Buonarroti 1698: 92) Näher läßt sich Buonarroti nicht über diese Statue aus.

⁶³ Daß die Akroterstatue und wohl auch die Bronze Buonarrotis einem in der Spätarchaik verbreiteten Figurentypus zuzurechnen sind, zeigten erst entsprechende Funde im 'Perserschutt' der Athener Akropolis, die bei Ausgrabungen in den achtziger und neunziger Jahren zu Tage kamen.

Zusammenhang des Giebelensembles zu belegen.⁶⁴

Einen ersten Hinweis auf das Motiv Quatremères, seiner hypothetischen Charakteristik des äginetischen Stils als handwerklich perfektioniertem Formenanachronismus zur Not auch die Tatsachen anzupassen, kann man darin sehen, daß Quatremère mit allem Nachdruck auf seine Eigeninitiative bei der Informationsbeschaffung besteht.

Denn während Quatremère betont, seine Informationen seien direkt aus Athen angefordert und zum Beweis für den Erfolg seines Bemühens selbst das Datum von Fauvels Antwort mitteilt, kursieren in Paris ja längst Zeichnungen des Fundes, die ebenfalls von Fauvel, also aus derselben Quelle stammen. Quatremère wird dies kaum unbekannt geblieben sein; eine andere Frage ist aber, ob ihm dieses Material auch zugänglich war.

Die ersten Zeichnungen waren mit Fauvels dienstlicher Korrespondenz nach Paris gelangt und wurden auf ministerieller Ebene weitergereicht; Denon und Visconti hatten in ihrer Funktion als Amtsträger den Auftrag zur Beputachtung bekommen, alles zu einer Zeit, als die Frage des Ankaufs im Mittelpunkt stand und die französische Regierung als potentieller Käufer ihr Verhalten in der Sache taktisch auf die Konkurrenz möglicher Mitbieter einstellte. Mit Fauvel in Athen hatte man vor Ort einen Mann unter Vertrag, dessen Erfahrung im Antikenhandel einen Informationsvorsprung gegenüber anderen Interessenten versprach. Wenn sich hieraus Vorteile ergeben sollten, war dies nur durch entsprechende Verschwiegenheit auch in Paris zu gewährleisten. Durch ihre enge Verbindung mit dem Regime konnten dabei Denon wie auch Visconti als zuverlässig gelten; während Quatremère, der als überzeugter Royalist von öffentlichen Ämtern ferngehalten wurde, in dieser Beziehung keine Rücksicht auf ein wissenschaftlich begründetes Informationsbedürfnis erwarten durfte.

Quatremère hatte die Revolution in ihrer moderaten Anfangsphase als Befürworter einer konstitutionellen Monarchie unterstützt, war aber angesichts ihrer Radikalisierung bald zur royalistischen Reaktion übergewechselt. Nach dem Staatsstreich Barras' gegen das Directoire am 18. Fructidor (4. September 1797) war Quatremère, um seiner drohenden Deportation zu entgehen, nach Deutschland geflohen, wo er sich in den folgenden drei Jahren mit den philologischen und kunstgeschichtlichen Forschungen deutscher Gelehrter vertraut machte. Mit der Amnestie des 18. Brumaire (9. November 1799) konnte er nach Frankreich zurückkehren, ohne jedoch unter Napoleon mehr als geduldet zu bleiben.

Noch vor seiner Emigration hatte Quatremère 1796 gegen die Überführung italie-

⁶⁴ Bei Quatremère sind die Mittelfigur des Giebels und die Akroterfiguren gleich groß, die restlichen Figuren dagegen wesentlich kleiner angegeben, während in Wirklichkeit die Tympanonfiguren einheitliche Größenverhältnisse aufweisen und die Akroterfiguren kaum deren halbe Größe erreichen.

nischer Kunstwerke in den Louvre öffentlich Stimmung gemacht⁶⁵ und sich damit das anhaltende Mißtrauen des späteren Kaisers eingehandelt. Denon und Visconti dagegen waren dem Regime Napoleons von Anfang an eng verbunden, verdankten ihm entscheidende Karriereschübe.

Die marginale Abbildung in Quatremères "Jupiter Olympien" mit ihren kleinen Manipulationen zeugt von den unterschwelligem Querelen zwischen einem politisch oppositionellen Gelehrten, der sich seine Unabhängigkeit finanziell leisten konnte, und regimetreuen Gelehrten, die auf die Besoldung, die ihnen ihre beamtete Anstellung garantierte, angewiesen waren, sich damit aber auch aufgefordert sahen, ihre Arbeit, sofern sie mit politischen Konsequenzen verbunden war, wohlüberlegt auf das Legitimationsinteresse des Staates auszurichten.

Für das ästhetische Ambiente in dem sich das Kaiserreich seiner Größe vergewisserte, war die Verwertung antiker Bildformeln funktional ideologisch. Kunstgeschichtliche Theorien konnten in Frankreich deshalb schnell an politischer Bedeutsamkeit gewinnen.

Diese Dimension der Auseinandersetzung mit griechischer Kunstgeschichte prägte die jeweiligen Reaktionsweisen auch im Fall des äginetischen Fundes, indem sich die unterschiedliche Beurteilung des Fundes durch Visconti und durch Quatremère auf verschiedene ideologisch motivierte Konzepte von der Historizität der griechischen Kunst stützte.

Winckelmann hatte die griechische Kunstgeschichte konsequent aus ihren Entstehungsbedingungen erklärt; gleich zeitig aber aus dem historischen Erklärungsgrund den normativen Geltungsanspruch dieser Kunst abgeleitet. Ihre Berechtigung erhielt diese Norm dadurch, daß Winckelmann in den antiken Kunstwerken eine als ideal empfundene Lebenspraxis bewahrt und aufgehoben sah, die er auf dem Wege der Nachahmung dieser Kunstwerke zur Überwindung der eigenen defizitär erlebten Wirklichkeit zurückgewinnen wollte.

Dem Widerspruch in Winckelmanns System: den Rang der griechischen Kunst auf der einen Seite historisch-deterministisch zu begründen und auf der anderen Seite daraus eine idealistische Norm mit utopischer Zielorientierung abzuleiten, trugen Visconti und Quatremère auf je bezeichnende Weise Rechnung.

Beide akzeptierten im Prinzip die Vorgabe vom ästhetisch normativen Charakter der bildenden Kunst der Antike, ohne jedoch mehr Winckelmanns Ansicht zu tei-

⁶⁵ Lettres sur le préjudice qu' occasionnerait aux arts et à la science de déplacement des monuments de l'art d'Italie, le démenbrement de ses écoles et la spoliation de ces collections, galleries, musées, etc. Paris 1796. "Le ciel d'Italie ajoute beaucoup à l'illusion que produissent les arts... . L'Apollon ne sera plus ici [in Paris] un dieu, mais un meuble..." (ed. Schneider 1910a: 172f), hatte (einen Gedanken Winckelmanns aufgreifend) eines der Argumente Quatremère's gelautet, dessen denunzierend gemeinte Formulierung den Antikenbezug jenes Dekorationsstiles ziemlich genau trifft, der im 'Directoire' vorbereitet, im 'Empire' seine eigentliche Konjunktur findet und für den Percier und Fontaine die Musterbücher liefern.

len, jener verlorene Lebenszusammenhang, der die Produktion dieser ästhetischen Vorbilder einst veranlasst hatte, sei durch nachahmende Kunstpraxis wiederzufinden.

Für die Theorie, die Visconti vertrat, stellte sich inzwischen das Problem des Begründungszusammenhangs anders, nachdem die Revolution in Frankreich, deren Anspruch auf historische Eigenmächtigkeit sich dem naturalen Horizont des Winckelmann'schen Bildes vom Verlauf der Geschichte nicht mehr fügte, mit Napoleon einen Nachlaßverwalter gefunden hatte, der die beschränkten Resultate jenes Versprechens auf ein neues Leben, das die antiken Leitbilder der Revolution gegeben hatten, wo es eigentlich um die politischen Machtansprüche einer Klasse gegangen war, erneut mit antiker Legitimationshilfe zu etablieren suchte. Da die antike Norm in der Kunst weiter gelten, -jetzt aber zur Legitimität des Staates und seiner Institutionen beitragen sollte, mußten die lebensweltlichen Bedingungen dieser Norm nun so gefaßt werden, daß sich aus ihnen Analogien zum neuen Kaiserreich ergaben, die den Gedanken an ein mögliches Defizit der Gegenwart vergessen machten.

Das Erklärungsmodell, das die Produktion von Kunst als Determinante historischer Lebensumstände behandelte, tendierte zur Rekonstruktion von umfassenden Handlungs- und Ereigniszusammenhängen, die eher die Andersartigkeit der geschichtlichen Vorbilder zu Tage förderte, als daß sich Vergleichsmöglichkeiten ergeben hätten. Demnach waren die der Kunst günstigen Rahmenbedingungen so umzuformulieren, daß sich ihr historischer Eigensinn verlor, wenigstens soweit, daß die Gegenwart mit der Vergangenheit in ein gleichberechtigtes, wenn auch indirektes Konkurrenzverhältnis treten konnte. Die Antike wurde jetzt perspektivisch beleuchtet; man suchte nach dem adäquaten Ausdruck, um ein Gefühl für die eigene Bedeutung zu vermitteln. So, wie sich zum Beispiel für die von Napoleon vorgeführte Machbarkeit von Geschichte der Vergleich mit Alexander dem Großen aufdrängte, bot die antike Kunst ein exemplarisches Muster, an dem sich die eigene Originalität messen ließ.

Das historische Kriterium, das die Qualität der antiken Kunstwerke aus ihrem ehemaligen Funktionszusammenhang bestimmte, wurde durch Qualitätsmaßstäbe mit quasi zeitlosem Gültigkeitsanspruch abgelöst, die sich sowohl auf die antiken, als auch auf die zeitgenössischen Kunstwerke anwenden ließen. Damit wurde auch das differenzierende organische Entwicklungsschema Winckelmanns hinfällig, das den Aufstieg und Niedergang der antiken Kunst als notwendige Folge beschrieben hatte.

Viscontis Überzeugung von dem gleichbleibend hohen Standard antiker Kunstproduktion über mehr als fünf Jahrhunderte hinweg - nachdem ihre Formensprache sich innerhalb eines Jahrhunderts entwickelt hatte -, liegt die Auffassung zugrunde, stilistische Divergenzen innerhalb dieses Zeitraums ließen sich aus dem individuellen Temperament der jeweiligen Künstler erklären. Die Ausformulierung der Theorie, auf die sich Visconti auch in seinem Gutachten zu dem äginetischen Fund

stützt, findet sich in einer Schrift, die aus Anlaß eines Wettbewerbs der Vierten Klasse des Instituts 1801 entstanden war.

"Quelles sont les causes de la perfection de la sculpture antique", hatte die Fragestellung gelautet. Die ausgezeichnete Preisarbeit "Recherches sur l'art statuaire" (1805 veröffentlicht) von Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839) lösten eine Kontroverse aus, die zeitweilig "les proportions d'une vrai bataille" annahm. (Benoit 1897: 104). Émeric-David hatte der Kunst eine direkte politische Aufgabe zugewiesen; sie sollte einen Beitrag zur Stärkung der öffentlichen Moral leisten. Solange die bildenden Künste staatstragende Funktionen erfüllen und ihre Werke in öffentlichem Auftrag entstehen konnten so lautete die These -, war ihr hohes Niveau gesichert. Die Entfremdung vom 'esprit public' bewirkte den Niedergang der Kunst. Das antike Vorbild galt für Émeric-David in Bezug auf Anlaß und Stoff der Kunst; die Darstellungsmittel hatte sich jede Zeit aus dem Studium der Natur selbst zu bilden.

Quatremère, seit 1804 ebenfalls Mitglied des Instituts - allerdings der Dritten Klasse (d'histoire et de literature ancienne) -, hatte auf die Veröffentlichung dieser Theoreme mit einer energischen Gegenschrift geantwortet. Im gleichen Jahr wie Émeric-Davids Preisarbeit - 1805 war sein "Essai sur l'ideal dans les applications pratiques aux oeuvres de l'imitation propre des arts du dessin" erschienen, mit dem Quatremère seinen idealistischen Standpunkt ausführte, der von einer allgemein kulturpessimistischen Haltung getragen war.(Vgl.Potts 1978)

Quatremère verteidigte Winckelmanns Idealbild der Kunst. Als dessen Verfechter lehnte er die Naturnachahmung in der Praxis das Arbeiten nach dem lebenden Modell genauso grundsätzlich ab, wie die Vielfalt der historischen Themen und Stoffe, die Émeric-David als darstellungswürdig angesehen hatte. Das Ideal der griechischen Kunst galt für ihn absolut. insofern, als hier die Idee des Schönen einen Moment lang ihre authentische Gestalt gewonnen hatte.

Die Aufgabe des Historikers und des Künstlers sah Quatremère für die Gegenwart darin, aus den überlieferten Spuren und Resten diese historische Gestalt zu rekonstruieren; hierzu gehörte auch, den Weg, auf dem sie erreicht und wieder verloren wurde, zu beschreiben. Der Gipfel der griechischen Kunst war nach Quatremère für die Gegenwart unwiederbringlich verloren, daran konnte auch Napoleons Größe nichts ändern; für ihn hatte die Kunst jetzt im wesentlichen eine Bildungsfunktion zu übernehmen, die das Verständnis des griechischen Urbildes fördern und bewahren helfen sollte.

Aus dieser Perspektive war der äginetische Fund ein Mosaikstein, der die griechische Kunst auf dem Weg zu ihrer Vollendung zeigen konnte; sein Einrücken in einen Entwicklungszusammenhang spezifizierte ihn als Gegenstand der Kunstgeschichte. Die Stelle, die er einzunehmen hatte, war von Quatremère früher schon hypothetisch markiert worden: wenn er nicht geeignet war, diesen vorbestimmten Ort zu bezeichnen und auszufüllen, mußte dies seine Bedeutung entwerten.

Umgekehrt rechtfertigt sich Quatremères Art und Weise mit dem Fund umzugehen dadurch gegenüber dem möglichen Vorwurf, den Tatsachen nicht gerecht zu werden. Die entdeckte Skulpturengruppe in ihrer Gesamtheit als Tatsache hinzunehmen, ist für Quatremère gar nicht sinnvoll, wo es ihm darauf ankommt, zweckgerichtet auf ein historisches Verstehensmodell der gestaltgewordenen Idee des Schönen hinzuarbeiten. Sofern die Fundtatsachen hierzu nichts beitragen, interessieren sie nicht. Insofern ist der Umgang mit den Informationen, die Quatremère zur Verfügung standen, auch nicht abgestimmt auf eine mögliche Überprüfbarkeit am Original.

Visconti kann dagegen die Tatsachen auf sich zukommen lassen. Bei ihm ist der Wert der Sache durch ihre bloße Existenz gesichert. Der Fund hat bei ihm nicht eine definierte Lücke zu schließen; vielmehr bietet er die Möglichkeit, die Sammlung des Museums um bislang kaum vertretene 'Exemplare' zu erweitern. Historische Verortung und Erläuterung dient hier dem Kommentar des einzelnen Werkes.

Visconti wartete allerdings vergeblich auf den Ankauf der Aegineten. Die Skulpturen mußten bald zu den gescheiterten "projets d'acquisition du Musée Napoléon" gerechnet werden. Zwar hielt Fauvel in Athen sein Gebot für die geplante Auktion (s.o.) vorerst aufrecht; doch es gelang einem anderen Kaufinteressenten die Franzosen (und auch die Engländer) auszustechen: der bayerische Kronprinz Ludwig konnte sich schließlich die äginetischen Giebelfiguren mit Hilfe seines römischen Kunstagenten sichern, der eigens nach Griechenland reisen mußte, um für den ehrgeizigen 'Privatsammler' die einmalige Chance wahrzunehmen, den Louvre und das Britische Museum zu übertrumpfen.

3. Ankauf der Aegineten für den bayerischen Kronprinzen

Das begeisterte Interesse des bayerischen Kronprinzen für die antike Kunst resultierte aus dem Bildungserlebnis einer Italienreise, die von dem jungen, kaum 18jährigen Ludwig im Winter 1804/05 unternommen worden war. Von der Kunst hatte sich Ludwig wenig versprochen, bis es ihm - erinnert er sich später - in Venedig "vor Canovas Hebe wie Schuppen von den Augen fiel". (Zit. n. Wünsche 1980: 23)

Von einem Abstecher nach Neapel zurückgekehrt, hinterließ vor allem ein mehrwöchiger Aufenthalt in Rom nachhaltige Eindrücke bei dem Prinzen. Den Cicerone dort, spielte der Maler Friedrich Müller (1749-1825), auf dessen Anregung hin Ludwig während dieses Romaufenthaltes auch erstmals einige Bilder und Antiken erwarb. Vor seiner Abreise beauftragte Ludwig die bayrische Gesandtschaft, ihm in Zukunft über die Bewegungen auf dem römischen Kunstmarkt zu berichten, auf Kaufgelegenheiten zu achten, die im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten des Prinzen lagen und im Bedarfsfalle beim Erwerb von Kunstwerken Hilfe zu leisten.

Nachdem Ludwig wieder in München war, begann ein reger Briefverkehr mit dem bayrischen Gesandten Bischof Häffelin und dem zum Berater in Kunstfragen bestellten Maler Müller. Bald äußerte sich der Kronprinz genauer über sein Vorhaben: "...was ich wünsche ist, daß Sie Ihr Augenmerk jetzt hauptsächlich auf Werke antiker Plastik richten, wir besitzen hierinnen so viel als nichts" - schrieb er an Müller -, "...ich will der Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst"; und später erläuterte er, welche Sachen dafür in Frage kämen:

"Vorzüglich dem Kunstsinn Genüge leistend sollen sie sein, wo möglich rein erhalten, solche doch auch die schon restauriert, und es nicht zu sehr sind. Doch auch die Fragmente herrlicher Werke für *geringe* Preise wie auch Gegenstände die mehr merkwürdig sind verschmähe ich nicht." (Zit. n. Wünsche 1980: 25)

Antiquarisch 'merkwürdige' Denkmäler wurden aber nur anfangs angekauft; sie traten zurück, nachdem der Münchner Gallerieinspektor Georg Dillis (1759-1814) im Herbst 1808 Rom besucht und die bisherigen Käufe, die man ihm dort zeigte, kritisiert hatte. Diese Kritik veranlaßte Ludwig, seine Ankaufpolitik zu überdenken. Modifizierte Richtlinien wurden in den nächsten Wochen an Müller übermittelt:

"Für die ferneren Ankäufe antiker Werke der Bildhauerkunst bestimmten tausend Scudi will ich nicht mittelmäßige, sondern wirklich gute Produkte erhalten, lieber weniger, denn die Güthe, die Menge nicht bestimmt einer Sammlung Werth" (ib.: 26).

Der Forderung Ludwigs nach qualitativer Auslese zeigte sich Müller nicht gewachsen. Günstige Gelegenheiten wurden verpaßt, darunter Angebote, für die Ludwig

in späteren Jahren weit höhere Preise bezahlte. Im Verhandeln mit den mit allen Wassern gewaschenen Spekulanten, Adligen und Kunsthändlern, erwies Müller nur wenig Geschick.

Schließlich brachte das Jahr 1810 eine entscheidende Änderung für die bislang wenig erfolgreiche Sammeltätigkeit mit sich. Zum einen: Ludwig heiratete und erlangte dadurch größere finanzielle Freiheit. "Ab jetzt wurden die Mittel für Ankäufe nicht mehr vom Vater oder in Staatskonferenzen beschlossen; der Kronprinz zahlte aus eigener Apanage." (Wünsche 1980: 30) Einer Empfehlung Dillis' folgend, hatte Ludwig zum andern dafür gesorgt, daß der Würzburger Maler und Bildbauer Johann Martin Wagner (1777-1841) erneut als Studienpensionär nach Rom geschickt wurde; Wagner hatte zuvor schon einmal vier Jahre als bayerischer Stipendiat in der Stadt am Tiber verbracht und schien erfahren genug, das Käuferinteresse des Kronprinzen in Zukunft besser vertreten zu helfen.⁶⁶

Schon bald nach Wagners Ankunft in Rom kam es zu Auseinandersetzungen mit den eingesessenen Kunstagenten Ludwigs. Der Nachlaß von Angelika Kauffmann (1741-1807), der zum Verkauf stand, bot den Anlaß. Während ein positives Gutachten der Gesandtschaft schon erstellt war, schrieb Wagner ein vom Kauf abratendes Gegengutachten, das er Ludwig über seine private Korrespondenz mit Dillis zukommen ließ.

Der Kronprinz hörte auf Wagner und der Ankauf unterblieb.⁶⁷ Die Kontakte mit Müller wurden abgebrochen, während Wagner für die Zukunft die Verantwortung über den Erwerb von Kunstwerken allein übernahm. Als Berater für Antikenkäufe

⁶⁶ Friedrich Schelling hatte 1803 als Senatsmitglied der Würzburger Universität Wagner die Stelle eines 'Professor für höhere Zeichenkunst' angeboten, nachdem der junge Künstler, ein Sohn des Würzburger Hofbildbauers, durch Goethe empfohlen worden war: Wagner hatte in diesem Jahr den Weimaer Kunstpreis gewonnen. "Schelling hat ihn zu der hiesigen Stelle vorgeschlagen, nicht damit er sie gleich bekleiden soll, sondern um ihm eine Unterstützung für seinen italienischen Aufenthalt für mehrere Jahre hinaus zu verschaffen", schreibt Caroline Schelling am 4. Januar 1804 an eine Freundin (ed. Tilliette 1974: 135). Das Romstipendium der bayrischen Regierung wurde für insgesamt vier Jahre (1804-1808) bewilligt: die Professur hat Wagner nie angetreten, Wagners persönliche Bekanntschaft mit Schelling, die später im Zusammenhang mit den Aegineten eine Rolle spielen sollte, ergab sich in der Zeit zwischen den beiden Romaufenthalten. Wagner befreundete sich mit Schelling, der seit 1808 in München die Stellung des Generalsekretärs der neu gegründeten Kunstakademie innehatte: und auch diese Freundschaft wird Wagner für seine künftige Aufgabe empfohlen haben: denn Wagner lag alles daran, so schnell wie möglich wieder nach Rom zu kommen.

⁶⁷ "Als Künstler nicht nur, als rechtschaffenen Mann auch kenne ich Sie, Wagner, Ihr Parere über Ang. Kaufmann's Kunstverlassenschaft hievon eine Probe.' Mit diesen Worten eröffnete der Prinz am 16. Juni 1810 einen Briefwechsel, welcher in 909 Briefen Wagners und in 554 des Fürsten vor uns liegt. Er umfaßt einen Zeitraum von 48 Jahren" (Urlichs 1867: 7). Die Briefe Ludwigs befinden sich im Nachlaß Wagners, der als 'Joh. Martin v. Wagner Stiftung'(WWSt) dem Kunstgeschichtl. Museum der Universität Würzburg angegliedert ist; Wagners Briefe liegen in München: Bayer. Hauptstaatsarchiv, Abt. III: Geheimes Hausarchiv (GHA). Andere archivalische Quellen, die Beziehung Wagner/ Ludwig betr., sind verzeichnet bei Pölnitz 1974: 331f.

standen ihm Bertel Thorvaldsen (1770-1044) und der bayerische Bildhauer Konrad Eberhard (1760-1859) zur Seite. Der eifrige Kronprinz versäumte keinen Posttag, um mit Wagner über die jeweils neuesten Entwicklungen auf dem römischen Kunstmarkt zu korrespondieren. Dabei brachte Ludwig immer wieder die Richtlinie, nach der er die geplante Antikensammlung anlegen wollte, zur Sprache. Zu einer großen, umfangreichen Sammlung würde sein Geld nicht reichen, also mußte Qualität der oberste Grundsatz sein:

"Werke ausgezeichnete Schönheit will ich erwerben, wenn nicht anders zu erhalten, theurer selbst bezahlen. ...Daran denken Sie immer, Wagner, kaufen Sie was ausgezeichnete Schönheit, wenn es an sich theurer auch käme, als daß es wohlfeiler, aber mit anderen, die solcher Eigenschaft nicht sind, verbunden" (Zit. n. Pölnitz 1974: 40).

"Die ewige Stadt bot um das Jahr 1810 einen günstigen Markt für die Wünsche des Kronprinzen." (Pölnitz 1974: 41) Der Papst, der sich zwei Jahre zuvor gewei-gert hatte, sich der Kontinentalsperre anzuschließen, war entmachtet, der Kir-chenstaat aufgelöst und sein Territorium dem Kaiserreich angeschlossen worden, so daß den zahlungskräftigen Engländern der Zugang zu diesem Markt endgültig versperrt war. "Durch die Verwirrungen der Revolutionsjahre war manches gute Stück in fremde Hände geraten, die recht gern bereit waren, ihren nicht unbestrit-tenen Besitz an Dritte abzugeben." (ib.) Die großen Sammlungen der Barberini, Braschi, Giustiniani oder Massimi waren in der Auflösung begriffen, seitdem Papst Pius VI. den Fideikommiß aufgehoben hatte und so die alten Adelsfamilien zur Til-gung ihrer Schulden auch den Verkauf ihres Kunstbesitzes ins Auge fassen konn-ten: soweit sich die französischen Kontributionskommissare nicht schon vorher daran bedient hatten.

Jetzt aber fehlten die Käufer. Napoleon, "auf den man vielfach seine Hoffnungen gesetzt hatte", kaufte nur wenig für den ohnehin schon überfüllten Louvre; "Jo-seph Bonaparte fand, seitdem er [1808] zum König von Spanien ernannt worden war, keine Zeit mehr an Antikenkäufe zu denken, die ihm in Neapel ein angeneh-mer Zeitvertreib gewesen waren"; Lucien war nach Amerika ausgewandert; - der "einzige Nebenbuhler, den Ludwig fürchten mußte und dessen Schritte er ängst-lich beobachten ließ, war Kardinal Fesch." (ib.: 42)⁶⁸

Bestrebt, das Beste zu möglichst billigen Preisen zu erwerben, den ständig drän-genden Wünschen des Kronprinzen gehorchend, durchstreifte Wagner die Paläste der römischen Adelsfamilien und taktierte geschickt im Feilsch mit den Kunsthänd-lern.

⁶⁸ Joseph Fesch (1763-1839), der ebenfalls zum Clan gehörte - Letizia, die Mutter der Bonaparte-Brüder ('Mme Mère') war Feschs Stiefschwester - kann als einer der größten Kunstsammler des napoleonischen Zeitalters gelten, dank Feschs Stiftungen besitzt das nach ihm benannte Museum seiner korsischen Geburtsstadt Ajaccio nach dem Louvre die wichtigste Sammlung italienischer Malerei (14.-18.Jh.), die es in Frankreich gibt.

Und er war erfolgreicher als sein Vorgänger. Die Glyptothek und ihre Vasensammlung "verdanken ihm die meisten und besten ihrer Schätze" (Ulrichs 1867: 8). Untergebracht wurden die angekauften Stücke vorerst in den Remisen des Palazzo Rondanini am Corso, wo die bayerische Gesandtschaft residiert hatte, oder sie verblieben bei den Händlern, die meist selbst Bildbauer waren und über geräumige Werkstätten verfügten.

Während die Besitzer der Aegineten noch nicht einmal die endgültigen Maßnahmen ergriffen hatten, um den Fund und dessen Verauktionierung auf Zante in den westeuropäischen Staaten öffentlich bekannt zu machen, war am 20. Juni 1811 in Cottas 'Allgemeiner Zeitung' ein Artikel erschienen, der von Ausgrabungen berichtete. (Der Vertrag mit Gropius [s.o.] wurde erst im Juli abgefaßt.) Zunächst enthielt dieser Artikel einen Korrespondentenbericht aus Rom, der von den laufenden Grabungsarbeiten in der nun 'zweiten Hauptstadt' des napoleonischen Kaiserreichs handelte, über deren Fortgang das Augsburger Blatt schon seit längerem berichtete und die Ludwig, als aufmerksamer Leser der AZ mit Interesse verfolgte. Weiter war von archäologischen Grabungen in der Umgebung von Tunis die Rede und dann kam ein Abschnitt, der den Kronprinzen hellhörig werden ließ: "Selbst in der Türkei, wo die Vorwelt fast bis auf den letzten Schatten verschwand, wühlt man doch unter der Erde, die Reste Griechenlands zu suchen." (AZ Nr. 171: 683) Besonders der französische Vizekonsul Fauvel sei in dieser Beziehung aktiv, hieß es im folgenden; auf Salamis und Aegina habe dieser schon verschiedentlich Funde gemacht; die lange verlassene Hafenstadt Aegina auf der gleichnamigen Insel, deren Bewohner aus Angst vor Seeräubern in die Berge geflüchtet seien, werde langsam wieder bevölkert, wobei die dadurch angeregte Bautätigkeit "zu manchem schönen Fund" Hoffnung gebe. (ib.: 683) Selbst der Pascha von Morea sei, allerdings "blos aus Begierde, viel Fremde, besonders Franzosen und Engländer, anzulocken, durch das Nachwühlen im Schutt des Alterthums ein Antiquar geworden" (ib.: 683).

Wiederholt hatte Ludwig seinen römischen Kunstagenten dazu gedrängt, sich eine Grabungslizenz zu beschaffen, nachdem die Preise für die Antiken, die in Rom in den Handel kamen, öfter das Budget überforderten, das dem Kronprinzen für den Aufbau seiner Skulpturensammlung zur Verfügung stand. Aber jedesmal hatten sich die von Wagner angegangenen Projekte schon im Verhandlungsstadium wieder zerschlagen, auch hier meist aufgrund der mangelnden finanziellen Ausstattung. So wurde die Notiz in der 'Allgemeinen Zeitung' der willkommenen Anlaß für Ludwig, sich jenes Nürnberger Bauinspektors Haller zu erinnern, den er im Juni 1808 in München kennengelernt hatte, als dieser gerade im Begriff gewesen war, als Stipendiat der bayerischen Regierung nach Rom abzureisen. Daß Haller inzwischen in Griechenland war, wußte Ludwig, und er wies Wagner in Rom an, sich brieflich mit dem Architekten in Verbindung zu setzen, ihm die Zeitungsnotiz mitzuteilen und zu fragen, was er von Ausgrabungen in Griechenland wisse, ob antike

Skulpturen zu kaufen seien, welche Preise dafür verlangt würden und wie die Transportmöglichkeiten aussähen.⁶⁹

Ludwig hoffte, Haller könnte für ihn eine ähnliche Rolle übernehmen, wie sie Fauvel für Choiseul-Gouffier und Lusieri für Elgin (s.o.) gespielt hatten. In mehrfacher Ausfertigung und auf verschiedenen Postwegen sollte Wagner schreiben; Ludwig selbst schickte Anfang August zur Sicherheit ähnlich lautende Briefe direkt an Haller. Nach knapp vier Monaten hatte eines dieser Schreiben Ludwigs Haller in Athen erreicht. Entsprechend war die Antwort, Ende Dezember verfaßt, bis zu ihrer Ankunft beim Adressaten längst von anderen Nachrichten überholt.⁷⁰

Inzwischen trafen die Briefe ein, die Haller im Frühsommer nach der Rückkehr von Aegina geschrieben hatte. Einen davon, veröffentlichte das 'Morgenblatt' am 11. Oktober 1811, ohne allerdings den Adressaten oder auch nur den Verfasser zu nennen.⁷¹ Haller schreibt zunächst von den Ergebnissen, die sich bei der Untersuchung der Tempelarchitektur ergeben hatten.⁷² Dann kommt er auf die Giebelfiguren zu sprechen: sie seien "'en ronde bosse' auf allen Seiten mit gleichem Fleiße bearbeitet, alle in der größten Handlung" begriffen.(Mgbl. Nr. 224: 975)

"Nirgends ein Zwang, die Grätiosität der Theile, der Gewänder, der Bequemlichkeit, der Bearbeitung aufzuopfern, - nirgends Stützen, noch deren Spuren. ...Die Sammlung steht einzeln da. In keinem Museum seh ich je etwas dergleichen, von dessen *Zusammengehören* man so überzeugt seyn kann." (ib.: 976)

Durch den Abdruck dieses Briefes erscheint die Nachricht von dem Fund erstmals in der Presse, Vielleicht war es die kommentarlose Präsentation unter der wenig

⁶⁹ Brief Ludwigs vom 29. Juni 1811; abgedruckt bei Pölnitz 1974: 213f. Die Nachricht von der Entdeckung der Aegineten, die Haller nach Rom an den bayrischen Gesandten geschickt hatte, war zu diesem Zeitpunkt noch unterwegs, erst am 5. Oktober 1811 konnte der infolge der Annektion des Kirchenstaates inzwischen am Hofe Murats in Neapel akkreditierte Bischof Häffelin den für Ludwig bestimmten Bericht weiterleiten.(Nach Schottenloher 1932: 405)

⁷⁰ Überhaupt litt der gesamte Briefwechsel zwischen Ludwig und seinem griechischen Kunstagenten unter dem unzuverlässigen Postverkehr mit der Levante, und Mißverständnisse, die durch Verluste von Briefen, Überkreuzungen und monatelange Laufzeiten entstehen sollten, konnten kaum aufgeklärt werden.

⁷¹ Daß Haller der Verfasser ist, geht aus dem ersten Satz des Briefes hervor, wo er schreibt, er wolle von den Ausgrabungen berichten, "die wir, zwey englische und ein deutscher Architekt, vorgenommen haben." (Mgbl. Nr.244: 975) Das Redaktionsexemplar des Mgbls. weist für diesen Artikel keinen Honorarempfänger aus.

⁷² Irrtümlich nahmen Cockerell, Foster und Haller, die drei an der Ausgrabung beteiligten Architekten an, es habe sich bei dem Tempel um einen sogenannten 'Hypaethros' gehandelt, d.h. um einen Bautypus, der sein Licht durch eine Dachöffnung erhalten hatte, wie ihn Vitruv (III, 2, 8) beschreibt. Erst die Grabungsexpedition von 1901 unter der Leitung Furtwänglers konnte diesen Irrtum klären. Nach Furtwängler (1906: 18) war es ein mißverständenes Akroterplinthenstück, das zu der Annahme führte, der Tempel sei eine hypaethrale Konstruktion.

versprechenden Überschrift "Ein Schreiben aus Athen vom 12. Juni 1811" oder die umständliche Erläuterung des architektonischen Befundes, der fast eine Seite füllt, bevor der Brief auf die Figuren zu sprechen kommt, aber allen Anschein nach ist dieser erste Bericht Hallers von niemandem bewußt zur Kenntnis genommen worden. Offenbar fiel nicht einmal der Redaktion auf, daß der zweite Artikel, der im 'Morgenblatt zu dem äginetischen Fund' erschien - diesmal auf der Titelseite und unter der Überschrift "Wichtiger Fund auf der Insel Aegina" -, auf einen Bericht in der 'Allgemeinen Zeitung' verwies⁷³, um den Sachverhalt als von dorthin bekannt in Erinnerung zu bringen und zu versprechen, "einige umständlichere und genauere Nachrichten darüber mitzuteilen". (Mgbl. Nr. 13 vom 15. Januar 1812: 49) Immerhin hatte ja im eigenen Blatt früher schon einer der Ausgräber selbst wesentlich detailliertere Auskünfte geliefert. Der ausführliche Artikel des 'Morgenblatts' vom 15. und 16. Januar 1812 machte nun auch mit den Verkaufsbedingungen bekannt, die die Ausgräber im Sommer des Vorjahres ausgehandelt und vertraglich festgelegt hatten. Auszüge aus diesem Artikel brachte ein Woche später, am 23. Januar die 'AZ'.⁷⁴

Auch Hallers erste Briefe an den Kronprinzen hatten im Winter 1811/12 ihren Adressaten erreicht. Ludwig leitete einen dieser Briefe⁷⁵, dem Zeichnungen der Figuren beilagen, an den Münchner Galerieinspektor Dillis weiter, um dessen Meinung über die Aegineten zu erfahren. Noch war nicht klar, wie die Statuen qualitativ zu bewerten seien. Der 'Morgenblatt'-Artikel vom Januar hatte sich hierüber zwar po-

⁷³ "In Nro. 339 der Allgemeinen Zeitung 1811 war die Rede von einem großen, antiquarischen Fund, welchen deutsche Reisende auf der Insel Ägina gemacht hätten," (Mgbl. Nr. 13: 49) Die Nr. 339 vom 5. Dezember enthielt den Artikel "Notizen aus Griechenland" aus der Feder Böttigers. Auch Böttiger, der selbst regelmäßig im 'Morgenblatt' schrieb, hatte Hallers Brief in der Ausgabe vom 5. Oktober überlesen. Wie oben schon erwähnt, hatte er die Nachricht von dem Fund, übersetzt aus Millins 'Magasin encyclopédique', dem andern Tagesblatt Cottas, der 'AZ', als Neuigkeit verkauft.

⁷⁴ AZ Nr. 23: 92. Der Verfasser des Artikels ließ sich nicht ermitteln. Das Redaktionsexemplar der AZ im Cotta-Archiv (Marbach), in dem in handschriftlichen Vermerken die jeweiligen Honorarempfänger der einzeln bezahlten Artikel festgehalten sind, weist in diesem Fall einen nicht näher identifizierbaren Namen ("Hartmann") auf. Wäre der Artikel einige Wochen später erschienen, hätte der Eintrag vielleicht einen attraktiveren Namensklang: am 1. Februar 1812 erhielt nämlich Goethe von Caroline von Humboldt einen Brief aus Wien, dem ein Schreiben von Gropius beilag, das der Konsul und Beauftragte der Ausgräber an Carolines Mann Wilhelm geschickt hatte. (Gropius war in Paris bei den Humboldts Hauslehrer gewesen und hatte mit Wilhelm v. H. im Jahr 1801 eine Spanienreise unternommen.) Caroline bat Goethe, die Nachricht Gropius' mit der Anzeige der Versteigerung auf Zante ins Deutsche zu übersetzen und in "irgend eine recht gelesene und gelehrte Zeitung" einrücken zu lassen (zit. n. Goethe-Jb. VIII(1887): 79; Brief v. 22. Jan. 1812). Goethe blieb indes nur, in seiner Antwort vom 7. April auf den bereits erschienenen 'Morgenblatt'-Artikel hinzuweisen (Sophien-Ausg. Vierte Abt., XXII: 319f).

⁷⁵ In einer späteren Nachricht erwähnt Haller, er habe unmittelbar nach den Ausgrabungen auf Aegina, Anfang Mai 1812 an Häffelin in Rom und im Monat August von Zante aus noch einmal direkt an den Kronprinzen geschrieben. Zit. bei Bergau 1877: 192.

sitiv, aber doch mit Vorbehalt geäußert: "die Torso vorzüglich zeigen so viel Studium, Geschmack und Verständniß, daß man sie ohne Bedenken den schönsten Denkmälern, wo nicht des ersten, doch gewiß des zweiten Ranges, die wir aus dem Alterthume besitzen, an die Seite stellen kann." (Mgbl. Nr.13: 50)

Dillis konnte sich nicht für die Aegineten erwärmen: "Aus den Zeichnungen der Giebelfiguren, geht ein älterer Stil als der aus der schönsten Blüte Griechenlands hervor", schrieb er am 26. April (1812) in einer Antwort auf die Anfrage Ludwigs und lehnte die Bitte des Kronprinzen, nach Griechenland zu reisen, um die Skulpturen zu erwerben höflich ab. (Zit. n. Reber 1904: 435)

Davon wenig beeindruckt, teilte Ludwig dem inzwischen nach Italien gereisten Galerieinspektor Anfang Juni mit:

"Dillis auf Sie vertraue ich zu glücklicher Ausführung. Freuet Sie nicht Griechenland zu berühren? ...lesen Sie noch einmal bedachtsam Ihre Ägina's Fund betreffenden Abschriften [aus Hallers Brief an den Kronprinzen] und was davon in zwei Blättern des Morgenblattes im heurigen Jahrgang enthalten." (ib.: 437) Und eine Woche später:

"Wenn Ihre so wahrscheinliche Reise nach Zante geschiehet, werden Sie nicht Griechenland nur berühren, wenn Haller noch daselbst fast mit Gewissheit nach Athen selber kommen, zugleich mir mitzubringen, was...durch Haller mir geworden. - Sie gehen doch?" (ib.)

Er ging nicht. Dillis empfahl Wagner für die Reise und begründete seinen Vorschlag mit der Kompetenz, die sich Wagner in Rom inzwischen in Sachen Antikenbeurteilung erworben habe. Auch Wagner zögerte; doch er konnte sich dem Druck des Kronprinzen nicht lange entziehen: "Auf nach Zante, Hellas heil'ger Erde" (Pölnitz 1974: 68) schrieb Ludwig am 27. Juli in gewohntem Befehlston nach Rom und übersandte Wagner mit gleicher Post den definitiven Auftrag, die Aegineten zu erwerben, mit den entsprechenden Vollmachten versehen und erläutert in minutiösen Ausführungsbestimmungen.⁷⁶ Kreditbriefe, auf levantinische Handelshäuser ausgestellt, sollte er von Bischof Häffelin in Neapel erhalten.

Wagner gab sich geschlagen: am 8. September brach er von Rom auf. Am Abend des 29. Oktober hatte er sein Ziel, die Insel Zante erreicht.⁷⁷

⁷⁶ Abgedruckt bei Pölnitz 1974: 215-220.

⁷⁷ Wagner hat später im Rahmen einer geplanten Lebensbeschreibung ausführliche Notizen von seinen Reiseerlebnissen gemacht. Diese Schilderung, die 1938 von Reinhard Herbig veröffentlicht worden ist, zeugt nicht nur von "einem seltsam kauzigen Humor" (Herbig 1938: 2) ihres Autors: man versteht nach ihrer Lektüre auch, warum Wagner, als er die frohe Botschaft des Kronprinzen ("Auf nach Zante, Hellas heil'ger Erde") erhalten hatte, nach eigenen Worten "wie aus den Wolken gefallen" war: in ganz Rom hatte er noch nicht einmal eine Karte von Griechenland auftreiben können. Wie schon die Reisegruppe, der Haller angehört hatte, mußte sich Wagner zuerst nach Otranto begeben, da nur von dort ein Schiff zu bekommen war. Und auch seine Überfahrt nach Korfu geriet zu einer Verfolgungsjagd mit einem englischen Kriegsschiff, die Wagner, schnell see-

krank geworden, "im erbärmlichsten Kazenjammer" erlebte: "Ich hatte mich in [den] Mantel gehüllt auf die aufgezugene Barke gelegt, um mir nach Bedürfniß Luft machen zu können ...während die Matrosen in der eifrigsten Arbeit, über mich wegstiegen - und, auf mich, wie auf einen Getreidesak herumtraten. Dabey der unaufhörliche Canondonner, und das ängstliche Schreien...der Matrosen... . So ging es die ganze Nacht hindurch" (ib.: 13). Die Erinnerung an die Reises Strapazen, an die Zwistigkeiten mit den Verkäufern (die noch folgen sollten) sieht man vergessen, als Wagner, plötzlich ins Schwärmen geratend, sich anheischig macht, den unbezweifelbaren Höhepunkt seiner Griechenlandreise zu beschreiben: den Besuch eines türkischen Bades in Patras. In wohliger Sehnsucht geschrieben, ist diese offenbar einmalige Erlebnis nach all den Jahren noch einmal bis ins kleinste ausgekostet. Als kulturhistorisches Dokument...oder einfach der ansteckenden Wirkung halber, sei die "Manipulation" hier in extenso zitiert: "Zuerst kommt man durch den Eintrittssal, wo der Bademeister sitzt, in ein anderes viereckigtes Gemach, welches...zum Entkleiden bestimmt ist Hat man sich nun hier entkleidet, so sind sogleich 2 Badeknechte bereit einem eine Schärpe um die Lenden zu binden, auf dem Kopfe einen Turban zu flechten und um die Schultern einen Mantel von weiser Leinwand zu hängen; für die Füße stehen unten an den Stufen Holzschuhe bereit. Also ausgerüstet wird man von diesen Badeknechten weiter in die eigentlichen Badekammern abgeführt, welche sämtlich durch unterirdische Röhren erwärmt sind. In jeder dieser Badekammern findet sich ein Marmorbekken an der Wand, in welches fortwährend rauchend warmes Wasser fließt. An den Wänden sind...faustgroße Löcher... angebracht, durch welche die Hitze in die Kammern geleitet wird. ...Wie es scheint ist hier alles bloß auf das Schwitzen Kneten und Strigeln berechnet... . Vorerst wird ein großes Brett vor einer der Oeffnungen obenerwähnter Wärmeröhren hingeschoben, worauf man sich setzen und mit dem Rücken gegen besagte Oeffnung anlehnen muß, welches bey der ohnehin schon vorhandenen Hitze der Badekammer den Schweiß auf eine unglaubliche Weise befördert; Überdies wird man noch von Zeit zu Zeit mit rauchend heisem Wasser übergossen und auf diese Weise, ich möchte fast sagen, heiß abgesotten... . Nun beginnt das Kneten der Glieder von Oben bis unten, keines bleibt verschont, selbst die Finger und Zehen der Füße nicht. Alle, eins um das andere, werden zum Knaken gebracht. - Hierauf wird man, auf dem Brette liegend, von dem darüber knienden Badeknecht alle Muskeln hindurch mit den Händen geknetet, gerade so wie Bekken ihren Teig zu bearbeiten pflegen. Sodann muß man von neuem vor das Schwitzloch sitzen, und wird mit heisem Wasser von vorne übergossen. Der Badeknecht, der sich inzwischen etwas entfernt hat, kam nun mit einem Fausthandschuh versehen, welcher inwendig rauh- und haaricht war, zurück und strigelte oder fegte damit den ganzen Körper, Glied vor Glied, methodisch ab, wodurch eine so unglaubliche Menge fetten Schmutzes abging, so daß ich darüber erstaunte und fast glaubte, es könnte selbst ein Theil der oberen Haut mit abgegangen seyn. Nach vollendeter Striegelung wird die Übergießung mit heisem Wasser am Schwitzloch abermals wiederholt. - Nach einer kurzen Pause erscheint der Badeknecht mit einem beträchtlich großen Kupfernen Kessel oder Bekken, worin er mittelst eines Flusches einen Seifenschaum bereitet, und solchen nach dreimaliger Wiederholung über Kopf und ganzen Körper von oben bis unten ausgießt, so daß man nicht mehr einem Menschen, vielmehr einen Schneemann zu gleichen scheint. Diese Masse von Seifenschaum wird endlich durch Übergießung heissen Wassers wieder abgespült, und somit der letzte Badeakt vollendet. Es erscheint nun auch der zweite Badeknecht wieder, welche gemeinschaftlich bemüht sind, einem abzutrocknen, die Schürze oder Binde um die Lenden wieder anzulegen, und den Turban zurechte zu setzen. So kehrt man endlich mit Holzschuhen versehen, auf den Schultern der beiden Badeknechte gestützt, wieder nach dem ersten Sale zurück, wo man seine Kleidung gelassen. Hier findet man [ein] leichtes Bett, aus Matraze, Leinwand, Überdecke, und Kopfpolster bestehend,...wo man sich auskleidet, zum Ausrasten bereitet. Während man hier nach überstandnem Leiden, sich in ganz behaglichem Zustand befindet, wird einem zu Vollgenuß noch eine Tasse Kaffee, und angezündete türkische Pfeife gereicht. Also versehen und gerüstet dem Treiben der ankommenden und abgehenden Türken, Mohren etc. zuzusehen,...ihre verschiedenen artigen nackten gesunden Körper zu sehen, an welchen alle Fleischtinten und Töne von schwarzen rothen braunen bis zu weiseren zu beobachten sind, machte mir großes Vergnügen, und gewährte mir zum Schlusse noch die allerschönste Unterhaltung. ...Als ich endlich aus dem Badehause her-

Schon am nächsten Morgen besuchten ihn Haller, Linckh, Stackelberg, Bröndsted und Gropius in seinem Quarantänelager.⁷⁸ Jetzt erfuhr Wagner zu seiner größten Überraschung, daß sich die Statuen inzwischen auf Malta befanden; alle bisherigen Nachrichten hatten dies verschwiegen.

"Wagner müsse sich auf das Urteil seiner Landsleute Haller und Linckh verlassen, die ihn bestürmten, die Statuen doch ja dem Kronprinzen nicht entgehen zu lassen, aber von einer Haftung, falls sie den gestellten Anforderungen nicht entsprächen, nichts hören wollten." (Pölnitz 1974: 71)

Wagner ließ sich auf die Zumutung "eine Kaz im Sak zu kaufen" nicht ein. (ed. Herbig 1938: 21) Man verständigte sich darauf, einen provisorischen Kontrakt abzuschließen, um so das schriftliche Gebot Fauvels, das auf 160.000 Francs lautete, davon aber 30.000 Francs zur Deckung der Transportkosten vorsah, mit 135.000 Francs - ohne Transportkosten - fristgerecht zum 1. November überbieten zu können. "Der Kaufvertrag selbst sollte erst in Athen geschlossen werden, wenn Wagner Gelegenheit gehabt habe, die Abgüsse...die Fauvel besitze, zu besichtigen und sie seinen Erwartungen entsprochen hätten." (Pölnitz 1974: 72) Ende November reiste Wagner mit Gropius nach Athen. Nachdem er bei Fauvel die Abgüsse gesehen hatte, war er bereit, die Statuen tatsächlich zu kaufen.

Die Proteste des französischen Vizekonsuls angesichts dieser vertragswidrigen Fristverlängerung nutzte Gropius, um den Preis noch einmal zu steigern. Als schließlich am 30. Januar 1813 der Kaufvertrag abgeschlossen wurde, hatte Wagner die Summe von 10.000 venezianischen Zechinen akzeptieren müssen.⁷⁹

Ärger gab es noch einmal um die Modalitäten der vereinbarten Ratenzahlung. Gropius hatte damit gerechnet, daß er, dank seiner konsularischen Tätigkeit für die Engländer, mit dem Transport der Aegineten nach Rom beauftragt würde; das war von Wagner jedoch nicht gebilligt worden. Jetzt verweigerte Gropius, obwohl die erste Kaufrate erledigt war, die Übergabe der Statuen: erst nach der Entrichtung des Gesamtpreises sei hieran zu denken. Für Wagner war klar, "daß der gewürfelte Konsul es nur darauf abgesehen hatte, die Übergabe hinauszuziehen, um länger mit den Kaufraten auf eigene Rechnung wirtschaften zu können" (Pölnitz 1974: 73) und empört über solche levantinischen Geschäftspraktiken, reiste er von

aus trat, glaubte ich, fliegen zu können, so ungemein leicht fühlte ich mich. Hätte man auch bey uns also eingerichtete Bäder! Wie gerne wollte ich mich, wenigstens einmal des Monats, auf gut türkisch oder griechisch, Walken, Kneden, Strigeln und Salben lassen. Bey all unserer sogenannten Civilisation, auf der wir uns soviel zugute thun, stehen wir dennoch diesen uncivilisierten Barbaren in vielen Stücken nach. Wer unpartheiisch den Orient bereist hat, und nicht von dem leidigen europäischen Eigendünken befangen ist, wird mir gerne beystimmen." (ed. Herbig 1938: 27-30)

⁷⁸ Foster und Cockerell waren auf Reisen.

⁷⁹ 135.000 Francs entsprachen nach heutigem Wert etwa 2,7 Mio DM, 10.000 venezianische Zechinen ca. 3 Mio DM. Der Vertrag ist mit späteren Zusatzartikeln abgedruckt bei Pölnitz: 223-226.

Athen ab und machte sich noch einmal auf den Weg nach Zante, um dort im April die beiden englischen Vertragspartner zu treffen, denen er bisher noch nicht persönlich begegnet war. Er nutzte die Gelegenheit, Foster und Cockerell davon zu überzeugen, daß auch ihre Interessen durch das Verhalten von Gropius geschädigt würden. Wagner drängte darauf, Gropius die Prokura gerichtlich entziehen zu lassen und ihn so ganz aus dem Geschäft auszuschalten. Ende April hatte er Foster und Cockerell zu diesem Schritt überredet und den Kaufvertrag, mit den entsprechenden Änderungen versehen, noch einmal neu unterzeichnet und notariell beglaubigen lassen, wobei Haller und Linckh durch Bürgen vertreten wurden. Wagner wollte jetzt nur noch so schnell wie möglich zurück nach Italien. Aber der geplante Verkauf des Frieses von Phigalia, von dem der Kronprinz inzwischen durch Haller erfahren hatte, der ebenfalls auf Zante stattfinden sollte und bei dem Ludwig natürlich auch mitbieten wollte, drohte die Abreise Wagners auf unabsehbare Zeit hinauszuschieben. Die Aussicht, mit denselben Leuten, die ihm schon beim Erwerb der Aegineten nichts als Schwierigkeiten und Ärger bereitet hatten, noch einmal verhandeln zu müssen, ließ Wagner keinen Moment zögern, dem Kronprinzen dieses Kaufvorhaben auszureden. Er schrieb, der Fries sei von minderer Qualität, die Ausführung "mehr allgemein und oberflächlich" (zit. n. Pölnitz 1974: 75), der verlangte Preis von 60.000 spanischen Talern (doppelt soviel wie die Aegineten gekostet hatten) völlig überhöht, und machte sich so schnell wie möglich auf den Weg nach Patras.

Am 30. Mai bestieg er dort ein Schiff und war auf der Heimreise, ehe der Kronprinz ihn noch einmal mit einem Auftrag erreichen konnte.⁸⁰

⁸⁰ Die Versteigerung des Phigalischen Frieses war für den 1. Mai 1814 vorgesehen. In Rom angekommen, mußte Wagner dann in mehreren Briefen seine übereilte Abreise vor dem Kronprinzen rechtfertigen. Dieser hatte in der Überzeugung, der Fries sei schon so gut wie gekauft, Haller zu Entwurfslieferungen für seine Bauprojekte Walhalla und Glyptothek aufgefordert und dabei für den Glyptotheksplan einen Saal verlangt, der den Fries in seiner ganzen Länge aufnehmen konnte. Wagner entschuldigte sein Verhalten erneut mit dem Verweis auf die mangelnde Qualität der Bildhauerarbeit und gab, da er befürchtete, das Interesse des Kronprinzen an Antikenkäufen in Griechenland könnte womöglich anhalten, die aktuelle politische Lage zu bedenken: Gegenwärtig seien dort "die Engländer, welche schon seit mehreren Jahren von den übrigen Theilen Europas ausgeschlossen sind, heißhungrig auf alles was Antiquität heist und erschweren und vertheuern einem anderen unendlich jedes antiquarische Unternehmen....Jetzt ist der Augenblick, da die Engländer in Italien ausgeschlossen,... in Italien anzukaufen, was anzukaufen ist, und zwar mit wenig Kosten. Ich rathe daher Eurer Königlichen Hoheit nur izt nicht an Griechenland zu gedenken, sondern in Italien von dem günstigen Augenblick zu profidieren." (Brief vom 18.8.1813: zit. n. Wünsche 1980: 65f) Auch die Verkäufer des Frieses hat Wagner vergrätzt. Als er sich im November 1812 auf Zante aufgehalten hatte und darauf wartete, mit Gropius zusammen nach Athen zu reisen, hatte er den Fries, scheinbar zum Zeitvertreib, gezeichnet. Nach Rom zurückgekehrt, unternahm Wagner die Veröffentlichung seiner Zeichnungen (*Bassorilievi della Grecia ossia Fregio del tempio di Apollo Epicurio in Arcadia, disegnato dagli originali da G.M. Wagner. Rom 1814*). Dies wurde als grobe Verletzung des Besitzerinteresses empfunden. Cockerell und Linckh schrieben im Sommer 1815 einen Brief an die Redaktion des 'Morgenblatts' in dem sie sich bitter über diesen Vertrauensbruch Wagners beklagten: "Niemand" - heißt es in dem am 13. November veröffentlichten Schreiben - "kannte besser als Hr. Wagner, die Delikatesse, welche bey solchen Gelegenheiten

"Wie Odysseus, viel geduldet haben Sie, Wagner, und das wegen meiner, dessen ich mein ganzes Leben eingedenk seyn werde. Aeusserst zufrieden bin ich mit Ihnen, nicht möglich war es, das Geschäfte des Kaufes besser abzuschliessen, als Sie gethan, in allem und jeden immer auf meinen Vortheil bedacht, wie man nicht mehr auf den eigenen seyn kann." (Zit. n. Urlichs 1867: 38f)

Die abenteuerlichen Berichte Wagners über die zustände in Griechenland hatten ihre Wirkung gezeigt, als Ludwig dies am 14. September 1813 nach Rom schrieb.

Aber noch war der Kauf nur Papier. Nach wie vor lagerten die Aegineten gut verpackt auf Malta. Die Engländer machten keine Anstalten, sie an Bayern auszuliefern; zumal es im Sommer 1813 die Absicht gab, sie nach London zu transportieren und die Summe, die die Verkäufer mit Wagner vereinbart hatten, zu erstatten: ein Vertrag sei ohnehin nicht regulär zustande gekommen.⁸¹

Auch in Frankreich gab es die Bestrebung, den Kaufvertrag anzufechten. Fauvel hatte nach Paris geschrieben, daß er das einzig termingerechte Gebot gehalten habe und der Zuschlag an Bayern nur aufgrund einer widerrechtlichen Fristverlängerung erfolgt sei. Der Außenminister hatte schon alles vorbereitet, um offiziell deswegen bei der bayerischen Regierung zu intervenieren, als die Kriegereignisse im Herbst 1813 die französische Konkurrenz auf anderem Wege ausschalteten. Durch den 'Rieder Vertrag' vom 8. Oktober hatte Bayern rechtzeitig die Seiten ge-

zu beobachten ist, indem er bey dem Kauf, den er über eine Sammlung von Marmor-Arbeiten, die zu Aegina gefunden wurden, mit den gleichen Männern abschloß, in den Kauf-Kontrakt eine ausdrückliche Bedingung einrücken ließ, nach welcher den Entdeckern nicht nur die Bekanntmachung dieses Marmors, sondern selbst verboten war, daß sie nicht die mindeste Notiz [d.i. Zeichnung] davon nehmen durften." (Mgbl. Nr.271: 1083) Um so peinlicher war die Angelegenheit, als der Fries inzwischen an den Prinzregenten von England verkauft worden war und diesem versichert worden war, daß der Fund bisher nicht publiziert sei und man ihm sämtliche Rechte in dieser Hinsicht abtrete.

⁸¹ Das Gebot des englischen Prinzregenten, das Kapitän Perceval im November 1811 überbracht hatte (s.o.), lag zwar nicht schriftlich vor, war aber nicht zurückgezogen: Der Leiter der Antikenabteilung im Britischen Museum, Taylor Combe, war, um an der annoncierten Versteigerung teilzunehmen, nach Malta gereist, denn er hatte angenommen, daß wenn die Skulpturen in Malta lagerten, auch die Auktion dort stattfinden werde. So jedenfalls hatte er eine Nachricht interpretiert, die der Malteser Beauftragte von Gropius und Depositär der Aegineten, Thomas Mac Gill, nach London geschickt hatte. Die Geldsumme über die Taylor Combe für sein Gebot verfügen konnte, lag mit 6 bzw. 8.000 Pfund Sterling immer noch weit über dem Betrag, den Wagner schließlich gezahlt hatte. Cockerell und Foster waren in diesem Winter (1812/13) ja unterwegs auf Reisen und konnten deshalb das Mißverständnis nicht rechtzeitig klären. Man hätte erwarten können, daß Gropius in seiner Eigenschaft als englischer Vizekonsul vom Ausbleiben eines britischen Gebots zum Handeln veranlaßt worden wäre, aber wahrscheinlich spielte auch hier das finanzielle Eigeninteresse von Gropius eine Rolle: wäre der Zuschlag an England erfolgt, so hätte Gropius von vornherein auf das geplante Privatgeschäft mit dem Transport der Statuen verzichten müssen.

wechselt und der Kronprinz konnte mit der anderen Konkurrenz, mit der man jetzt gegen Napoleon verbündet war, aus gestärkter Position verhandeln.⁸²

Eine Reise nach England, die der Kronprinz im Sommer 1814 unternahm, brachte endlich den Erfolg. Noch aus London konnte Ludwig am 2. Juli Haller benachrichtigen, "daß die englische Regierung an den Gouverneur v. Malta die Ordre erlassen hat, mir meine Aeginetischen Statuen frei abfolgen zu lassen. Es ist demnach zur Ausfuhr kein Hinderniß mehr vorhanden, und die Bedingniß, die Lizenzen betreffend, erfüllt. Sorgen Sie nun, so viel an Ihnen ist, daß von den 4 mitbetheiligten Verkäufern nunmehr die nöthigen Ausfertigungen, und sobald als thunlich, zur Consignation an Mahler Wagner erfolge." (ed. Heigel 1883: 194)

Der Vertrag mit Wagner hatte bestimmt, daß die Lizenz zur Aushändigung der Statuen erst dann von den Verkäufern auszustellen war, wenn die Ausfuhrgenehmigung der britischen Regierung vorlag. Mit diesem Eigentumsvorbehalt hatten sich die Verkäufer geschickt gegen die Gefahr gesichert, in der schwer überschaubaren Kriegssituation des Jahres 1813 am Ende mit leeren Händen dazustehen: Eigentum des bayerischen Kronprinzen hätten die Engländer als Feindbesitz beschlagnahmen können und in diesem Falle wäre Ludwig wohl kaum bereit gewesen, die ausstehenden Raten noch zu zahlen. Ein Jahr nachdem der Kronprinz in England die Genehmigung zur Ausfuhr erwirkt hatte, kam der getreue Wagner in Malta an, um die Figuren abzuholen. Nachdem er Lagergebühren und Zoll bezahlt hatte, konnte er mit den Aegineten an Bord am 19. Juli in See stechen. Sein Schiff schloß sich einem englischen Konvoi an, um so die Transportversicherung gegen Seeräuberüberfälle zu sparen, wie es der Kronprinz verlangt hatte. Auf der Höhe von Salerno verlor Wagners Schiff den Konvoi; am folgenden Tag wäre es fast in einem Sturm vor Ischia gesunken. Schwer beschädigt erreichte es den Hafen von Neapel, wo Wagner, nachdem keine Hoffnung mehr bestand, den Konvoi einzuholen, die Aegineten auf Tragtiere umpacken ließ und mit ihnen auf dem Landweg nach Rom weiterreiste.

Von seiner Ankunft, Ende August, erfuhr der Kronprinz in Paris, der Stadt auf die sich im Moment die gespannte Aufmerksamkeit der 'gebildeten Welt' richtete, um das Spektakel der Louvre-Ausräumung mit zu verfolgen.

⁸² Auf einen Brief Hallers, der wohl die Schwierigkeiten angesprochen hatte, von den Briten ein Ausfuhrgenehmigung für die Statuen zu erhalten, antwortete der Kronprinz am 3. Januar 1814: "Was Ihre...erwähnten Bedenklichkeiten über die in Maltha befindlichen Statuen von Aegina betrifft, so bin ich deshalb gegenwärtig für meine Person um so weniger in Verlegenheit, als seitdem, durch die Veränderung der Politik Teuschlands, Bayern mit England in freundschaftlichem Verhältniß ist." (Heigel 1883: 165)

4. Restaurierung der Figuren und Rekonstruktion ihrer Aufstellung

In Rom wurden die Skulpturen in ein angemietetes Atelier in der Nähe der Piazza del Popolo gebracht und ausgepackt. Schon bald drängten sich dort die Besucher, während Wagner mit einem römischen Bildbauer daran ging, die Bruchstücke zu sichten und zu ordnen. Ein halbes Jahr ließ man sich Zeit, den Fund genau zu studieren und Wagner machte dabei Aufzeichnungen über seine Beobachtungen, die er nach und nach zu einem ausführlichen Bericht für den Kronprinzen ausarbeitete. Schon nach der ersten vorläufigen Ordnung der Statuen und Fragmente hatte Wagner eine ausführliche Beschreibung verfaßt und die 17 am besten erhaltenen Stücke einzeln aufgezählt (vgl. Abb. 7/8). "Zu leichterem Uebersicht" waren dabei die Skulpturen nach Bewegungsmotiven klassifiziert und in vier Kategorien eingeteilt:

"I. Ganz geradstehende gekleidete (dies sind sämtlich weiblich). II. Vorschreitende oder kämpfende Krieger. III. Knieende oder Bogenschützen. IV. Liegende oder Verwundete." (Wagner 1817: 24)⁸³

In die erste Abteilung gehörte neben den beiden erhaltenen Akroterfiguren die Athena des westlichen Giebels.⁸⁴ Zur zweiten Abteilung zählte Wagner sechs Figuren; es waren drei vom Ostgiebel und drei vom Westgiebel: nach den heute gebräuchlichen Kennziffern der Glyptothek, O II (F), O III (G), O IV (D), W II (H), W IX (I) und W XII (E).⁸⁵

⁸³ Die Beschreibung wurde mit dem vollständigen Bericht Wagners 1817 in München veröffentlicht (s.u.).

⁸⁴ Von einer zweiten Athena waren auf der Ostseite des Tempels nur der Kopf und einzelne Fragmente gefunden worden.

⁸⁵ In Klammern die Buchstabenzählung Wagners. Die heutigen Chiffren wurden nach der Neuaufrichtung der Aegineten in den Sechziger Jahren durch Dieter Ohly eingeführt. W und O bezeichnen den jeweiligen Giebel.

Die dritte Gruppe bildeten die Figuren O V (M), W IV (L) und W XI (K). Mit W V (N) schloß Wagner dieser Abteilung eine Figur an, "von der man nicht recht weiß, ob sie unter die stehenden oder knieenden zu rechnen ist" (ib.: 52).⁸⁶

Zu den liegenden und verwundeten Kriegern der vierten Abteilung zählte Wagner die Figuren O XI (Q), W XIII (R) und W XIV (P).

Nach den Bestimmungen des Kaufvertrages wurden die 17 von Wagner beschriebenen Figuren in Gips abgeformt: für jeden der vier Ausgräber war ein kompletter Satz Abgüsse anzufertigen.⁸⁷

Bei dem Versuch, die Fragmente zu bestimmen und anzupassen, lernte Wagner die Figuren des Ost- und des Westgiebels nach ihrer Größe und nach stilistischen Merkmalen unterscheiden. Die ursprüngliche Aktionsrichtung der Skulpturen konnte aufgrund der Verwitterungsspuren bestimmt werden. Auch gab es Skizzen der Ausgräber, die nach der Rückkehr von Aegina im Frühjahr 1811 in Athen entstanden waren; man hatte damals versucht, mit Rücksicht auf die Fundlage, die Anordnung der Skulpturen in den Giebel zeichnerisch zu rekonstruieren. (Abb. 16/17/18)

Jetzt aber, in Rom, bei der erstmals wirklich gründlichen Sichtung des Fundes durch Wagner und seinen Assistenten, wollte die Gruppierung der Figuren in ihrer ehemaligen Aufstellung in den Giebelfeldern nicht mehr recht gelingen; zwar ließen sich verschiedene Stücke zusammensetzen, aber die Gesamtzahl der Fragmente konnte nicht sinnvoll auf die beiden Giebel verteilt werden und auch eine genauere räumliche Zuordnung erwies sich als undurchführbar.

Zum einen hatte man einen Überschuß an fragmentarischen Armen, Beinen, Händen und Füßen, der zwar auf weitere Figuren schließen ließ, in den jedoch keine Ordnung zu bringen war. Wie schon einmal erwähnt, konnten diese Fragmente erst seit den erneuten Grabungen auf Aegina, die unter der Leitung von Adolf Furtwängler um die Jahrhundertwende und von Dieter Ohly in den Sechziger Jahren durchgeführt wurden, nach und nach sortiert und einzelnen Figuren zugewie-

⁸⁶ Daß die unter die zweite Abteilung eingegliederte Figur W XII ursprünglich das Gegenstück zu W V bildete, hat Wagner zunächst nicht erkannt, weil das rechte gebeugte Bein von W XII über dem Knie abgebrochen war: die Beinstellung war von ihm deshalb analog zu O IV als Ausfallschritt gedeutet worden.

⁸⁷ Am 21. August 1816 schrieb Ludwig an Haller: "Die bey dem Verkaufe bedungenen Gypsabgüsse...sind gegenwärtig schon zu Rom in Arbeit, vor der Ergänzung, und werden dort zur Verfügung der 4 Interessenten verbleiben." (Zit. n. Heigel 1883: 222). Linckh verkaufte 1819 seine Abgüsse an Dannecker in Stuttgart (vgl. Spemann 1909: 169f). Der Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777-1857) erwarb einen Satz für Berlin (nach Platz-Horster 1979: 274f); vermutlich den des verstorbenen Haller. Ob die anderen Abgüsse beide nach England gelangten ist unklar; einer davon befand sich jedenfalls später in der 'Literary and Philosophical Institution' in Bristol (vgl. Dobai 1977: 613f). Auch die französische Akademie in Rom und die Academia San Luca sollten Abgüsse erhalten, wie aus einem Brief Ludwigs an Wagner vom 15. Nov. 1816 hervorgeht (Nr. 122; WWSt).

sen werden. Es bedurfte dazu der Erkenntnis, daß es im Bereich des Tempels mehr als nur zwei Giebelgruppen gegeben hatte. Dieser Gedanke lag für Wagner noch nicht im Bereich des Vorstellbaren. "Wagner konnte mit Recht der Meinung sein, daß beide Giebel sehr unvollständig sind, und eine Wiederherstellung der ursprünglichen Anordnung von vornherein unmöglich sei." (Wünsche 1980: 67)

Selbst die 15 relativ gut erhaltenen Tympanon-Figuren konnten nach Wagners Ansicht nicht mehr sicher verortet werden. Er hatte nämlich festgestellt, daß seine Befunde den Rekonstruktionsskizzen der Ausgräber, die sich angeblich an der Fundlage orientierten, teilweise ganz erheblich widersprachen: So war die Figur W XII von Haller und Cockerell in den Ostgiebel gesetzt worden, ihrer Größe nach mußte sie aber eindeutig zum Westgiebel gerechnet werden.⁸⁸

Und auch der Verlauf von Witterungsspuren, den die Ausgräber überhaupt nicht beachtet hatten - durch den sich aber die ursprüngliche Aktionsrichtung der Figuren bestimmen ließ, war in vielen Fällen nicht sinnvoll mit dem, was die Athener Skizzen angaben, in Einklang zu bringen.

a. Die Ergänzungen Thorvaldsens

Wagners intensive Beschäftigung mit dem Fund diente zur Vorbereitung einer ergänzenden Restaurierung der Skulpturen. Daß man diese Ergänzung vornehmen würde, stand von Anfang an fest. Schon in seiner Instruktion für Wagners Griechenlandreise vom 28. Juli 1812 hatte der Kronprinz geschrieben:

"Da gewiss viele Theile fehlen, also ergänzt werden müssen, es mit *gleichem Marmor*, sehen sie dann sogleich nach, ob solcher wohlfeiler (aber ja Transport mit in Anschlag gebracht) von Rom, wenn solcher da habbar, oder Griechenland zu beziehen... .Wenn Griechenland vortheilhafter, bringen sie den zu den Werken nöthigen Marmor für Ergänzungen gleich mit.(Zit. n. Pölnitz 1974: 218)⁸⁹

⁸⁸ Nach Ohly (1976: 12) wurde die Figur W XII erst in Athen aus verschiedenen Bruchstücken zusammengesetzt. Er zitiert dazu eine Notiz Hallers: "Je ne suis pas tout à fait sur si ce corps n'a pas été trouvé à l'Ouest" (ib.).

⁸⁹ Wagner war dieser Aufforderung nicht nachgekommen und nach seiner überstürzten Abreise aus Griechenland war Haller vom Kronprinzen beauftragt worden, parischen Marmor für die Ergänzungen zu beschaffen. Der Auftrag wurde allerdings hinfällig, nachdem Ludwig aus Rom vernommen hatte, "daß man dort zur Restaurierung von Antiken Marmor aller Art haben kann." (Brief an Haller vom 4. September 1815; zit. n. Heigel 1883: 195) Die Ergänzungen wurden aber schließlich doch in carrarischem Marmor vorgenommen.

Ursprünglich wollte Ludwig die Restaurierung in München vornehmen lassen. Aber spätestens seitdem Wagner den Fund von Malta abgeholt und ausgepackt hatte, war klar, daß Rom die besseren Voraussetzungen für diese langwierige Arbeit bieten würde, deren Umfang und Schwierigkeiten man vorher wohl unterschätzt hatte. Bald nachdem Wagner die Aegineten nach Rom gebracht hatte, wurde ihm vom Kronprinzen eingeschärft, was bei den Ergänzungen zu beachten sei:

"Jedes auch das *kleinste* zu diesen Bildsäulen gehörende Bruchstück soll angewendet werden, u wenn sich z.B. nur ein Finger vorfinde soll an der nothwendig werdenden Hand dieser Finger, oder auch ein Stück dieses Fingers...angesetzt werden. *Dieses ist mein bestimmter Wille.* (Brief Nr. 108, vom 1. September 1815; WWSt.)

Die lange und gründliche Befundaufnahme Wagners ging auf diesen Wunsch des Kronprinzen zurück, möglichst viele Originalteile zur Ergänzung zu verwenden. Jedes der zahlreichen Fragmente mußte auf seine Tauglichkeit in dieser Hinsicht überprüft werden: "ich bin ganz ihrer Meinung" - schrieb Ludwig in Anspielung auf das bedächtig prüfende Vorgehen Wagners - "ihnen [den Ergänzungen] sicher Begründung geben zu lassen." (Brief Nr. 110 vom 8. November 1815; WWSt.)

Wagner hatte auf Anfrage dem Kronprinzen bestätigt, daß Bertel Thorvaldsen - neben Canova damals der meistgerühmte zeitgenössische Bildhauer - die Modellierung der fehlenden Teile übernehmen könne.⁹⁰ Für die Marmorausführung schlug Wagner den Canova-Schüler Carlo Finelli (1785-1853) vor, da Thorvaldsen selbst bei der Meißelführung kein übermäßiges Talent zeige (nach Urlichs 1887: 7).⁹¹

Wagner hatte sich mit dem Dänen auf die Vervollständigung aller vorhandenen Torsi verständigt, also der 15 Figuren der Tympana und der beiden Akroterfiguren des Ostgiebels, die Wagners Beschreibung einzeln aufführt.

Beabsichtigt waren möglichst 'werkgetreue' Ergänzungen, wie sie der römische Restaurator Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), ein Freund Winckelmanns, 1768 in einem Stichwerk mit Beispielen eigener Arbeit methodisch erläutert hatte.⁹²

⁹⁰ Anscheinend zögerte Thorvaldsen, den Auftrag zu übernehmen. Schon 1813 hatte er vier antike Statuen des Kronprinzen restaurieren sollen, aber nur zwei davon wirklich in Arbeit genommen (nach Grunwald 1977: 308). "Es ist eine undankbare Aufgabe, Antiken zu restaurieren. Hat man es nicht gut gemacht, so wäre es besser unterblieben, und hat man es gut gemacht, so ist es, als hätte man nichts gemacht", lautete Thorvaldsens Meinung zu diesem Thema, wie sein Biograph Just Mathias Tiehle berichtet (zit. n. Larsson 1969: 27).

⁹¹ Dazu allgemein: Dyveke Helsted, Thorvaldsen Arbeitsmethoden. In: G.Bott (Hrsg.); Bertel Thorvaldsen, Köln 1977; S.7-38.

⁹² Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite et altre sculture antiche restaurate dal Cav. Bartolomeo Cavaceppi. 3 Bde. Rom 1768-72. Auch Winckelmann beabsichtigte eine Abhandlung über Antikenrestaurierung zu schreiben. Zu Winckelmann und Cavaceppi, siehe I. Gesche 1981: 335ff.

Danach waren folgende Grundsätze zu beachten: Mindestens drei Viertel einer Statue mußten von originaler Substanz und in den wesentlichen Teilen erhalten sein. Die Ergänzungen sollten den Stil der beschädigten Skulptur möglichst getreu nachahmen und in gleichem Marmor ausgeführt werden.

Weitestgehende Angleichung der Ergänzungen an das Original forderte Cavaceppi, d.h. keinerlei Überarbeitung der antiken Teile. Die Stückungen sollten, mit unregelmäßigem Anschluß den Bruchkanten folgend, erst in fest angesetztem Zustand in einem letzten Arbeitsgang der Oberfläche des antiken Originals angeglichen werden. Dabei war nach Cavaceppi selbst der Verlauf von Verwitterungsspuren sorgfältig zu imitieren.

Thorvaldsen begann seine Arbeit im Sommer 1816. Die Kosten der Restaurierung veranschlagte Wagner mit 4-5.000 Scudi bei einer Dauer von mindestens zwei Jahren. Neben Händen, Füßen und ganzen Armen und Beinen waren acht Köpfe zu rekonstruieren. Thorvaldsen modellierte die Teile in Gips bzw. Ton, während die Ausführung - nicht wie ursprünglich vorgesehen von Finelli, aber doch von erfahrenen Marmorbildhauern der Thorvaldsen-Werkstatt übernommen wurde.⁹³

Die fehlenden Köpfe wurden nach dem Vorbild vorhandener rekonstruiert (Abb. 27). Wie Thorvaldsen und seine Bildhauer dabei im einzelnen vorgehen, hat Christiane Grunwald mit einer Formanalyse der ergänzten Köpfe in einem Katalogbeitrag zur Kölner Thorvaldsen Ausstellung von 1977 ausführlich dargelegt. Formale Eigentümlichkeiten der Skulpturen, wie die Asymmetrien in den Gesichtsbildungen wurden dabei richtig in ihrer perspektivischen Ausgleichsfunktion gedeutet und folgerichtig in die Kopien übernommen.⁹⁴

Obwohl die Diskrepanz zwischen den rekonstruierten Köpfen und ihren Vorbildern heute auf den ersten Blick zu erkennen ist, wird dieser Unterschied kaum als "bewußte stilistische Abweichung von den Originalen" zu verstehen sein, zu der sich Thorvaldsen - wie Lars Olof Larsson noch 1969 annahm - deshalb veranlaßt sah, weil er "den Unterschied zwischen den zum Teil sehr realistisch modellierten Körpern und den etwas steifen und formelhaften Gesichtern als eine für die Qualität der Skulpturen nachteilige Unstimmigkeit empfunden hat" (1969: 29).

Daß diese "Unstimmigkeit" das ästhetische Empfinden eines neoklassizistischen Bildhauers unbefriedigt ließ, ist nicht zu bezweifeln, und nicht nur Thorvaldsen konnte mit der 'conventionellen' Gesichtsbildung der Aegineten wenig anfangen: "es muß eine uns unerklärliche Ursache haben, warum sie so häßlich, alle nach einem Typus sind", schrieb Caroline von Humboldt an ihren Mann⁹⁵ nach einem

⁹³ U.a. von Peter Kaufmann (1764-1829) und nach dessen Abgang - 1817 nahm Kaufmann die Stelle eines Hofbildbauers in Weimar an - von Guisepppe Franzoni (um 1752-1837).

⁹⁴ Vgl. Grunwald 1977: 316ff.

⁹⁵ Brief an Wilhelm von Humboldt vom 16. Juni 1817, zit. n. Sydow 1912: 336f.

Besuch in der Restaurierungswerkstatt. Aber gegen die Annahme Larssons, Thorvaldsens Rekonstruktionen wichen bewußt von den Vorbildern ab, spricht die Tatsache, daß Thorvaldsens Vorschlag, wenigstens mit dem Kopf einer Figur (dem Bogenschützen W IV) eine verbessernde, harmonisierende Ergänzung zu versuchen⁹⁶, vom Kronprinz kategorisch abgelehnt wurde; Ludwig bestand auf die Treue zum originalen Eindruck (nach Urlichs 1067: 43).

Von daher bezeichnet die Abweichung von der archaischen Gesichtsform, die die ergänzten Köpfe der Thorvaldeen-Werkstatt aufweisen - und die erst aus der historischen Distanz deutlich als solche erscheint und eben den Zeitgenossen unauffällig blieb - eher unfreiwillig die Tastbarkeitsgrenze, bis zu der die neoklassizistischen Bildhauer diese für sie wesensfremde Form nachvollziehen konnten.⁹⁷

Von Thorvaldsen sind weder Zeichnungen noch Modelle zu den Restaurierungen erhalten; man kann von daher kaum genau sagen, wie weit er im einzelnen den Marmorbildhauern bei der Ausführung freie Hand ließ.

Seine Hauptaufgabe bestand ohnehin darin, die Stellungen und Bewegungen der Torsi abzuklären, was in den meisten Fällen nur empirisch durch das Anpassen von Gipsmodellen zu bewältigen war. Hier bot der Realismus, den die Statuen in der Körperbildung zeigen, dem anatomisch geschulten Auge der Bildhauer die entsprechenden Anhaltspunkte, um aus Muskulatur und Bewegungshaltung, die ein Torso aufwies, auf die Form der ehemals anschließenden Extremitäten zu schließen.

Tatsächlich sind bei der Restaurierung in dieser Hinsicht kaum gravierende Fehler unterlaufen (Abb.25/26). Thorvaldsen hat nur bei einer Figur wirklich daneben gegriffen und zwar bezeichnenderweise deshalb, weil er glaubte, einem technischen Detail folgen zu müssen, das eine ungewöhnliche Stellung der Figur vorzuschreiben schien. Auf die Ursache dieses Mißverständnisses hat Raimund Wünsche (1980: 68) hingewiesen: Thorvaldsen konnte sich den Sinn einer Bosse und eines großen Dübelloches am Rücken des Torso eines Kriegers aus dem Ostgiebel (O III, den Wagners Beschreibung noch zu den stehend Kämpfenden gezählt hatte)

⁹⁶ "...bloß um zu sehen, und zugleich zu zeigen, welch andere Wirkung diese Figuren machen würden, wenn das Gesicht mit den übrigen Theilen übereinstimmende gebildet wäre" (zit. n. Wünsche 1980: 68), erklärte Thorvaldsen in einem Brief an den Kronprinzen seine Absicht.

⁹⁷ Die Restaurierung und die damit zwangsläufig verbundene intensive Beschäftigung mit den Aegineten hat in der weiteren bildhauerischen Arbeit Thorvaldsens - abgesehen von der 1818 modellierten Statue der 'Hoffnung' - keine sichtbaren Spuren hinterlassen. Und auch bei der 'Hoffnung', die in den Zwanziger Jahren auf Bestellung von Caroline und Wilhelm von Humboldt in Marmor ausgeführt wurde, ist die Adaption einer der Akroterfiguren vom Ostgiebel nur auf das ikonografische Motiv beschränkt (Abb. 28/29). Ein Buch zum Thema, Joergen Birkedal Hartmanns "Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus", 1979 unter dem Titel "Antike Motive bei Thorvaldsen" erschienen, erwähnt die Restaurierung der Aegineten noch nicht einmal.

nur als Stützverbindung mit dem Horizontalgeison des Tympanonfeldes erklären; danach mußte die Figur als Liegender interpretiert werden.⁹⁸

Mit Vorliebe wurde gerade diese Figur von den Archäologen seit Furtwängler⁹⁹ als drastisches Beispiel immer dann herangezogen, wenn es darum ging, die ihrer Meinung nach unzulängliche sachliche Fundierung des gesamten Restaurierungsunternehmens anzuprangern.¹⁰⁰

Dabei wurde regelmäßig die eigentliche Zielsetzung der Aeginetenrestaurierung übersehen. Die Methode, nach der die Thorvaldsen-Werkstatt restaurierte, war immer nur bei der Ergänzung von Einzelskulpturen angewendet worden; mit einem ganzen Figurenprogramm, wie den Aegineten, hatte man es nie zu tun gehabt.¹⁰¹

⁹⁸ "Die Stellung dieser Figur war schwer zu errathen, und wurde nur durch einen glücklichen Zufall erkannt," hieß es im ersten Katalog der Glyptothek (Schorn 1830: 51f). In Wirklichkeit diente diese Befestigungsvorrichtung, wie spätere Fragmentfunde zeigten, nicht zur Auflage des Körpers, sondern nur zur Fixierung des getrennt gearbeiteten Schildes, der durch eine extreme Bewegung des linken Armes nach hinten gedreht wurde.

⁹⁹ In der Überzeugung, daß die Irrtümer der neoklassizistischen Restaurierung "ohne Gefahr einer erneuten Schädigung der Originale" nicht mehr beseitigt werden könnten, hatte Adolf Furtwängler nach dem Vorliegen neuer Grabungsbefunde erstmals harte Kritik an der Arbeit geübt: "Die Thorvaldsenschen Ergänzungen sind nach der Manier der Italiener in Marmor gearbeitet und überaus solide mit den Originalen durch starke eiserne Dübel verbunden. Zum Zwecke dieser Befestigung wurden die ganzen Bruchflächen der Originale samt ihrer Umgebung rücksichtslos abgearbeitet. Dies war eine schwere Schädigung der kostbaren Originale. Sie ließe sich allenfalls noch ertragen, wenn die Restaurationen wenigstens gesichert und richtig gewesen wäre." (1906: 9) Beim Vergleich mit alten, vor der Restaurierung hergestellten Gipsabgüssen, stellte sich allerdings bei der Abnahme der Ergänzungen in den Sechziger Jahren heraus, daß dieser Vorwurf Furtwänglers unberechtigt war; nur sehr vorsichtig waren die Bruchstellen für die Stückungen zugerichtet worden.

¹⁰⁰ "Die in Rom ausgeführte Ergänzung der Figur als hingestürzter Krieger war indiskutabel und grotesk. Ich sehe mich außerstande, ihr einen kunsthistorischen Wert im Sinne einer fruchtbaren Umdeutung beizumessen", schrieb z.B. Dieter Ohly in seinem monographischen Glyptothekskatalog (1976: 41).

Für die Behauptung, die gesamte Restaurierung habe "Einsichtigen seit Anbeginn als fragwürdiger Eingriff, als Irreführung und Entstellung" (1966: 516) gegolten, die Ohly 1965 in einem Vortrag über "Die Neuaufstellung der Aegineten" vertrat, läßt sich allerdings kein Beleg erbringen; sie wird jedoch verständlich, wenn man bedenkt, daß sich die Neuaufstellung bzw. die vorausgehende Entfernung der neoklassizistischen Ergänzungen, unerwartet mit einem neu erweckten Interesse für die Kunst des 19. Jahrhunderts konfrontiert sah, und man plötzlich mit Legitimationsdefiziten kämpfte, wo man geglaubt hatte, der Hinweis auf den wissenschaftlich-dokumentarischen Wert der Skulpturengruppe sei für diese Maßnahme Erklärung genug.

¹⁰¹ Die Skulpturen des Parthenon - neben den Aegineten damals die einzig bekannte vollplastische griechische Giebelgruppe - blieben unrestauriert. Canova hatte 1803 die Bitte Lord Elgins, die Restaurierung zu übernehmen abgelehnt, das Vorhaben selbst als Sakrileg bezeichnet (vgl. Larsson 1969: 36). Canovas Ablehnung deutet jedoch noch nicht auf einen grundsätzlichen Wandel in der Einstellung zur Antikenrestaurierung. Sie ist vielmehr ein Ausnahmefall, der sich aus der Sonder-

Da der genaue Standort dieser Figuren in den Giebeln nicht mehr rekonstruierbar schien, hatten Wagner und Thorvaldsen vereinbart, jede der Statuen als Einzelfigur zu ergänzen, ohne Rücksicht auf einen ehemals übergreifenden Handlungszusammenhang und dadurch bedingte Wechselbeziehungen in den Gebärden.

Während die Ergänzungen als Gruppe genaue Kenntnisse über die ehemalige Aufstellung verlangt hätte, (rücksichtlich der Abfolge der Skulpturen und der exakten Zwischenabstände), waren die Maßgaben für die Ergänzung als individuelle Figuren aus jedem Torso selbst abzuleiten. Wenn man die Giebelskulpturen aus ihrem ursprünglichen Kontext löste und isoliert betrachtete, war in den Augen der Restauratoren in diesen Maßgaben mittels einführender Nachahmung das Verlorene wiederzuentdecken; die Ergänzung wurde dann, wie jede andere Antikenrestaurierung auch, zu einem Problem künstlerischer Kongenialität.¹⁰²

Wenn auch Winckelmanns Nachahmungspostulat in seiner optimistischen Form vor dem Hintergrund der historisch relativierenden Argumentation der zeitgenössischen Kunsttheorie fast naiv anmutete, so galt das ästhetische Vorbild der antiken Skulptur doch weiterhin normativ; deshalb konnte die Antikenrestaurierung immer noch im wesentlichen als künstlerische Aufgabe und Leistung erscheinen.

Es sei "wohl anerkannt und entschieden gewiß," - schrieb Friedrich Schlegel 1819 nach einem Besuch in Rom¹⁰³ - "daß die griechischen Künstler in der Skulptur eine Höhe und Vollkommenheit erreicht haben, die wir kaum jemals zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen hoffen dürfen. Daher muß sich denn der Bildbauer zunächst ganz an die Antike anschließen, und dieselbe gleichsam nur fortsetzen; und einer der ersten Prüfsteine und Beweise der Meisterschaft in dieser Kunst bleibt es, die Antike ergänzen zu können, welches, wenn es so vollkommen ge-

stellung der Parthenon-Skulpturen als Werk des berühmtesten Künstlers des Altertums erklärt. Elgins Ansinnen, Werke des Phidias anzutasten, konnte Canova 'blind' ablehnen, lange bevor er die Skulpturen im Jahre 1815 in London zu sehen bekam. Das Bild von Phidias als dem überragenden künstlerischen Genius des Periklesische Zeitalters ist ursprünglich aus literarischen Quellen geschöpft. Die qualitative Bewertung der Parthenon-Skulpturen wurde nachhaltig von diesem Bild beeinflusst. Daß aber der "archäologische Befund" die dem literarischen Bild entlehnte Annahme "eines rastlos entwerfenden Parthenon-Meisters, der einen Schwarm von Mitarbeitern auf seine Formvorstellung einschwört, nicht zwingend macht" (1977: 76), hat Nikolaus Himmelmann jüngst in einem methodenkritischen Aufsatz dargelegt. (Phidias und die Parthenon-Skulpturen; in: Bonner Festgabe Joh. Straub; hrsg. v. Adolf Lippold u. Nikolaus Himmelmann; Bonn 1977, S.67-90).

¹⁰² "...nur durch eine geistige Verwandtschaft des neuen Künstlers mit jenen alten Meistern" sei jenes "Kunstgefühl" erklärbar, mit dem Thorvaldsen den "äginetischen Statuenverein...oft aus räthselhaften Bruchstücken untadelhaft" wieder hergestellt habe, schrieb C.A.Böttiger im edilOrischen "Vorbericht" seiner Zeitschrift "Amalthea" (Bd.I, 1820) über die Restaurierung.

¹⁰³ "Ueber die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819"; ersch. in den "Wiener Jahrbüchern der Literatur" (Bd.VII, Juli-Sept. 1819). Die von Schlegel besprochene Ausstellung im Palazzo Caffarelli fand anläßlich eines Besuches des österreichischen Kaisers statt. Schlegel reiste als Begleiter Metternichs im Gefolge des Kaisers.

schiebt, wie Michel Angelo den berühmten [Barberinischen] Faun, oder zu unsrer Zeit *Thorwaldsen* die äginetischen Figuren ergänzt hat, schon allein Erstaunen erregt und der höchsten Bewunderung wert ist." (Schlegel 1959: IV,256)

Das Verfahren, die äginetischen Statuen aus ihrem ehemaligen Kontext und aus ihrer Funktion als Bauskulpturen herauszuheben und isoliert voneinander als Einzelwerke zu ergänzen, sahen Wagner und Thorwaldsen durch die ästhetische Funktion von Antikenrestaurierungen legitimiert: denn es handelte sich vor allem um eine ästhetisch befriedigende Präsentationsform der Antiken, wenn es um die Behebung ihrer Beschädigungen ging.¹⁰⁴

Diesen ungestörten Kunstgenuß im Auge, schrieb Jacob Burckhardt noch 1855 in seinem "Cicerone", gelegentlich müsse man einem "an Kunstwert ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden", und er betonte: "Dieser Art sind z.B. Thorwaldsens unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren" (1978: 391).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Daß man die Ergänzung antiker Skulpturen allgemein als notwendige Voraussetzung für deren ästhetische Würdigung empfand, läßt noch nicht den Schluß zu, erst später im 19. Jahrhundert habe man den "Torso als eigenwertiges Kunstwerk geschätzt" (Larsson 1969: 31).

Was Wilhelm von Humboldt in seinem Abschlußbericht (vom 31. August 1830 an Friedrich Wilhelm III.) über die Arbeit der Berliner Museumskommission kurz nach der Eröffnung des Schinkelbaues am Lustgarten zu den (von Rauch und Tieck ausgeführten) Restaurierungsarbeiten für die neuen Antikensäle schreibt, zeigt, daß der Torso und die ergänzte Antike, durchaus parallele Präsentationsformen waren. Die beiden Möglichkeiten standen jedoch offensichtlich nicht alternativ zur Wahl, sondern, was als Torso stehen konnte, mußte nach Art und Form der Beschädigung nach wiederum ästhetischen Kriterien ausgewählt werden: "Ich glaube mit unparteiischer Wahrheit auszusprechen können, daß diese Restaurationen meisterhaft ausgefallen sind, und sich kein anderes Museum so gleichförmig angeordneter, so reiflich überdachter und so schön ausgeführter Restaurationen, als das hiesige, erfreut. Es ist natürlich bei denselben immer der Grundsatz beobachtet worden, daß man nur solche Statuen ergänzt, wo der Mangel der fehlenden Theile den Anblick und den Genuß des Ganzen fühlbar stört, dagegen diejenigen unrestaurirt läßt, welche, wie z.B. Torsos, auch in ihrer Zerstückelung noch ein Ganzes darbieten, und deren Restauration, da man zu viel hinzufügen mußte, eben den Charakter zu verändern drohen würde.

Wie aber bei einer, nach diesen Grundsätzen gut ausgeführten Restauration auch in sich treffliche Ueberreste des Alterthums gewinnen, und wie nothwendig sie demselben ist, zeigt sich, wenn man mehrere der im Königlichen Museum aufgestellte Statuen mit ihrem früheren Zustande vergleicht. Es ist daher höchst wünschenswerth, daß diese Restauration noch bis zu ihrer gänzlichen Vollendung fortgehe." (Zit. n. "Bilder vom Menschen", Katalog der Jubiläumsausstellung der Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Berlin 1980: 30)

¹⁰⁵ "Wer an irgendeiner Restauration Anstoß nimmt," - riet Burckhardt im folgenden - "bemühe sich, eine bessere auszudenken; gewiß eine der edelsten Tätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist erregen kann." (ib.: 392)

b. Cockerells Giebelrekonstruktion

Im Sommer 1817 war die Ergänzung weitgehend abgeschlossen. Humboldt erhielt durch seine Frau Caroline erneut Nachrichten von den Aegineten:

"Die Restaurierung von Thorwaldsen ist ordentlich ein Wunder," - schwärmte sie - "allein mit der Art sie aufzustellen bin ich gar nicht zufrieden. Da von dem einen, dem kleineren Fronton, so viel Statuen übriggeblieben, daß man die Gruppe, die sie ehemals gebildet haben, herausbringen konnte, so hätte ich noch gesucht, sie so ineinanderschoben zu lassen, wie sie standen. Der Anblick müßte viel gelehrt haben, über vieles Aufschluß gegeben haben. Cockerell hat herausgebracht, daß auch die Niobe mit ihren Kindern auf solchem Fronton stand, er hat es durch die Maße einiger Kinder dargetan." (Brief vom 14. Aug. 1817; zit. n. Sydow 1912: 376)

Nicht allein Caroline von Humboldt wollte jetzt die Aegineten als Gruppe aufgestellt wissen; und das von ihr erwähnte Unternehmen Cockerells war der erste Anstoß für eine Entwicklung gewesen, an deren Ende Wagner und Thorwaldsen sich schließlich dieser Forderung beugen mußten. Cockerell war 1815 von Griechenland zurückgekehrt und im Sommer 1815 kurz in Rom gewesen. Von dort war er mit dem preußischen Generalkonsul Bartholdy (s.o.) nach Florenz weitergereist, wo Bartholdy Cockerell auf die antike Statuengruppe der Niobiden aufmerksam machte und ihn zu der Untersuchung anregte, ob diese Figuren nicht ebenfalls, wie die Aegineten, den plastischen Giebelschmuck eines Tempels gebildet haben könnten. Cockerell griff diese Idee begeistert auf und gab ihr Ausdruck in einer 1816 veröffentlichten Denkschrift.¹⁰⁶

Nach Rom zurückgekehrt, verfolgte Cockerell im Winter 1816/17 aufmerksam die Arbeiten an den Aegineten in der Restaurierungswerkstatt und begleitet sie - angespornt durch den Erfolg den sein Interpretationsversuch der Florentiner Niobiden als Giebelskulptur gezeigt hatte mit zeichnerischen Rekonstruktionen zur ehemaligen Gruppeneinstellung. Er konzentrierte sich dabei auf den westlichen Giebel, von dem für seinen Zweck genügend Figuren erhalten schienen.

¹⁰⁶ "Progetto die collocazione delle statue antiche esistenti nelle Galleria di Firenze che rappresentano la favola di Niobe" (Florenz 1816). Von Bartholdy ins Deutsche übersetzt erschien Cockerells Abhandlung am 8. Okt. 1817 im Schon'schen 'Kunstblatt': "Denkschrift zur Erläuterung der Gruppierung der vierzehn Statuen der Gallerie von Florenz, welche die Geschichte der Niobe darstellen" (Kunstblatt Nr. 13, S. 49-51). Dieser Text Cockerells war von einer lithografierten Zeichnung begleitet, die als architektonischen Rahmen für die Skulpturengruppe einen dorischen Peripteros zeigt, der dem Parthenon (mit dem sich Cockerell in Athen intensiv beschäftigt hatte) nachempfunden ist (Abb. 15). Zu den Florentiner Niobiden, die als römische Kopien einer vermutlich frühhellenistischen Statuengruppe heute längst nicht mehr die Wertschätzung genießen, die ihnen am Anfang des 19. Jahrhunderts entgegengebracht wurde: Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Statue; Parte I, Rom 1958 (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia) S. 101ff.

An einigen Rekonstruktionsskizzen Cockerells läßt sich verfolgen, wie der englische Architekt die Erkenntnisse verarbeitet hat, die während der Befundaufnahme Wagners und im Verlauf der Restaurierungsarbeiten gewonnen wurden (Abb. 16/19). Ein erster Rekonstruktionsversuch Cockerells orientiert sich noch ganz an den 1811 in Athen gefertigten Skizzen; nur daß Gliedmaßen und Köpfe ergänzt sind. Vier Figuren sind mit verkehrter Aktionsrichtung angegeben (W XI, W IX, W V, W IV). Die Komposition Cockerells bildet aus vier Kriegern jeder Giebelhälfte die gegnerischen Parteien, in der Mitte getrennt durch die Göttin. Dramatisch gesteigert ist die Szene durch die verdoppelte Angriffsbewegung zweier vorstürmender Krieger links, auf deren dynamischen Impuls die Gegenseite defensiv reagiert.

Das Unentschiedene der Stellung von W V, das auch Wagners Beschreibung festgehalten hatte - man wisse nicht ob die Figur "unter die stehenden oder knieenden zu rechnen" sei (s.o.) - deutet Cockerell gestisch als Versuch, den verwundet zusammengebrochenen Mitstreiter W XIV mit dem Schild zu schützen.

Offenbar war die Figur W V eine der ersten, mit denen die Restauratoren befaßt waren; sie schlossen sich der Auffassung an, die schon Hallers Athener Rekonstruktionsversuche zeigte (Abb. 17/18): indem sich nun auch Cockerell überzeugen ließ, daß die Stellung dieser Figur knieend zu denken sei, wurde eine grundsätzliche Umdisponierung nötig. Mit einer ganz knieenden Figur bot die rechte Seite in der alten Anordnung formal keine befriedigende Lösung mehr für die ansteigende Giebelschräge; um so mehr, als die linke Dreieckskomposition auf diese architektonische Raumvorgabe von Anfang an deutlicher Rücksicht nahm.

Cockerells neue Anordnung (Abb.20) zeigt nicht mehr die Richtungsdynamik der ersten, sondern richtet sich auf wechselseitige Symmetrien ein. Zwei Figuren haben die Seiten gewechselt; einen der aufrecht Kämpfenden (W II) hat Cockerell gedreht und nach rechts gestellt, während der stürzende Krieger (W XIV) nach links gewandert ist.

Cockerell gruppierte die feindlichen Parteien rechts und links so, daß jeder Kämpfer einen motivisch verwandten Gegner in spiegelbildlicher Position erhält: von außen nach innen: je ein Fallender, ein Bogenschütze und ein aufrechter Speerwerfer. Gegen die Mitte, zu seiten der Athena wird die knieende Figur W V der direkte Gegner des Fallenden W XIV. Motivisch werden diese beiden mit den stehenden Vorkämpfern zu Zweiergruppen zusammengefaßt.

Cockerell versicherte sich der Wirkung der neuen Anordnung durch eine perspektivisch auf Untersicht angelegte Skizze. Mit der Überschneidung von W IX und W XIV auf der einen und W II und W V auf der anderen Seite und der hierdurch bedingten Tiefenstaffelung der Figuren geriet Cockerell in Konflikt mit der Bankbreite des Horizontalgeisons. Er trug dem Rechnung durch eine dritte Variante (Abb. 21), die W XIV und W V um je einen Platz nach außen versetzt und mit den Bogenschützen zu Paaren zusammenfaßt.

Inhaltlich wird die Umgruppierung so motiviert, daß die beiden Schildträger als Deckung der Bogenschützen fungieren. In den herausgehobenen Detailskizzen wird die neue Funktion verdeutlicht.

Diese dritte Variante scheint Cockerell überzeugt zu haben; jedenfalls hat er sie in einer relativ aufwendig angelegten Architekturzeichnung wiederholt (Abb. 22).¹⁰⁷

Der nächste Rekonstruktionsversuch des Architekten zeigt eine durch den Fortschritt der Restaurierungsarbeiten bedingte Wende: Cockerell verzichtete nun endgültig auf seine Athener Fundskizzen als Orientierungshilfe (Abb. 23).

Zum einen waren die drei gestürzten Krieger gründlich untersucht worden, und dabei hatte sich herausgestellt, daß die Position von W XIII und W VII, die nach den Fundskizzen in den Eckzwickeln sicher verortet schienen, doch nicht eindeutig war, indem nämlich nicht W XIII und W VII sich als spiegelbildliches Paar erwiesen, sondern W XIV und W VII.¹⁰⁸ Zum anderen hatte man W XII nach Größe und Stil als Westgiebelfigur identifiziert, obwohl die Fundskizzen sie zum östlichen Tympanon gerechnet hatten. Damit wurden für Cockerells weitere Rekonstruktionsversuche die Positionsangaben der Athener Zeichnungen praktisch wertlos. Da in diesen Zeichnungen doch wider Erwarten größere Verwechslungen vorgekommen waren, entschloß sich Cockerell in seinem vierten Rekonstruktionsversuch zu einer völligen Umgruppierung der liegenden Figuren.

Zunächst war gemäß den Erkenntnissen der Restauratoren das Eckzwickelpaar neu zu bilden; darüber hinaus tauschte Cockerell aber auch ihre Positionen gegeneinander aus: die beiden Figuren, die bisher mit dem Kopf nach außen gelegen hatten, wechselten die Seite, so daß sie sich mit den Oberkörpern jetzt jeweils nach innen richteten: der Gesamtkomposition schien diese Stellung adäquater.

Die zweite entscheidende neue Erkenntnis, die Cockerell zu berücksichtigen hatte, war die Identifizierung von W XII als Westgiebelfigur. Aus den bisher acht Krieger waren plötzlich neun geworden. Während sich die Änderungen bei den liegenden Figuren in Cockerells bisheriges Konzept ohne Schwierigkeiten eingefügt hätten, warf die neue Figur noch einmal die ganze Komposition über den Haufen. Die gestürzte schildbewehrte Einzelfigur hatte mit dem linken Bogenschützen ein Motivpaar gebildet, das von Cockerell als Gegenstück zu dem knieenden Schildträger und dem anderen Bogenschützen auf der rechten Seite gedacht war. Mit der restaurierten Figur W XII war nun jedoch plötzlich ein zweiter knieender Schildträger vorhanden, der den Verwundeten (W XIII) allein schon aus Symmetriegründen

¹⁰⁷ Das Motiv der paarweisen Zusammenfassung von Bogenschützen und verwundetem Schildträger (W XI und W XIV) auf der einen Seite und Bogenschütze und knieendem Schildträger (W IV und W V) auf der anderen Seite, wird in dieser Wiederholung noch verstärkt, indem die Schildträger ihren Schutz nicht mehr körperdeckend verwenden, sondern raumdeckend aufrichten.

¹⁰⁸ W XIII und W XIV lassen sich in Cockerells Skizzen an der jeweiligen Beinstellung (geschlossen bzw. gespreizt) unterscheiden.

von der alten Position verdrängt.¹⁰⁹ Um für W XIII einen neuen Platz zu finden, mußte sich Cockerell, wenn die symmetrische Gesamtanlage der Komposition gewahrt bleiben sollte, eine korrespondierende zehnte Figur einfallen lassen.

Nächstliegend bediente sich Cockerell einer Statue des Ostgiebels, die für diesen Zweck wie geschaffen schien (O IV). Man hatte Arme und Hände dieser waffenlosen, weit nach vorn gebeugten Figur im Sinn eines helfend Voreilenden ergänzt und Cockerells Rekonstruktion zeigt diesen Helfer zur Rechten der Athena, wie er unter der Schildbedeckung des aufrechten Speerwerfers nach dem links zu Füßen der Göttin niedergestürzten Kampfgefährten greift.

Die Komposition erhält dadurch ein zentrales Motiv, das je links und rechts von spiegelbildlich aufgebauten Vierergruppen flankiert wird. Die Kampfhandlung insgesamt weist jedoch nicht mehr den szenischen Zusammenhang auf, wie noch der dritte Rekonstruktionsversuch, bei dem sich Cockerell ein letztes Mal bemüht hatte, das Ausholen, Abwehren und Zielen konkret auf einen jeweiligen Gegner zu beziehen. Je mehr Figuren aber restauriert wurden, desto schwerer wurde es, die Bewegungen der Kämpfer szenisch motiviert erscheinen zu lassen, da Thorvaldsens Werkstatt eben nicht nach solchen szenischen Gesichtspunkten ergänzte.

Eine letzte Änderung nahm Cockerell an dieser vierten Zusammenstellung vor, als er merkte bzw. darauf hingewiesen wurde, daß die beiden Bogenschützen den Verwitterungsspuren zufolge bis jetzt seitenverkehrt gezeichnet worden waren (Abb. 24). Wieder ließ Cockerell deshalb die Figuren die Plätze tauschen (W IV auf die linke und W XI auf die rechte Giebelseite). Darüber hinaus wurden die knieenden Schildträger (inzwischen mit Speeren bewaffnet? jetzt hinter die Bogenschützen gerückt - wohl weil sie etwas niedriger waren und ihre Haltung geduckt erschien. Die ursprüngliche Motivation ihrer Stellung vor den Bogenschützen, als deren Schilddeckung, war schon in der vorhergehenden Rekonstruktion zugunsten der getreuen Wiedergabe des ergänzten Zustandes mit seitlicher Schildhaltung weggefallen. Mit diesen letzten Korrekturen waren nun alle neuen Vorgaben der Restaurierung verarbeitet. Allerdings hatte Cockerell (abgesehen von der hypothetisch nach dem Vorbild von O IV hinzugefügten Figur des nach vorn greifenden Jünglings rechts von der Statue der Göttin) die zahlreichen Bruchstücke nicht berücksichtigt, die nach der Restaurierung übrigblieben und die auf eine ursprünglich höhere Zahl von Statuen deuteten. Überblickt man die Reihe der hypothetischen Rekonstruktionsversuche Cockerells, bemerkt man eine zunehmende Verunsicherung durch die Fortschritte der Restaurierungsarbeiten. Je mehr sich Cockerell bemüht, die Bewegung der ergänzten Figuren möglichst treu wiederzugeben, zerfällt ihm der dramaturgisch-koordinierende Zusammenhalt.

¹⁰⁹ W V, der andere knieende Schildträger stand überdies in der rechten Giebelhälfte seitenverkehrt. Er kam deshalb nach links, während die neue Figur W XII an seinen alten Platz (rechts) rückte.

Bereitwillig reagierten Cockerells Rekonstruktionen auf jede neue Erkenntnis der Restauratoren, auch wenn seine eigenen Beobachtungen, die in den Athener Fundskizzen niedergelegt waren, dadurch entwertet wurden. Die Ergänzungen der Thorvaldsen-Werkstatt hielt er offenbar für kompetenter.

Cockerell beabsichtigte mit der Rekonstruktion der Aufstellung vor allem die Veranschaulichung der Wirkung von Giebelfiguren als plastischem Bauschmuck.¹¹⁰ Das zeigt sich an der Aufmerksamkeit, die Cockerell dem architektonischen Rahmen in den meisten seiner Skizzen widmet und daran, wie er jedesmal den Verlauf von Licht und Schatten auf dem Hintergrund der Giebelnische berücksichtigt. In ihrer zeitlichen Reihenfolge lassen die Zeichnungen sogar erkennen, wie das Interesse Cockerells parallel zum Fortgang der Restaurierungsarbeiten von den Überlegungen zu einer szenisch motivierten Komposition mehr und mehr auf die 'male- rische' Wirkung der Schlagschattenbildung übergeht.

c. Hirts Deutung der Giebelgruppen

Thorvaldsen und Wagner sahen in Cockerells Beschäftigung, den immer neuen Zeichnungen, zunächst wohl ein eher spielerisches Unterfangen, das ihre Arbeit

¹¹⁰ Seinen letzten Gruppierungsversuch veröffentlichte Cockerell 1819 im 'Journal of the science and the arts'(Vol.VI) zusammen mit einem Aufsatz "On the Aegina Marbles". Wo es in diesem Aufsatz um den Authentizitätsanspruch seiner Figurenzusammenstellung geht, verdreht Cockerell sämtliche Tatsachen und behauptet, seine Gruppierung könne sich auf ein lückenlos zusammenpassendes Indiziennetz von seinen eigenen genauen Fundbeobachtungen bis hin zu der Zusammensetzung der Figuren durch Thorvaldsen stützen. Überzeugt davon, das Richtige letztlich doch getroffen zu haben (auf welchem Weg auch immer), wollte Cockerell unnötige Zweifel am Zustandekommen seiner Rekonstruktion gar nicht erst entstehen lassen; denn er war ebenso überzeugt davon, durch die Wiedergewinnung der Giebelaufstellung einzigartige Anschauungs- und Erkenntnismöglichkeiten erschlossen zu haben:

"The history of the arts derives two essential advantages from these statues; the one as they supply what has long been a desideratum; the most complete example of the school of Aegina; a style much spoken of by the authors of antiquity, as of very early celebrity in Greece, and at all times held in very high estimation. ...But what may be considered of still greater interest, and that which renders the discovery of the first importance to architecture as well as to archaeology is, that they afford us a complete example of the great historical compositions of entire statuary, with which the Greeks enriched the pediments of their temples... .The statues and fragments of the Parthenon in our possession, are sufficient to give us some notion of the magnificence of these decorations, but it is almost in vain to hope, in that instance, for any complete restoration of the grouping of these figures, or the manner of exhibiting the subject. ...The Aeginetian marbles are unique in this respect; that those of the western pediment are entire; the exact groupe, and what may be termed the frame of this great picture, with each member and detail of its cornice, is preserved to us." (1819: 328ff)

nicht ernstlich tangierte. Die Entscheidung, die Figuren individuell als Einzelskulpturen zu ergänzen, fand sich durch das Hin und Her in den Rekonstruktionsversuchen durchaus bestätigt. Zum Problem wurde Cockerells Unternehmen erst, als im Frühjahr 1817 der Berliner Kunstprofessor und Altertumsforscher Aloys Hirt in der Restaurierungswerkstatt an der Piazza del Popolo mit den Zeichnungen bekannt wurde. Wagners Beschreibung, die etwa zur selben Zeit von Schelling in München veröffentlicht wurde und die in der Frage der ehemaligen Aufstellung der Figuren am Tempel noch die Auffassung der Ausgräber referiert, wie sie durch die Athener Fundskizzen dokumentiert ist, (auf Cockerell bezieht sich Wagner ausdrücklich [1817: 189] in diesem Zusammenhang), enthielt auch einen Absatz über die mögliche ikonographische Bedeutung der Figuren (1817: 199ff).

Wagner wies zunächst darauf hin, daß außer der Athena, die durch die Aegis identifizierbar sei und einem Bogenschützen. (W XI), der sich "durch seine eng anliegende Kleidung, und seine halb phrygische, halb persische Mütze" (ib.: 196) abhebe, "diese Figuren für sich selbst nichts Charakteristisches an sich tragen, wodurch man auf die Bedeutung einzelner Figuren und mittels dieser auf die Begebenheit selbst schließen könnte." (ib.: 199) So bliebe nach "althergebrachtem antiquarischem Gebrauch" nichts übrig, als sich "mit Conjekturen zu behelfen" (ib.). Am ehesten seien Taten des äginetischen Heldengeschlechts der Aiakiden vor Troja als Thema der Darstellung zu vermuten:

"Auf welches einzelne der vor Troja vorgefallenen Gefechte aber die Vorstellung eigentlich Bezug habe; dieses wird, da die einzelnen Figuren, wie oben bemerkt, durchaus nichts charakteristisches an sich haben, schwerlich oder niemals zu errathen seyn." (ib.: 204)

Diese Skepsis wurde von Hirt nicht geteilt; gestützt auf Homers Ilias hatte er bald ein passendes Thema für die (westliche) Statuengruppe, wie sie Cockerells jüngste Rekonstruktionszeichnung wiedergab, gefunden und auch die entsprechenden Namen parat:

"Den Gegenstand, den ich darin sehe, ist der Kampf um die Leiche des von Hector erschlagenen Patroclus. In der Mitte des Giebelfeldes erscheint Minerva; zu ihren Füßen rechts liegt der tödtlich verwundete Patroclus, und so folgen die andern Griechen, die um ihn fechten; links zeigt sich Hector mit seinen Trojanischen Gehülften, vorwärts mit einem der sich näher, um den Sterbenden auf die Seite der Trojaner zu ziehen, und ihn zu spoliiren. ... Den Vorkämpfer auf der Seite des Patroclus nehmen wir für den Aeaciden Ajax, Sohn des Telamon; den auf ihn folgenden, mit dem Harnisch bekleideten Bogenschützen für dessen Bruder Teucer, und den hinter diesen knieenden Steiter für Ajax, Sohn des Oileus; den im Winkel liegender verwundeten Krieger für den Vertreter des unter den genannten Anführern fechtenden Kriegshaufens, und als Andeutung des schon lange dauernden harten Kampfes. Links erscheint als Vorfechter Hector, der den Patroclus tödtlich verwundete, und mit Hilfe seines Gefährten Hippothous (Ilias 17,289.), der sich neben ihm vorwärts bückt und die Arme ausreicht, den Verwundeten wegziehen

und spoliieren will. Nach ihm kommt der Bogenschütze, sein Bruder Paris und hinter ihm Aeneas; dann wieder in der Ecke der Vertreter des Troianischen Kriegshaufens." (1818: 194ff)¹¹¹

Von den Figuren des Ostgiebels nahm Hirt den Krieger mit dem Löwenhelm (O V) für Herakles, der den Trojer-König Laomedon (O XI) tötet; und da sich in dem griechischen Heerhaufen, in dem Herakles vor Troja kämpfte, nach Homer Telamon, der Vater der im Westgiebel identifizierten Aekiden Ajax und Teucer befand, war auch hier der Bezug zu Aegina hergestellt. Für Telamon, den Sohn des zeusgezeugten Aiakos (des Stammvaters der Aiakiden), paßte die Figur O II. Damit schien das ikonografische Problem optimal gelöst.¹¹²

Hirt, der auch sonst gewohnt war, antiquarische Fragestellungen forsch anzugehen, "ohne sich allzusehr mit Detailproblemen aufzuhalten" (Borbein 1979: 109), kümmerte sich wenig um Bedenken, die gegen die zweifelhafte Grundlage seiner Interpretation hätten vorgebracht werden können.¹¹³ Ohnehin sah er sich mit Cockerell und dessen Interesse an dem Fund eher verbunden, als mit dem akribischen Geschäft der Restauratoren und den daraus erwachsenen Schwierigkeiten.

In Berlin befaßte sich Hirt hauptsächlich mit Studien zur antiken Architekturge-schichte; er hatte dieses Fachgebiet jahrelang an der dortigen Bauakademie vertreten (seit 1810 war er Professor an der neugegründeten Universität); und so war für ihn der vor kurzem aus Griechenland zurückgekehrte Architekt ein ergiebigerer Gesprächspartner als Wagner oder die Bildbauer der Restaurierungswerkstatt. Hirt betrachtete die Architektur als Leitgattung unter den Künsten, "welche die Werke der bildenden Künste gleichsam veranlaßt und in sich aufnimmt" (zit. n. Borbein: 108); eine These, die sich mit Cockerells Rekonstruktionsskizzen geradezu illustrieren ließ. Wo man die Architektur aus ihren Resten rekonstruieren konnte, mochte es auch für den plastischen Bauschmuck angehen, zumal dieser, wie Cockerells Zeichnungen bewiesen, in seiner Wirkung im rekonstruierten Zustand überhaupt erst zur Geltung kam.

Skizzen an suggestiver Überzeugungskraft und Wirkung. Daß sich Cockerell immer enger an die Vorgaben der Restauratoren gehalten hatte, erwies sich nun als fol-

¹¹¹ Hirt veröffentlichte seine Deutung nach seiner Rückkehr aus Rom in Friedr. Aug. Wolfs "Literarischen Analekten" (III.1818). Er gab seiner Denkschrift die Form eines Briefes an den Herausgeber von Wagners Beschreibung: "Die neu aufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hrn. Director Schelling."

¹¹² In seinen Grundzügen hat sich das Thema der Giebeldarstellungen nach - den jüngsten Forschungen von Dieter Ohly zwar bestätigt: bei der Identifizierung der einzelnen Figuren ließ Hirt jedoch - abgesehen von dem an seinem Helm kenntlichen Herakles - Intuition obwalten, d.h. er ging dabei völlig willkürlich vor.

¹¹³ Immerhin hatte Hirt mit Hippothous, dem Gefährten Hektors, eine Figur identifiziert, die streng genommen gar nicht existierte: denn daß O IV, nach der Cockerell diese Figur gebildet hatte, in den Ostgiebel gehörte, daran bestand nie ein Zweifel.

genreich. Die unkoordinierten Bewegungsmotive der einzelnen Figuren¹¹⁴ konnten auch als Stilcharakteristikum ausgelegt werden, und da die elf Statuen, die Cockerells Skizzen zum Schluß aufwiesen, den Giebel füllten, trat die Tatsache, daß haufenweise Fragmente übrig waren, die eine ursprünglich größere Figurengruppe wahrscheinlich machten, immer mehr in den Hintergrund und fand kaum noch Beachtung. Da sich aus dem östlichen Giebel nur fünf Figuren so weit erhalten hatten, daß sie ergänzt werden konnten, schien außerdem dort wenigstens bei oberflächlicher Betrachtung - noch viel Platz für überschüssige Fragmente.¹¹⁵

Wagner und Thorvaldsen nahmen Cockerells Rekonstruktion und auch die dazu passende ikonographische Interpretation Hirts zur Kenntnis, ohne daß sie sich deshalb zu Konsequenzen in ihrer Arbeit veranlaßt sahen; schließlich galten für sie andere Maßstäbe: auf dem Papier ließen sich mancherlei Hypothesen entwickeln, die man am nächsten Tag wieder verwerfen und durch andere ersetzen konnte - mit Carrara-Marmor war dies nicht möglich. So gingen sie weiter davon aus, daß die ergänzten Figuren als Einzelstücke zu betrachten seien und dachten nicht daran, auf die Vorschläge Cockerells und Hirts (die inzwischen wieder abgereist waren) zu reagieren.

Caroline von Humboldt beklagte diese scheinbar ignorante Haltung in dem bereits zitierten Brief vom 14. August 1817, als sie ihrem Mann von ihrer Unzufriedenheit mit der isolierenden Aufstellung der restaurierten Figuren in dem römischen Atelier berichtete. Aber Wagner hatte zu diesem Zeitpunkt schon ein Schreiben des Kronprinzen in Händen, das Carolines Wunsch nach Veränderung des mißlichen Zustandes entgegen kam:

"Jezo ist es ja gefunden, was die Bildsäulen vorstellen; zweier Aiakiden Thaten, des einen Giebels den Streit um Patroklos Leiche, des anderen eine That des Herkules, von welchem viele Statuen mangeln; von dem ersten aber keine, und sie sollen wie sie an des Tempels Gibel dichte gestanden in meiner Glyptothek zu stehen kommen, nicht als einzelne Bildsäulen, daß die Gruppen nicht ferner noch nä-

¹¹⁴ Sie hatten Hirt gestattet, die ursprünglich als Helfer aufgefaßte Gestalt rechts neben der Athena als Gefährten Hektors und damit als Gegner des verwundeten "Patroklos" aufzufassen, nachdem Cockerell mit dem Austausch der Bogenschützen den "Paris" (W XI) (von dessen "phrygischem" Anzug die Identifizierung der gegnerischen Parteien als Trojaner und als Griechen ausgehen mußte) auf die Seite dieses ehemaligen Helfers gebracht hatte.

¹¹⁵ Nach Cockerells Vermutung gab es ursprünglich insgesamt 25 Giebelstatuen: 11 im Westen und 14 im Osten (Cockerell 1819: 337). Wagner hatte dagegen schon in seinem Bericht an den Kronprinzen die Gesamtzahl der ehemals vorhandenen Giebelskulpturen auf 30, also 15 pro Giebel geschätzt (1817: 181)

her kommen als sie ursprünglich waren".(Brief Nr. 136 vom 27. Juni 1817, Eingangsverm.: 28. Juli; WWSt)

Cockerell war nach England, Hirt nach Berlin zurückgekehrt, aber sie hatten die Heimreise bis nach München gemeinsam unternommen und dort ihre 'Entdeckung' vorgeführt, die Wagner bislang tunlichst verschwiegen hatte, obwohl er inzwischen seit längerem über das Aussehen und die Einrichtung der künftigen Glyptothek mit Ludwig und dem Architekten Leo von Klenze korrespondierte und dabei natürlich auch die Aufstellung der Aegineten zur Sprache gekommen war.

Auf diese Korrespondenz anspielend, schrieb Klenze am 8. September 1817 nach Rom:

"Unbegreiflich war mir lieber Professor ihr Stillschweigen über die Entdeckungen, welche Cockerell und Hirt an den Aeginetischen Werken gemacht haben und wovon diese bey ihrer Durchreise hierselbst mir Zeichnungen und Beschreibungen mitgetheilt haben. Die Statuen der einen Seite wenigstens in einer anderen als der ursprünglichen Ordnung aufstellen zu wollen, wäre ja nachdem Cockerell diese so glücklich wieder hergestellt und Hirt sie so schön erklärt fast ebenso arg als wollte man den Laocoon oder Torso Farnese auseinandertheilen und einzeln aufstellen.(Zit. n. Wolters 1912: 8f)¹¹⁶

Der Vergleich mit dem Laokoon und dem Farnesischen Stier, den Klenze hier benutzt, weist auf das Mißverständnis, gegen das Wagner und Thorvaldsen (am Ende vergeblich) anzukämpfen hatten. Warum sie sich für die Einzelrestaurierung

¹¹⁶ In dem Aufsatz, mit dem Cockerell seine Giebelrekonstruktion veröffentlichte, wird übrigens Hirt mit keinem Wort mehr erwähnt. Cockerell schreibt zur Deutung des Themas: "Various suggestions have been offered as to the subject of the compositions indeed to be represented by the sculptures of these pediments, ...nothing, however, very satisfactory has yet been suggested." (1819: 333) Und er zitiert ausführlich William Martin Leake (1777-1860), der als britischer Offizier Griechenland in diplomatischer Mission mehrfach bereist hatte und seither als schriftstellernder Kunst- und Altertumskenner privatisierte, zu der möglichen Bedeutung der Giebeldarstellungen. Zwar kommt auch Leake, nicht anders als Hirt, auf den Kampf um die Leiche des Patroklos als Thema des westlichen Tympanons zu sprechen, aber er weist andererseits mit Nachdruck darauf hin, daß in der Bildkunst der Antike direkte Adaptionen literarischer Vorlagen nicht zu erwarten seien. Cockerell ignoriert auf diese Weise nicht nur Hirts Deutung, sondern er gibt sich alle Mühe, so zu tun, als habe er von dem Berliner Gelehrten nie gehört. Diese demonstrative Ignorierung Hirts geschah offenbar in strafender Absicht, wozu Cockerell allerdings Grund genug hatte. Denn mit Hirt war Cockerell dasselbe noch einmal passiert, was ein paar Jahre früher ihn und die Ausgräber des Phigalischen Frieses schon gegen Wagner aufgebracht hatte. Auf Zante hatte Wagner damals den Fries gezeichnet und gegen das ausdrückliche Verbot der Ausgräber nach seiner Rückkehr aus Griechenland diese Zeichnungen stechen lassen und veröffentlicht (s.o.) Bei ihrer gemeinsamen Rückreise von Italien hatte Cockerell Hirt eine Kopie seiner Rekonstruktion machen lassen, aber auch diesmal wohl mit Auflage, die Zeichnung nicht zu veröffentlichen. Und prompt hatte Hirt seiner 1818 publizierten Denkschrift die Zeichnung als Illustration beigefügt. Nicht allein Cockerells Autorenansprüche waren hierbei verletzt worden, sondern die drucktechnische Umsetzung der Zeichnung war auch so schlecht geraten, daß manche der Figuren dabei zu regelrechten Hanswurstern verkommen waren. Da eine rechtliche Handbabe gegen solche Plagiate nicht existierte, mußte Cockerell seine Rache auf diese subtilere Weise zu befriedigen suchen.

entschieden hatten, lag eben darin begründet, daß die äginetischen Giebelfiguren anders als die von Klenze angeführten Beispiele antiker Gruppenkompositionen, keine konkreten Anhaltspunkte boten, wie die Statuen ursprünglich aufeinander bezogen waren, und daß das Fehlen solcher sicherer Anhaltspunkte wie gemeinsamer Basen auch durch die Verwitterungsspuren und die ungefähren Richtwerte, die die Giebelschräge lieferte, nicht ersetzt werden konnten. Thorvaldsen versuchte in einem Brief an den Kronprinzen noch einmal die Problematik, die sich für ihn und Wagner mit Cockerells Westgiebelrekonstruktion verband, deutlich zu machen und regte gleichzeitig einen Kompromiß an:

"Da an der ganzen Gruppe immer noch mehrere (Statuen) fehlen würden, von denen nur wenige unbedeutende Fragmente vorhanden sind, so würde die Zusammenstellung doch immer modern seyn, da man nicht mit Gewißheit sagen kann wie sie ursprünglich zum Ganzen vereint waren. ...Da aber Euer Köngl. Hoheit diese Statuen als ein zusammengehörendes Ganzes aufgestellt sehen wollen, so wäre mein Vorschlag, dieses mit den Gipsabgüssen zu thun, mit welchen dieses sehr leicht ausführbar wäre." (Brief vom 13. August 1817; zit. n. Wünsche 1980:69)

Hirt hatte darüber hinaus angeregt, auch den Ostgiebel mit Hilfe der überzähligen Bruchstücke durch gipserne Rekonstruktionen zu einer vollständigen Gruppe gleich der von der Westseite zu ergänzen; ein Vorschlag, den Thorvaldsen und Wagner ebenso ablehnten. Vergeblich brachte Wagner seine Zweifel an Hirts Namensgebung vor:

"Auch die vom Hofrath Hirt gefasste Meinung, daß die Gruppe des einen Giebels den Streit um den Leichnam des Patroklos, und die andere den Hercules im Gefechte mit Laomedon vorstellen soll, ruht auf sehr seichten Gründen, oder um richtiger zu sagen auf gar keinen..." (Brief an Ludwig vom 16. August 1817; zit. n. Wünsche: 70)

Zwar konnten Wagner und Thorvaldsen den Kronprinzen von der Absicht, auch den zweiten Giebel rekonstruieren zu lassen, abbringen, aber gegen die Aufstellung des Westgiebels nach Cockerells Vorschlag schienen ihre Argumente nicht zu wirken.¹¹⁷

Daß das Problem der künftigen Aufstellung der Aegineten im Sommer 1817 Gegenstand heftiger Diskussionen geworden war, hatte mit dem ursprünglichen Zeitplan für die Errichtung der Glyptothek zu tun: Ludwig wollte eigentlich die Figuren schon 1818 in München sehen. Mit dem schleppenden Fortgang der Bauarbeiten an der Glyptothek wurde aber die Überführung der Statuen auf vorerst unabseh-

¹¹⁷ Zum Teil ist dies auch darauf zurückzuführen, daß Thorvaldsen und Wagner in ihren Briefen nicht präzise genug zwischen West- und Ostgiebel unterschieden. In München, wo man die Aegineten bisher nur von Zeichnungen kannte, scheint man das durch die Fragmente angezeigte Problem, daß neben dem Ostgiebel auch der Westgiebel mit seinen 10 bzw. 11 Figuren noch nicht vollständig war, nicht recht erfaßt zu haben.

bare Zeit aufgeschoben und die Aufstellungsfrage verlor damit ihre aktuelle Bedeutung.

Als eine Art Nachtrag zu diesem Streitpunkt erscheint eine großformatige Zeichnung Wagners (Abb. 24a), die seine Einwände gegen Cockerells Giebelbild (und Hirts Deutung) noch einmal durch eine eigene Rekonstruktion veranschaulicht.¹¹⁸ Veranlaßt wurde dieser Alternativentwurf Wagners vermutlich durch den Rombesuch des Kronprinzen im Frühjahr 1818, bei dem Ludwig die Aegineten erstmals zu Gesicht bekam.¹¹⁹ Zu den zehn restaurierten Figuren des Westgiebels fügte Wagner fünf hypothetisch rekonstruierte hinzu, um zu zeigen, daß die ursprüngliche Giebelkomposition unter Berücksichtigung der überzähligen Bruchstücke im Vergleich zu Cockerells elffigurigen Rekonstruktionen ein viel dichteres Szenenbild geboten haben mußte. Wagner verdoppelte einmal das bei Cockerell zentrale Motiv des gestürzten Kriegers und kombinierte es mit zwei Helfern nach dem Vorbild der Ostgiebelstatue O IV; zum anderen zeigt sein Entwurf vier aufrechte Speerwerfer anstelle von zwei.¹²⁰

¹¹⁸ Die zweiteilige Zeichnung (jedes Blatt 33,4 x 86,9 cm) wurde erstmals 1912 vom damaligen Glyptotheksleiter Paul Wolters publiziert. Wolters hatte sie wenige Jahre zuvor im Wagnerschen Nachlaß (WWSt) entdeckt (1912: 4). Wagner hatte sie demnach nie aus den Händen gegeben. Die frei ergänzten Figuren sind in der Zeichnung durch Kreuze markiert.

¹¹⁹ Eine grobe Datierungsmöglichkeit bietet ein kurzer Aufsatz des württembergischen Gesandten am päpstlichen Hof, Friedrich Karl von Koelle (1781-1844), der am 7. Juni 1819 im 'Kunstblatt' erschien ("Versuch einer Deutung der Darstellung in den Giebelfeldern des Tempels von Aegina") und in dem die Zeichnung erwähnt wird. Koelle schreibt, Wagner habe seine Rekonstruktionszeichnung "nun, da die einzig schöne Ergänzung der Statuen der Vollendung nahe ist", verfertigt ('Kunstblatt' Nr. II, S. 44). Dies war schon im Frühjahr 1818 der Fall, als der Kronprinz die Statuen zu sehen bekam. Koelle setzt ausdrücklich Wagners Bericht als beim Leser bekannt voraus (Ostern 1817 erschienen), erwähnt zwar Cockerells Zusammenstellung und Hirts Deutung, kennt aber offenbar noch nicht die 1818 erfolgte Veröffentlichung dieser Deutung, die er - bedenkt man das Thema seines Artikels - sicher nicht unerwähnt gelassen hätte. Die Zeitspanne von mehr als einem Jahr, die damit zwischen der Abfassung des Artikels und seinem Erscheinen entsteht, erklärt sich aus den Gepflogenheiten des 'Kunstblatts', mit solchen Einsendungen Vorratswirtschaft zu betreiben.

Wolters datierte die Zeichnung (1912: 9f) nach einer Bemerkung von Urlichs (1867: 45), wonach der rechte Arm des Bogenschützen W IV im Winter 1819 neu so modelliert wurde, wie er auf Wagners Zeichnung zu sehen ist. Da diese Änderung aber wohl auf Wagners Initiative geschah (sie wurde nicht von Thorvaldsen durchgeführt), ist es eher wahrscheinlich, daß Wagner die Änderung zeichnerisch vorweggenommen hat.

¹²⁰ Indem Wagner mit vier Figuren mehr als Cockerell operierte, versuchte er gleichzeitig, jenen wechselseitigen Handlungsbezug wiederzugewinnen, den der englische Architekt bei seinen letzten Arrangements mit den restaurierten Figuren aufgegeben hatte. Mit der Figurenumstellung in den Eckzwickeln zeigt Wagners Entwurf eine Neuerung, die deutlich macht, welches Gewicht Wagner der handlungsmotivierten Gruppierung beimaß. Er hat aus den knieenden Speerstechern und den Liegenden in den Ecken je ein gegnerisches Paar gebildet und so die schräg nach unten weisende Aktionsrichtung von W V und W XII, die bei Cockerell ins Leere gelaufen war, als Fangstich für den überwundenen Feind (W VII bzw. W XIV) interpretiert. Wagners Entwurf geht hier erstmals von dem sonst beachteten Konfrontationsprinzip ab, das die Kämpfer einer Partei auf der selben Gie-

Die Aufstockung des Figurenbestandes um vier Statuen gegenüber Cockerells Rekonstruktion zwang Wagner jedoch zu einer staffelnden Anordnung, die mit dem begrenzten Tiefenraum des Giebelfeldes kollidierte; so wird sein Entwurf von Anfang an wenig Überzeugungskraft besessen haben, zumal mit diesem Problem schon Cockerell im Verlauf seiner Aufstellungsversuche befaßt gewesen war und es deshalb für nötig befunden hatte, seinen abschließenden Gruppierungsvorschlag durch eine Schnittzeichnung zu ergänzen, um die einzige Figurenüberschneidung, die bei ihm zum Schluß noch übrig geblieben war, in ihrer begrenzten tiefenräumlichen Ausdehnung plausibel zu machen (Abb. 24).

Ein befriedigendes Ergebnis konnte Wagner nicht finden, solange er sich an seine 'bruchstückhaften' Tatsachen hielt, die 15 Figuren vorzuschreiben schienen.¹²¹ Wohl auch deshalb hat er weitere Rekonstruktionsversuche unterlassen.

Die Restaurierungsarbeiten wurden im Winter 1818/19 mit letzten Korrekturen an den Ergänzungen endgültig abgeschlossen. Dann aber sollte es fast ein Jahrzehnt dauern, bis die Aegineten nach München in ihr neues Domizil umziehen konnten.

belhülfe zusammenfaßt und die Gegner räumlich durch die Mittelfigur der Göttin von einander trennt. Eine 'vermischte' Gegnerverteilung, wie sie ansatzweise in Wagners Entwurf auftaucht, hat sich mit der Rekonstruktion der Standplinthenlagerungen durch Dieter Ohly als grundlegend für die ganze Komposition erwiesen. Für Wagner scheint sie allerdings eher eine Notlösung gebildet zu haben, deren Gewinn an Bewegungsmotivierung im einzelnen mit einem Verlust an inhaltlicher Folgerichtigkeit für den thematischen Zusammenhang des Ganzen verbunden war.

¹²¹ Sobald man die Gesamtzahl der Figuren richtig mit 13 annimmt - aber Wagner hätte dies völlig willkürlich erscheinen müssen - wird augenfällig, daß alle denkbaren Variationsmöglichkeiten des Wagnerschen Entwurfs immer an der Platznot für die beiden überzähligen Figuren gescheitert wären.

5. 'Bericht über die Aeginetischen Bildwerke' von Martin Wagner mit 'kunstgeschichtlichen Anmerkungen' Friedrich Schellings

Nachdem die Aegineten in Rom angelangt und ausgepackt waren, verfaßte Wagner seine bereits erwähnte Beschreibung, die bald zu einer regelrechten Abhandlung anwuchs, indem sie sich ausführlich mit den stilistischen und technischen Merkmalen der Figuren auseinandersetzte und deren Entstehungszeit zu bestimmen suchte.

Schon nach der vorläufigen Zusammenstellung der Skulpturen hatte Wagner den ersten Teil seiner Notizen dem Kronprinzen geschickt. Ludwig machte den Philosophen Friedrich Schelling, den damaligen Generalsekretär der Münchner Kunstakademie, der selbst seit mehreren Jahren mit Wagner befreundet war, mit den Aufzeichnungen bekannt. Am 4. April 1816 schrieb Schelling nach Rom, um vorzuschlagen, diesen Bericht mit einigen von ihm beigezeichneten "Anmerkungen und Nutzenwendungen" (ed. Plitt 1870: 370) versehen zu veröffentlichen; Wagner sollte dem Kronprinzen eine entsprechende Empfehlung antragen. Ende August 1816 erhielt Schelling von Ludwig die vollständige Abhandlung Wagners überstellt, mit der Bitte, ihre Drucklegung als Herausgeber zu betreuen. Im Januar 1817 erschien der "Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr.W.J. Schelling" bei Cotta.¹²²

"Je mehr darüber geschrieben wird, je berühmter sie werden, desto lieber wirds mir seyn" (zit. n. Urlichs 1867: 42) hatte Ludwigs Antwort auf die Vermutung Wagners gelautet' in Zukunft würde wohl über die Aegineten noch manche Feder stumpf geschrieben werden. Was konnte Ludwig deshalb günstiger erscheinen, als die Betreuung der kleinen Schrift durch den großen Schelling, dessen Autorität gebietender Rang als Kunstphilosoph dem Ganzen unverhofftes Gewicht zu geben versprach. Dabei hatte man Schelling gar nicht bitten müssen, sondern er selbst hatte sich Wagner gegenüber geradezu um die Rolle des Herausgebers gedrängt, obwohl sein philosophisches Interesse seit seinem berühmten Akademievortrag "Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur", der fast ein Jahrzehnt zurücklag¹²³, inzwischen anderen Fragen zugewandt war. In dem Brief, der den

¹²² Der Verleger hatte nach seinem Druckauftragsbuch eine Auflage von 524 Exemplaren geplant (nach Fuhrmann 1965: 322).

¹²³ Gehalten am 12. Oktober 1807 in der Münchner Akademie der Wissenschaften vor mehr als 500 Zuhörern. Es war der erste öffentliche Auftritt Schellings in München, der großes Aufsehen erregt hatte: "Es ist mehrere Wochen nachher bei Hof und in der Stadt von nichts die Rede gewesen als von Schellings Rede", heißt es in einem Brief seiner Frau Caroline (zit. n. Tilliette 1974: 186).

Vorschlag und die Modalitäten für eine Veröffentlichung des Berichtes enthielt, hatte Schelling Wagner sogar zur Eile ermahnt:

"Sonst fürchte ich, fällt über kurz oder lang die Sache einem unsrer hiesigen norddeutschen Magister in die Hände, von denen einer dieser Tage eine Abhandlung über die älteste Kunstepoche Griechenlands ohne allen Sinn und Kenntniss so geschrieben, daß es die Hunde nicht fressen möchten." (ed. Plitt 1870: 370)

Der "norddeutsche Magister"¹²⁴, auf den sich Schelling hier bezieht, ist der Altphilologe Friedrich Thiersch (1784-1860), der am 28. März 1816 auf einer Sitzung der Akademie der Wissenschaften "Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen"¹²⁵ gesprochen hatte.

In diesem und zwei weiteren Vorträgen, die er in den folgenden Jahren am gleichen Ort hielt, stellte Thiersch eine Epocheneinteilung nach dem Vorbild Ennio Quirino Viscontis vor. Thiersch war mit Viscontis Gedanken zum Ursprung und zur Entwicklung der Kunst im Altertum in Paris vertraut geworden, wohin er in den Jahren 1813 bis 1815 drei Reisen unternommen hatte.¹²⁶

In diesem Entwicklungsschema spiegelte sich der Bestand an Altertümern, über den das Pariser Museum in den Jahren der napoleonischen Herrschaft verfügt hatte. Im Umgang mit den dort versammelten Antiken war den Gelehrten erstmals wirklich bewußt geworden, daß das hypothetische Bild der Geschichte der griechischen Kunst, für das Winckelmann einst das Vorbild geliefert hatte, anhand des überlieferten Denkmälerbestands nicht anschaulich nachzuvollziehen war. Denn die weit überwiegende Zahl derjenigen Skulpturen, die die Zeiten überdauert hatte, stammte offenbar aus späteren Epochen, als Winckelmann noch angenommen hatte. Wenn man an dessen Entwicklungskonzept konsequent festhielt, so dokumentierten die Reste der griechischen Bildbauerkunst nur ein Bild des Verfalls und Niedergangs dieser Gattung. Visconti trat dem durch eine neue Theorie entgegen, wonach sich die griechische Kunst von ihrer ersten Blüte im perikleischen Zeitalter

¹²⁴ Schelling spielt damit auf die um den ehemaligen Münchner Akademiepräsidenten Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) gruppierte Philologien-Kolonie an und die sog. "Nordlichter-Fehde" der Jahre 1807/1812. Dazu: Laethitia Boehm; Bildung und Wissenschaft in Bayern im Zeitalter Maximilian Josephs. In: Katalog 'Wittelsbach und Bayern'; München 1980. Bd.III/1: 212. Schelling hatte mit der Veröffentlichung einer polemischen Schrift gegen Jacobi wesentlich dazu beigetragen, daß dieser vom Amt des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften abgelöst worden war.

¹²⁵ "Erste Abhandlung, Einleitung und älteste Epoche enthaltend". Einen weiteren Vortrag über die "Epoche der Kunstentwicklung" und einen dritten über die "Epoche des vollendeten Kunststyles" hielt Thiersch zu gleicher Gelegenheit in den Jahren 1819 und 1825. Die Vorträge wurden jeweils veröffentlicht und erschienen schon 1828 in einer zweiten, überarbeiteten Auflage.

¹²⁶ Die erste Reise, im Sommer 1813, diente privaten Studien. Die beiden anderen unternahm Thiersch im Auftrag der bayerischen Regierung, um den Rücktransport der von den Franzosen abgeführten Bibliotheksbestände und Kunstwerke in die Wege zu leiten (Oktober 1814 bis Februar 1815 und Oktober 1815).

bis in die römische Kaiserzeit qualitativ auf gleichem Niveau gehalten habe. So wie die Werke all jener griechischen Künstler, deren Ruhm durch literarische Quellen überliefert war, als verloren galten, fehlten auch weitgehend die Zeugnisse der frühen griechischen Kunst, Aufschlüsse über Ursprung und Entwicklung der griechischen Plastik waren von Seiten dieser vereinzelter Denkmäler nicht zu erwarten. Dafür waren aus Rom eine größere Zahl ägyptischer Werke in den Louvre gekommen¹²⁷, die in Frankreich auf ein besonderes Interesse stießen, nachdem die Gelehrtenkommission, die 1798 Bonapartes Expeditionsheer an den Nil begleitet hatte, nur die papierene Ausbeute ihrer elfmonatigen Erforschung ägyptischer Altertümer vor den Engländern gerettet hatte, während ihre gesammelten Fundstücke (darunter der Stein von Rosette) 1801 nach der endgültigen Kapitulation der Franzosen an die englischen Sieger abgetreten werden mußten.

Visconti nahm die ägyptologischen Forschungen seiner französischen Kollegen zum Anlaß, den Ursprung der griechischen Skulptur in Ägypten zu suchen. Die Not der fehlenden Zeugnisse über die Frühzeit der griechischen Kunst geriet ihm zur Tugend, indem er für diese Epoche den Stillstand jeder künstlerischen Entwicklung postulierte. Zu dieser Epoche des Stillstandes zählte Visconti auch jene altertümlichen Werke, die bislang unter der diffusen Notbezeichnung "etrurisch" zusammengefaßt worden waren. Entsprechend hatte Thiersch in seinem Vortrag zu zeigen versucht, daß die griechische Kunst ursprünglich aus Ägypten zusammen "mit der Grundlage des griechischen Gottesdienstes und seiner Gebräuche, als Theil desselben in die jungen Staaten von Griechenland gekommen sey" (Thiersch 1828: 110f). Jahrhundertlang seien in Griechenland die Götterbilder ägyptischer Kolonisten gleichförmig reproduziert worden; bis hundert Jahre vor Phidias sei die plastische Kunst deshalb in Griechenland "von gleichem Gepräge" (ib.: 49) gewesen. Erst sechzig Jahre vor dem Ausbruch der Perserkriege habe sie sich, "der Strenge heiliger Satzungen enthoben" (ib.: 43), innerhalb eines Jahrhunderts zu höchster Blüte entwickelt.

Schelling hatte seine abfällige Bemerkung über den Vortrag des "norddeutschen Magisters" in dem Brief an Wagner nicht näher erläutert und auch keinen Grund für die in diesem Zusammenhang geäußerte Befürchtung angegeben, die Veröffentlichung des Wagner'schen Berichts könne von falscher Seite erfolgen. Wie Schelling auf diese Idee kommen konnte und weshalb er seine Bedenken Wagner gegenüber nicht näher ausgeführt hat, wird verständlich, wenn man in Wagners Bericht schon in der Einleitung Sätze wie etwa den folgenden liest: "Aus diesen Werken [den Aegineten] ersehen wir, daß die frühern Griechen ihre Kunst von den Aegyptiern entlehnt haben" (1817: 2) und kurz danach - ausdrücklich im Hinweis

¹²⁷ "Ich bin mit Visconti die Säle des Louvre durchkrochen, die zur Erde, noch unausgebaut, in ihrem öden Gemäuer unter Geröll alter Steine, unter Staub und oft feuchter Luft unermeßliche Schätze alter ägyptischen und griechischen Bildwerks enthalten", schrieb Thiersch von seinem ersten Aufenthalt im Sommer 1813 (Thiersch 1866: II, 111).

auf Visconti - die Behauptung findet, damit sei "zur völligen Gewißheit gebracht", was "mehr oder weniger der eigentlich *altgriechische* Styl zu nennen sey." (ib.: 3)

Auf jeden Fall war sich Schelling bewußt, daß der äginetische Fund nach Wagners Beschreibung bestens geeignet war, die Epochenkonzeption Thierschs zu bestätigen. Dieser Eignung wollte er durch seine "Anmerkungen und Nutzenwendungen" entgegenwirken. Gleichzeitig galt es, den Fund für die eigene Theorie zu vereinnahmen; oder vielmehr ihn zunächst so zu präparieren, daß er im Sinne der Schellingschen Kunstphilosophie theoriefähig wurde. Eben weil sich der Fund dem theoretischen Konzept Thierschs so viel müheloser einfügen ließ als dem System Schellings, mußte Wagners Bericht ausführlich kommentiert werden, mußten die neuen Erkenntnisse, die mit dem Fund verbunden waren, in ihrer Bedeutung interpretiert und erläutert sein, bevor sie veröffentlicht wurden.

Schelling sah sich zu dieser Vorsichtsmaßnahme durch grundsätzliche Einwände gegen Thierschs Epochendarstellung veranlaßt. Denn was diese Theorie an Vorteilen in der Paßform für sich verbuchen konnte (die sie ihrem pragmatischen Ursprung aus der Erfassung von Museumsbeständen verdankte), wurde aus Schellings Perspektive mit entscheidenden Sinndefiziten gegenüber einer philosophischen Theorie wie seiner eigenen erkaufte. Obwohl sich Schelling nirgends auf eine direkte Auseinandersetzung mit Thierschs Vorstellungen einläßt - vermutlich schon deshalb, um nicht den Eindruck zu erwecken, als seien sie einer ernsthaften Diskussion würdig -, liegen die Gründe seiner heftigen Ablehnung offen. Schelling sah in Thierschs Theorie keinen Erkenntniswert, weil sie die grundlegenden Probleme nicht in ihrer metaphysischen Tragweite erfaßte.

An zwei Beispielen kann dieser (mutmaßliche) Vorwurf festgemacht werden: an der Frage, was Nachahmung der Natur bedeutet und am Verhältnis von Kunst und Religion. Thiersch versteht Naturnachahmung im Sinne fortschreitender Annäherung an die vorgegebene Naturform und damit im wesentlichen als eine Frage künstlerischer Technik. Die ideale Menschengestalt, die die griechische Plastik der Blütezeit(en) vermittelt, ist nach Thiersch Reflex der Wirklichkeit: durch sportliche Übung athletisch geformte Körper, wie sie in der Palaistra beobachtet und studiert werden konnten, dienten den Künstlern zur vorbildlichen Anschauung.

Die durch solches Naturstudium gewonnenen Erkenntnisse konnten, wie Thiersch ausführt, jedoch nicht unmittelbar der Formung der plastischen Kunstwerke zugute kommen, sondern mußten gegen die traditionellen Ausdrucksformen durchgesetzt werden, die die Religion vorschrieb, da die Kunstwerke an kultische Einrichtungen gebunden waren. Demgemäß sah er die "Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstentwicklung" in dem "Ringern der besseren Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzungen und den Erfolgen derselben" (1828: 56), während zuvor der

aus Ägypten importierte religiöse Kultus der Griechen jahrhundertlang die freie Entfaltung künstlerischer Schaffenskraft verhindert habe.¹²⁸

Für Schelling war dagegen gerade umgekehrt die mythenbildende Phantasie der Griechen das entscheidende Kriterium für die Möglichkeit, in der plastischen Kunst zu überragenden Leistungen zu gelangen.

Die anthropomorphen Götter der Griechen lieferten nach seiner Theorie dieser Kunst erst die adäquaten Gegenstände, indem sie der menschlichen Gestalt universale Bedeutung verliehen, in dem Sinne, daß durch sie ein ganzes Weltbild reflektiert wurde: "die allgemeine Anschauung des Universums als Natur" (V, 427).¹²⁹

Schellings spekulative Philosophie begreift die Kunst¹³⁰ als Moment der metaphysischen Seinsbestimmung des Menschen, indem sie neben Natur und Geschichte ein Ausdrucksform des "Absoluten" darstellt. Grundsätzlich geht es Schelling um ein Problem, das Kants "Kritik der Urteilskraft" offen ließ:

"Die Frage war: wie die *Vorstellung* zweckmäßiger Produkte außer mir *in mich* gekommen, und wie ich genöthigt sei, diese Zweckmäßigkeit, *obgleich sie den Dingen nur in Bezug auf meinen Verstand zukommt*, doch als *außer mir wirklich* und nothwendig zu denken." (II, 45)¹³¹

Die Antwort findet Schelling, indem er das geistige Prinzip allen Lebens als "Absolutes", als schöpferische Weltseele faßt: "nur in einem Geist von schöpferischem Vermögen können Begriff und Wirklichkeit, Ideales und Reales so sich durchdringen und vereinigen, daß zwischen beiden keine Trennung möglich ist." (II,46)

Entsprechend zielt Schellings Philosophie, die den spekulativen Identitätsnachweis von Geist und Natur, von Subjekt und Objekt, Freiheit und Notwendigkeit will, auf den Prozeßcharakter aller Erscheinungen, deren gemeinsamer Wesensgrund das eine produktive Prinzip, die "ewig schaffende Urkraft der Welt" (VII, 293)¹³², bil-

¹²⁸ Auch für diese These fand sich in Wagners Aeginetenbericht ein Pendant: "Durch diese Werke endlich wird es möchte man sagen, augenscheinlich, daß die vollkommene Nachahmung der Natur der einzige Weg zum Höchsten in der Kunst oder zu demjenigen war, was man in der letzten geistigen Erscheinung das Ideale genannt hat." (1817: 3)

¹²⁹ 'Philosophie der Kunst', im folgenden 'PhK' (1859 erstmals veröffentlicht). Sämtliche Schelling-Zitate aus: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter; München 1927. (Band- und Seitenzählung der Orig.-Ausgabe.)

¹³⁰ Die wichtigsten Äußerungen Schellings zur Kunst finden sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jhs.: Im "System des transzendentalen Idealismus" (1800), in den "Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium" (1803), sodann in den nachgelassenen Vorlesungen zur "Philosophie der Kunst" (1802/03 in Jena und 1804/05 in Würzburg gehalten) und schließlich in der bekannten Akademierede "Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur" (1807).

¹³¹ 'Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft' (1797).

¹³² 'Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur' (1807).

det. Die Aufgabe der Philosophie, diese Identität aufzuzeigen, hat für Schelling anamnetische Funktion für das Ich, das Selbstbewußtsein des Menschen, indem sie dessen unbewußte Vorgeschichte bewußt nachzuzeichnen sucht, als einen "Sinnzusammenhang von Akten, ...die in ihrer Gesamtheit dem empirischen Bewußtsein als notwendige Voraussetzung seiner selbst zu Grunde liegen"(Kroner 1977: 84f): "alles Philosophiren besteht in einem Erinnern des Zustandes, in welchem wir eins waren mit der Natur" (IV, 77).¹³³ Hieraus soll sich das Ich in eins mit dem tätigen Weltgeist begreifen. In der anthropomorphen Mythologie der Griechen tritt die Natur dem Menschen in seiner eigenen Gestalt und in ihm verwandtem Verhalten entgegen; "die Mythologie ist in der Weise Anthropomorphie, als sie die...Außenwelt auf ihre Menschenähnlichkeit hin deutet." (Jähning 1969: 240) Von daher ist die griechische Kunst anschauliche Vergewisserung dessen, was die Philosophie begrifflich faßt, wenn sie dem Menschen die Natur als verwandtes Wesen zum Bewußtsein bringt.

Als Objekt der Philosophie muß die Kunst "das Unendliche in sich als Besonderem wirklich darstellen oder wenigstens darstellen können" (PhK; V, 369). Aber nicht nur diese Fähigkeit schreibt Schelling der Kunst zu' "sondern sie steht auch als Darstellung des Unendlichen auf der gleichen Höhe mit der Philosophie ... und ist selbst nur ihr vollkommenster objektiver Reflex".(PhK; V, 369)¹³⁴

Was in der Philosophie als "Urbild der Wahrheit" erscheint und gleichgeordnet in der Kunst als "Urbild der Schönheit" (PhK; V, 370), ist das Absolute in seinen besonderen Anschauungsformen, die Schelling "Idee" nennt:

"Auch die Kunst schaut das Urschöne nur in Ideen als besonderen Formen an, deren jede aber für sich göttlich und absolut ist, und anstatt daß die Philosophie die Ideen wie sie *an sich* sind, anschaut, schaut sie die Kunst *real* an. Die *Ideen* also, sofern sie real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse erst hervorgehen. Diese *realen*, lebendigen und existierenden Ideen sind die Götter; die allgemeine Symbolik oder die allgemeine *Darstellung der Ideen* als realer ist demnach in der Mythologie gegeben. ...In der That sind die Götter jeder Mythologie nichts anderes als die Idee der Philosophie nur objektiv oder real angeschaut". (PhK; V, 370)

¹³³ 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Processes oder der Kategorien der Physik' (1800).

¹³⁴ In der Vorlesung über die Kunst in der "Methode des akademischen Studium", die laut Herausgeber der 'Sämtlichen Werke' den "Anfang der Einleitung in die Philosophie der Kunst" - "fast gleichlautend" ersetzt (V, 357), bezeichnet Schelling die Philosophie der Kunst als "nothwendiges Ziel des Philosophen, der in dieser das innere Wesen seiner Wissenschaft wie in einem magischen und symbolischen Spiegel schaut" (V, 351). Sie ist ihm "Darstellung der absoluten Welt in der Form der Kunst" (V, 350).

Zwar ist bei Schelling die Kunst der Philosophie ebenbürtig, als "vollkommene Ineinsbildung des Realen und Idealen, die Kunst in der Form des Realen, die Philosophie in der des Idealen" (Sziborsky 1983: xv)¹³⁵; doch verhält sich die Kunst zur Philosophie selbst wieder wie Reales zu Idealem: dadurch kann die Philosophie die Aufgabe übernehmen, durch "Konstruktion" der Kunst "das Reale, welches in der Kunst ist, im Idealen darzustellen" (PhK; V, 364) und sie damit zu einem erklärbaren Gegenstand des Wissens zu machen.

"Die Konstruktion der Kunst in jeder ihrer bestimmten Formen bis ins Concrete herab führt von selbst zur Bestimmung derselben durch Bestimmungen der Zeit, und geht dadurch also in die historische Konstruktion über." (Ueber die Methode d. akad. Studium; V, 350)¹³⁶

Schellings "generelle Frage war die nach der *Wahrheit* des Kunstwerks; dabei bestand von vornherein die Tendenz, die Antwort aus der Kenntnis des Schaffensprozesses zu gewinnen" (Jähning 1969: 130).¹³⁷ Aus dem Widerspruch von unendlichem Thema und endlichen, begrenzten Darstellungsmitteln resultierte das Problem der Verwirklichung von Wahrheit als Offenbarung des höchsten Seienden im Kunstwerk. Das Verhältnis von Begriff und Form in der Kunst behandelt Schelling zentral in seiner Akademierede "Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur". Ausgangspunkt ist seine Definition von Natur als "ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt." (VII, 293) Während die "sinnbegabten Hellenen...die Spur lebendig wirkenden Wesens fühlten", ihnen so "aus der Natur wahrhafte Götter entstanden" (VII, 294), muß in der Gegenwart das Verhältnis der griechischen Kunst zu ihrem "Vorbild und Urquell, der Natur" (VII, 293) begrifflich durch die Philosophie rekonstruiert werden.¹³⁸

Schelling beruft sich auf Winckelmann, bei dem die Frage nach dem Wesen der Kunst erstmals im Mittelpunkt gestanden habe.

¹³⁵ "Dem Identitätsprinzip zufolge muß notwendig in jeder Potenz als einer 'besonderen Einheit' 'der Indifferenzpunkt' der absoluten Einheit, in dem Reales und Ideales zusammenfallen, enthalten sein." (ib.: xvii)

¹³⁶ "Nur in der Geschichte der Kunst offenbart sich die wesentliche und innere Einheit aller Kunstwerke, daß alle Dichtungen eines und desselben Genius sind, der auch in den Gegensätzen der alten und neuen Kunst sich nur in zwei verschiedenen Gestalten zeigt." (PhK: V, 372)

¹³⁷ "Daß Philosophie und Kunst sich überhaupt wechselseitig aufeinander beziehen können, hat seine Legitimität von Seiten der Philosophie darin, daß diese ihr eigenes Erkenntnisverfahren als ein entworfenenes Entstehenlassen des Objektiven begreift, die Wahrheit kann nur produziert werden." (ib.: 305)

¹³⁸ "Nur die Philosophie kann die für die Produktion größtentheils versiegten Urquellen der Kunst für die Reflexion wieder öffnen" (V, 361) hatte Schelling in der Einleitung zu seiner 'Philosophie der Kunst' geschrieben. Hegel führte diesen Gedanken zur Konsequenz in dem bekannten Diktum vom Ende der Kunst.

"Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Altertums lehrte er, daß Hervorbringung idealistischer und über die Wirklichkeit erhabner Natur samt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei. ...

Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannt? Aber sie erschien bei; ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der anderen Seite als die Schönheit der Formen. Welches tätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele samt dem Leib zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen.

Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können." (VII, 295f)¹³⁹

Die geistige Kraft, durch die das Wesen in der Form wirkt und durch die der Begriff in die Wirklichkeit und Verkörperung übergeht, nennt Schelling "werktätige Wissenschaft" (VII, 299): "Diese werktätige Wissenschaft ist in der Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele" (VII, 300).

"Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste in der Kunst erzeugt. Werke, denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben erkannt, da im Gegenteil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität erteilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint." (VII, 300f)

Wo sich der "lebendige Begriff" in allen Naturwesen "nur blind wirksam zeigt" (VII, 301), soll er in der Kunst bewußt ergriffen werden. Der Künstler muß sich also, um dem "durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist" nachzueifern, "vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen." (VII, 301)

¹³⁹ Dies schmälert für Schelling jedoch nicht Winckelmanns bleibendes Verdienst: "Ihm zuerst war der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkür angesehen und demgemäß behandelt wurde." (VII, 289) "Es gibt", schreibt Schelling in einer Anmerkung der Druckfassung seiner Rede, "eine Geistesart, welche *über* die Dinge denken, eine andre, die sie an sich selbst, nach ihrer lautern Notwendigkeit erkennen will. Von dieser Art gab Winckelmanns Geschichte der Kunst das erste Beispiel" (VII, 296f). Winckelmann hatte in der "Vorrede" der 'Geschichte der Kunst des Altertums' betont, daß er unter Geschichte nicht eine "bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben" verstehe, sondern der "vornehmste Endzweck" seines "Lehrgebäudes", das "Wesen der Kunst", erfassen wolle.(1764: ix)

"Anhaltende Übung der Erkenntnis desjenigen, wodurch das Eigentümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh' er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung manigfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen." (VII, 305)

In dem "starren, verschloßnen Ernst der Bildungen früher Zeiten" (VII,306) der griechischen Plastik sieht Schelling diesen um die Wahrheit in der Form ringenden Genius am Werk.¹⁴⁰ In ihrer historischen Entfaltung bringt die griechische Kunst exemplarisch den (notwendigen) Verlauf dieses Ringens zur Anschauung, an dessen Gipfelpunkt jene "erhabene Schönheit" steht, "wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt" (VII, 305f) und ein vollendetes Gleichgewicht zwischen Seele und Materie erreicht wird.¹⁴¹

Schellings Philosophie erblickt in der Kunst - wie in der Natur - ein "in sich geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes" (PhK; V, 357). Das bedeutet, "daß die Analyse des Kunstwerkes im Hinblick auf die Erkenntnis dessen erfolgen soll, was die Kunst selber ist" (Szondi 1974: II, 229).

Vorrangig geht es Schelling um das im Werk dokumentierte produktive Vermögen, die Wahrheit der Ideen zur Erscheinung zu bringen, also darum, die Kunst als metaphysischen Akt begreiflich zu machen. Deduktiv abgeleitet in der "Konstruktion der Kunst in jeder ihrer bestimmten Formen bis ins Concrete herab" (V, 350)¹⁴² bilden die Gattungen und Epochen bei Schelling ein Spektrum der möglichen Erscheinungsweisen der Wahrheit in diesem Medium.

"Die Schellingsche Ästhetik kennt Geschichte...nur in Form von Geschichtsphilosophie: in der Zeiterscheinung der Kunst ist keine Zufälligkeit, sondern absolute Notwendigkeit." (Szondi 1974: II, 241) Für Schelling führt "die Abhängigkeit der

¹⁴⁰ An Winckelmanns konsistenter Epochencharakteristik orientiert, hatte Schelling schon in seinen Vorlesungen zur 'Philosophie der Kunst' die "Unbiegsamkeit..., die Härte und jähen Absprünge der Formen" in den Werken des ältesten Stils der griechischen Kunst darauf zurückgeführt, "daß man statt des einzelnen und empirischen Vorbilds gleichsam den Typus der Gesetzmäßigkeit vor sich hat, der der Natur selbst bei der Hervorbringung zu Grunde liegt. Ein solches System von Regeln ist gleichsam das geistige Urbild, das nur mit dem reinen Verstande gefaßt wird." (V, 610) Notwendig entferne sich die Kunst in ihren Anfängen "dadurch von der Art der Wahrheit, welche die Natur ihrer Produktion gibt." (ib.)

¹⁴¹ Diese 'Gipfelsicht' beschreibt Schellings Rede in eindringlichen Sätzen: "Wie durch eine linde Morgenröthe, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an, noch ist sie nicht da, aber alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfang: die starren Umrisse schmelzen, und mildern sich ins sanfte: ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt, und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an." (VII, 311)

¹⁴² 'Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium' (1803); 14. VI.: 'Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium'.

Kunst von der Zeit, ihre Geschichtlichkeit, zu keinen wesentlichen Unterschieden in der Kunst...; bewiesen soll werden, daß die Kunst, der Geschichte zum Trotz, eine und stets dieselbe ist." (ib.)¹⁴³

Um Wagners Aegineten-Bericht auf den theoretischen Hintergrund der eigenen Kunstphilosophie zu trimmen, hatte Schelling auf zwei zentrale Fragen eine systemkonforme Antwort zu liefern.

Einmal war zu erklären, wie die äginetischen Skulpturen, trotz ihrer Altertümlichkeit eine solch "wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur" zeigen konnten, daß nach Wagners Schilderung die "also gestalteten Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich" erscheinen: "daß man sich bei einigen Theilen...davor entsetzt, und sich scheuet sie anzufühlen." (1817: 89)

Irritierend war dieser Naturalismus um so mehr - und dies war das zweite Problem, das Schelling lösen mußte -, als wichtige Teile der Figuren davon ausgenommen waren: "Die Köpfe dieser Figuren oder die Gesichter, scheinen in Hinsicht ihrer Bildung oder des Styls um ein gutes älter zu seyn, als die übrigen Theile des Körpers, oder auf eine weit frühere Kunststepoche zu deuten." (ib.: 93)

Mit Wagner die Wirkungsmacht eines religiös sanktionierten Formenkanons anzunehmen, um diese Besonderheit zu erklären, verbot sich für Schelling aus grundsätzlichen Erwägungen. Er könne sich nicht davon überzeugen, "daß die Scheu, einen festen heiligen Typus zu verletzen" (ed. Plitt 1970: 369), für die scheinbaren Anachronismen verantwortlich sei, schrieb Schelling an Wagner in demselben Brief, mit dem er sich gegen Thierschs Epochen-Vortrag wandte.

Die "verwundersame Einförmigkeit und Gleichheit der Köpfe!" im Verhältnis zu der Lebendigkeit der übrigen Körperteile, wisse er sich nicht anders zu erklären, "als aus einem absichtlich, auch in Ansehung der verschiedenen Körpertheile stufenmäßigen Aufsteigen vom Niederen zum Höheren. Es ist so etwas Gesetzmäßiges in der ganzen Entwicklung der griechischen Kunst, daß es mir als ganz natürlich erscheint, wenn sie auch in dieser Beziehung mit Vorbedacht und Bewußtsein den Weg von unten auf genommen, wenn sie zufrieden die niederen Theile aufs treuste zu bilden, in Ansehung des edelsten so lange, bis sie auch dessen Meister geworden, lieber mit einer angenommenen (conventionellen) allgemeinen Form, als einer halbkünstlerischen Ausführung sich begnügte, Kopf und Gesicht lieber ruhen ließ als es weniger vortrefflich darstellte" (ib.).

¹⁴³ "Die Gegensätze ..., die in Ansehung der Kunst durch ihre Zeitabhängigkeit gesetzt sind, sind, wie die Zeit selbst, nothwendig unwesentliche und bloß formelle Gegensätze, ganz verschieden also von den *realen* im Wesen oder der Idee der Kunst selbst gegründeten. Dieser allgemeine und durch alle zweige der Kunst hindurchgehende formelle Gegensatz ist der *antiken* und *modernen* Kunst.

Es wäre ein wesentlicher Mangel der Konstruktion, wenn wir die Rücksicht darauf bei jeder einzelnen Form der Kunst vernachlässigen wollten. Da aber dieser Gegensatz als ein bloß formeller angesehen wird, so die Konstruktion eben in der Negation oder Aufhebung bestehend." (PhK; V, 372)

Aber auch diese Erklärung stand im Widerspruch zu dem, was Schelling in seinen philosophischen Schriften von der historischen Notwendigkeit der griechischen Kunstentwicklung postuliert hatte. Schon wenn man sich, wie Schelling, auf Winckelmanns Epochenbegriff berief und damit den Stil als historische Ordnungskategorie betrachtete, so war dies nur sinnvoll, solange man von in sich homogenen 'organischen' Werken ausging. Und wie auch sollten die Werke jener Übergangszeit Schellings Wahrheitskriterium erfüllen können, wenn die Künstler bewußt nicht mehr nach dem Ganzen griffen, sondern ihre Mittel am parzellierten Detail erprobten.

Eine fortschreitende Entwicklung durfte sich nur in der Kunst, d.h. im Konkreten: in der Abfolge der Werke zeigen, nicht im Einzelwerk selbst, wenn Schelling seinen eigenen theoretischen Ansprüchen gerecht werden wollte. Als Friedrich Thiersch in seinem zweiten Vortrag 1819 über die "Epoche der Kunstentwicklung", wie nicht anders zu erwarten, auf die Aegineten zu sprechen kam, die er (ganz nach Schellings Befürchtung) als beredtes "Zeugnis" für die "Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstentwicklung" in dem von ihm vertretenen Sinne nahm, insofern er in ihnen das "Ringen der besseren Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzungen" (1828: 56) an den stilistischen Divergenzen in Kopf und Körperbildung zu fassen glaubte, wies er ausdrücklich auf das Problem hin, das sich für die organische Entwicklungsvorstellung¹⁴⁴ ergab:

"Derjenige, welcher die Kunstentwicklung nicht in einem Kampfe des Herkömmlichen und Neuen, sondern in ungehemmtem Fortschritte nach dem Wahren und Schönen zu erblicken glaubt, wird erwarten müssen, daß alle Theile der Gestalt gleichmäßig von der neuen Einsicht durchdrungen und veredelt werden." (ib.: 59)

Dagegen sei nach seiner Theorie durchaus erklärlich, daß sich gegen die Vormachtstellung von religiös begründeten Traditionen das Neue "in dem alten Gepräge nur an den Theilen versuchen [durfte], welche durch ihre Veränderung und naturgemäßere Ausbildung den Eindruck des Ganzen entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich veränderten oder aufhoben. Dieser aber beruht offenbar auf Haupt, Haar und Bekleidung, für ihn ist die Behandlung des Nackten von geringerer Bedeutung" (ib.: 60).

Schelling war sich sehr wohl bewußt, daß er in Widerspruch zu seiner eigenen Kunstphilosophie geriet, wenn die Kommentare zu dem veröffentlichten Bericht das wiederholten, was er in dem Brief an Wagner geschrieben hatte.

¹⁴⁴ "So nötig es auch sein mag" - schrieb Thiersch in einem "Nachtrag" zur zweiten Auflage seiner Vorträge - "auf Stil und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterschiede, gleichsam den stillen Gang der Kunst zu lauschen, so muß doch eine jede Kunstgeschichte, welche sich nicht begnügt das geschichtlich sichere durch Beziehung der Kunstwerke zu erklären, sondern den Stil derselben zum Ordner des Geschichtlichen erhebt und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunstwerke entscheidende, notwendig in der Anlage verfehlt sein und des Grundes ermangeln." (1828: 381)

Um dem selbstgesteckten theoretischen Rahmen bei der historischen Verortung der Aegineten gerecht zu werden, war eine Interpretation notwendig, die der 'stilistischen' Heterogenität nur noch marginale Bedeutung zukommen ließ. Die Strategie, die Schellings Aegineten-Interpretation in den Kommentaren zu Wagners Bericht verfolgt, wird daher erst verständlich, wenn man diesen systemkonformen Hintergedanken im Auge behält.

Nach der obligaten Lobrede auf den Besitzer der Skulpturen, dessen Kunstsinn es allein zu verdanken sei, daß der Fund gegen alle Wahrscheinlichkeiten "nicht wie die Figuren des Parthenon unter dem Dunsthimmel Londons, sondern in einer deutschen Hauptstadt...uns zugänglich seyn werden"; läßt Schelling einer vierseitigen Einleitung Wagners 17 Seiten kommentierende Anmerkungen folgen.

Er hält diesen "Mißstand" für unvermeidlich, "da eben die Einleitung zu kritischen und geschichtlichen Bemerkungen auffordert, die wir für nötig halten, soll die Untersuchung nicht gleich in Unbestimmtheiten verwickelt werden, die es später nicht mehr Zeit seyn möchte auseinanderzusetzen." (Wagner/Schelling 1817: 13f)

Was Schelling hier vage mit "Unbestimmtheiten" umschreibt, läßt sich wie oben gezeigt werden sollte, konkreter darin fassen, daß die Einleitung Wagners in thesenartiger Zusammenfassung ästhetische und kunstgeschichtliche Folgerungen enthält, die für Schelling gefährlich nahe an Thierschs Epochentheorie heranreichen (s.o.).

Nachdem Schelling schon im "Vorbericht des Herausgebers" (1817: iii) auf seine Zurückhaltung bei der Redaktion von Wagners Bericht verwiesen hat (wichtig sei ihm erschienen, "daß man überall den ausübenden Künstler höre" (ib.: vii)), kann er in den Anmerkungen ein arbeitsteiliges Verfahren ankündigen, indem er noch einmal zu bedenken gibt, "daß der Verfasser als Künstler spricht, und...sich im Einzelnen nach der in Rom und Italien herrschenden Weise der Altertumsforschung bequemen kann" (ib.: 6), während er für sich selbst den "Standpunkt unserer deutschen Forschung" reklamiert, von dem aus "das gesamte Altertum immer mehr als ein Ganzes, als eine zusammengehörige und in sich abgeschlossene Welt gesehen wird" (ib.: 7)¹⁴⁵

Bei aller Moderation im Tonfall zielen Schellings Anmerkungen auf die vollständige Revision der kunsthistorischen Schlußfolgerungen Wagners. Um zu vermeiden, daß seine Kommentare durchgängig als Widerlegung des zuvor von Wagner Aus-

¹⁴⁵ Die Vorstellung von der Abgeschlossenheit der antiken Welt weist auf das duale Modell des Epochen Gegensatzes zwischen antiker und moderner Kunst (mit dem auch die Kunstphilosophie Schellings operiert), das dem geschichtsphilosophischen Denken in Deutschland von der französischen Aufklärung zugeführt worden war. Aus Fragen der Vorbildlichkeit antiker Kunst und Literatur entwickelt, hatte dieses Modell am Ende der "Querelle des anciens et des modernes" seine Ausformung erfahren. (Dazu: H.R. Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des anciens et des modernes"; Einl. zum Facsimiledruck der 'Parallele des Anciens et des Modernes...' von Charles Perrault; München 1964)

geführten erscheinen, bekundet Schelling bereits in der "Vorbemerkung" sein besonderes Interesse an einer von Wagner unberührten Problemstellung.

Angeregt zu "thätiger Teilnahme an den Forschungen des Verfassers", will er versuchen, "über das eigentlich Unterscheidende und Charakteristische der äginetischen Kunst und ihr Verhältniß zu der attischen einige bestimmtere Begriffe auszumitteln, weil darauf vornehmlich die große Wichtigkeit dieser Kunstwerke beruht." (ib.: viii f)

Durch bewußt zurückhaltende Formulierung, die nicht sofort die Abweichung von Wagners Intention offenkundig macht, schafft Schelling mit dieser eigenen Fragestellung einen Freiraum, der ihm im Verlauf der Abhandlung gestattet, scheinbar ergänzend zu Wagners interpretierenden Aussagen vorzugehen, wo er sie tatsächlich widerlegen will oder wenigstens in ihm gemäßiger Weise umzudeuten sucht. Wie zur Flankentarnung dieser gegenläufigen Kommentierung wird immer wieder die Beobachtungsgabe Wagners gelobt, die in der anschaulichen Beschreibung der Fundstücke zum Ausdruck komme.¹⁴⁶ Letztlich gebe gerade die "treffliche Beschreibung selbst die Mittel an die Hand" (233), betont Schelling in einer "Schlußanmerkung", um seine eigene Problemstellung rechtfertigen und Wagners Interpretation modifizieren zu können.

Zunächst blockt Schelling Wagners These ab, die Aegineten zeigten, daß die griechische Kunst von der ägyptischen herstamme: ein Schluß, dem wie er meint, "zur Sicherheit einige wesentliche Mittelglieder abgehen dürften." (6)

Zwar sei der Gedanke durchaus nicht aus der Luft gegriffen: "Unleugbar, ja nothwendig ist, daß das gegenseitig Unabhängigste und in der Folge Verschiedenartigste in den ersten Anfängen sich ähnlich ist" (8f); und wirklich sei es wohl "ein und dasselbe, nur in der griechischen Kunst wieder von vorn ansetzende Prinzip..., das durch beide, ägyptische und griechische zu seiner Verwirklichung strebte" (9), doch dürfe dies nicht dazu verleiten, eine direkte historische Filiation anzunehmen.

Während "die ganze Bildung Aegyptens...die Merkmale...der gewaltsamen Hemmung und Aufhaltung" dieses an sich mächtigen und auf Entwicklung drängenden Prinzips aufweise, und so "der Ueberfluß der bildenden Kraft hier im Ungeheuren, ja Monstrosen sich Luft zu machen" suche, müsse man doch sehen, daß "dasselbe Prinzip in Griechenland, gleichsam in einer zweiten Zeit von vorne beginnend, aber in freier, ungehinderter Entwicklung sanft fortstrebend, vermög' einer innern Nothwendigkeit das ihm mögliche Vollkommenste hervorbringen konnte" (8).

¹⁴⁶ Schelling hebt schon eingangs den originellen literarischen Charakter von Wagners Bericht ab gegen die sonst gängigen "trübseligen Beschreibungen von Kunstwerken" (vii): Gründe hierfür findet er in der "eigenthümlichen Beredsamkeit, der künstlerischen Dialektik" (was wohlklingend: lizenzierte Widersprüchlichkeit bedeuten mag) "und dem Humor des Verfassers" (ib.). So kann Schelling seine kritischen Revidierungen öfter als formale Transcription Wagnerscher Schnellschüsse in besonnenere Wissenschaftsprosa ausgeben, ohne dabei den Freund bloßzustellen.

"Aus diesem Grunde" - schreibt Schelling weiter - "glaubten wir bemerken zu müssen, daß die äginetischen Kunstwerke in Bezug auf jene historische These (der Abstammung griechischer Kunst aus Aegypten) nichts Neues lehren können, und bei dieser Gelegenheit überhaupt den partiellen Erklärungsversuchen zu widersprechen, die, so beliebt sie noch immer seyn zu scheinen, doch hier wie überall keinen Nutzen haben können, als sich den Weg zur großen umfassenden Erklärung zu versperren. Denn auch hier ist der Aufschluß, den wir über das Einzelne verlangen, nur in dem großen und allgemeinen Zusammenhange zu finden" (10).

Schellings Bemühen um das "Unterscheidende und Charakteristische" der äginetischen Kunst zielt von vornherein darauf ab, die Existenz eines eigenen Stiles bzw. einer eigenen Kunstschule auf der Insel im saronischen Golf nachzuweisen. Deshalb wendet er sich im folgenden auch gegen den pauschalen Gebrauch der Klassifikation "altgriechischer Styl" bei Wagner. Wagner nehme "den Weg der äginetischen Kunst für den allgemeinen der griechischen Kunst überhaupt", was er, Schelling, zumindest doch "genauer zu bestimmen wünsche" (14), um dann auch darlegen zu können, inwiefern Wagners Urteil zutreffe, daß Phidias und seine Zeitgenossen "nur einen Schritt weiter auf dem Weg zu thun hatten, der ihnen von jenen Vorgängern [den Aegineten] so deutlich bezeichnet war" (3).

Vorerst solle man "nach dem Beyspiel der Alten" unterscheiden in "ägyptische, tyrrhenischen (hetrurischen), altattischen und ägyptischen Styl" (13). Orientiert an Quatremere de Quincy's "Jupiter Olympien" - das Werk des Franzosen wird mehrfach zitiert¹⁴⁷ - will Schelling aus der textkritischen Sichtung und dem Vergleich antiker Schriftquellen die historischen Umstände ermitteln, die die Existenz einer äginetischen Schule belegen können, und erlauben, diese zeitlich einzugrenzen. Einen Kronzeugen findet Schelling in Pausanias, so daß schließlich sein Problem als ein von diesem Schriftsteller formuliertes erscheint und die Frage lauten kann: "Worin jenes Ausgezeichnete oder Charakteristische der äginetischen Schule eigentlich bestanden haben könne, das Pausanias mit solcher Bestimmtheit anerkennt und voraussetzt?" (112).

Gegen Quatrèmeres These, die äginetische Kunst sei durch ein anachronistisches Formenrepertoire und somit durch einen "Widerspruch zwischen Styl und Ausführung" gekennzeichnet, wendet Schelling ein, "daß durch dieses Merkmal nur aus einer gewissen Zeit der äginetischen Kunst, nicht aber der äginetische Styl überhaupt unterschieden werden könnte. Auch wäre erst noch zu beweisen, daß dieser Widerspruch nicht vermög' einer natürlichen Nothwendigkeit sich mehr oder weniger in den Werken jeder fortschreitenden Schule findet" (111).

Letztlich umgehe man aber damit "das Eigentliche, das man zu wissen verlangt, nämlich eben das Unveränderliche, sich immer Gleichgebliebene" (112).

¹⁴⁷ Den Wert der darin enthaltenen Abbildungen veranschlagt Schelling gering: offenbar hätten die nach Fauvels Skizzen wiedergegebenen Figuren "wenig mit den Originalen gemein" (22), wie ein Vergleich mit der Wagnerschen Beschreibung vermuten lasse.

Das Argument, mit dem Schelling hier Quatremères These zurückweist, kündigt bereits das Verfahren an, nach dem die Ausführungen Wagners kommentiert werden. In dem Kapitel "Ueber den Stil" der Skulpturen kommt Wagner vom Lob für den frappierenden Naturalismus der Körperformen auf den Habitus der Figuren zu sprechen.

"Die Stellungen sind natürlich, oft ganz eigen, manchmal auch etwas gezwungen. oder verdreht...; doch will ich nicht sagen, daß es nicht möglich sey, sich so zu stellen, oder jene Stellung einzunehmen. Indessen herrscht durchgängig sehr viel Leben in den Bewegungen, ob schon ich sie nicht ganz frey von einem gewissen Anschein von Steifheit sprechen kann.(Wagner/Schelling 1817: 90f)

Die Unentschiedenheit dieser Beschreibung sollte den zwiespältigen Eindruck widerspiegeln, den die Skulpturen durch die Verbindung von naturalistischer Körperform (vor allem der Gliedmaßen) und mehr oder weniger typisierter Bewegungsform hinterließen. Zur Erklärung solch scheinbarer Gegensätzlichkeit führt Wagner die Malerei der florentiner Frührenaissance an, bei der ein ähnliches Phänomen zu beobachten sei.¹⁴⁸ Getrennt wird dann das eigentlich Irritierende beleuchtet: "Die Köpfe dieser Figuren", die "in Hinsicht ihrer Bildung oder des Styls" nicht zu den übrigen Teilen des Körpers passen zu scheinen, bzw. "auf eine weit frühere Kunst-epoche...deuten." (92)

Diesen "Widerspruch, in welchem die Köpfe mit den übrigen Theilen des Körpers in Hinsicht ihrer Skulptur zu stehen scheinen" (129) verhandelt Wagner in einem eigenen Paragraphen. Nach seiner Meinung, schreibt er, sei "der Grund dieses Widerspruchs bloß in der Zeit selbst zu suchen.... in welcher diese Statuen verfertigt worden" (133) und führt dann aus, wie er sich diese Besonderheit erklärt:

"Die damaligen Künstler machten, wie es scheint, mit dem Körper zuerst den Anfang, solchen von seiner steifen Form zu reinigen, und ihm Bewegung, Leben und Wahrheit zu ertheilen, während der Kopf oder die althergebrachte Form des Gesichts dieselbe blieb. Es war vielleicht für die damalige Zeit ein noch zu großes

¹⁴⁸ "Es wird vielleicht Manchem nicht klar seyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewisse Steifheit an sich haben könne. Aber finden wir nicht auch in den Bildern des Giotto, des Massaccio, Pinturicchio, Pietro Perugino u.a. bey aller Gemüthlichkeit, Lebendigkeit, und unnachahmlichen Anmuth gleichfalls diesen Anschein einer gewissen Steifheit? - Ich möchte es das Gepräge der Unschuld und Kindheit nennen" (91).

Larsson vermutet wohl zu recht, daß Wagner hier Vasaris Charakterisierung der 'seconda maniera' (aus der Einleitung zum zweiten Teil der Lebensbeschreibungen) vor Augen hatte (1969: 37). Auch Cockerell bemüht in seinem Artikel "On the Aegina Marbles", der 1819 im 'Journal of the science and the arts' erschien, diesen Vergleich; wahrscheinlich angeregt durch Gespräche mit Wagner in Rom während der Restaurierung der Skulpturen: "The course of the revival of the arts, from the twelfth to the sixteenth century, is exactly parallel with that which history affords us of their origin, from the sixth to the third, B.C.; and the statues of Aegina are admirably illustrative of the second period. ... though still severe, already the art appears to have arrived at the eye of new conceptions; a bolder and more perfect style seems to be promised; what the works of Ghirlandaio were to Raphael, these were to Phidias and his contemporaries" (Cockerell 1819: 338f).

Wagstück, diese von den Voreltern angeerbte und durch Gewohnheit und Religion geheiligte Form abändern zu wollen; man würde, wie natürlich, einen solchen Versuch als einen muthwilligen, ja frevelhaften Angriff gegen die hergebrachte vaterländische Sitte und Gebräuche, ja die Religion selbst, betrachtet haben. Die Kunst war zu jenen Zeiten noch zu enge mit der Religion verbunden und noch nicht selbständig genug, als daß ein Künstler es hätte wagen dürfen, solche mit der Religion so genau verbundene Formen abändern zu wollen." (134f)

"Hierzu" - fügt Wagner in einem Nachsatz an - "verpflichtete jedoch den Künstler kein förmliches Gesetz, sondern es waren die Umstände und die Volksmeinung selbst, welche ihm stillschweigend dieses Gebot auferlegten." (136)

Schelling hätte diese abschließende Bemerkung Wagners für seinen Zweck nicht besser soufflieren können, denn so setzt Wagner der Interpretation selbst den Akzent, den Schelling braucht, um dieses Phänomen zur Marginalie zu degradieren, und den es nur noch einmal hervorzuheben gilt:

"hier scheint mir...der Verfasser das Rechte genau getroffen zu haben, indem er den Grund jener Beschränkung der Kunst in Ansehung der Köpfe und Gesichter weder in einem stehenden Kunst-Typus, noch in einem religiösen oder politischen Gesetz, oder in beydem zusammen, sondern viel einfacher in einer bloßen natürlichen Volks-Empfindung sucht, welche sich das Altgewohnte und Altväterische nicht rauben lassen wollte" (138).

Ergänzend bemerkt Schelling, es sei wohl auch denkbar, daß diese Figuren aus einer früheren Epoche stammende Vorgänger zu ersetzen hatten und dabei bestimmte charakteristische Merkmale, wie den Schnitt der Gesichter, von diesen Vorbildern übernommen wurden, wodurch "die ganze Erklärung noch etwas mehr Consistenz erhalten würde" (141).

Das Phänomen "jener scheinbaren künstlerischen Inconsequenz" (137) löst sich so auf in eine Frage, die in die Zuständigkeit historischer Empirie fällt, und kann insofern für die allgemeine Verfassung der äginetischen Kunst nicht relevant werden.

Es sind "äußere Gründe", wie Schelling betont, im Gegensatz zu inneren: "Innere nenne ich solche, die in dem Künstler selbst gelegen. Dergleichen konnten nur Unwissenheit und Unvermögen seyn, oder eine ganz freiwillig auferlegte Beschränkung. Was hätte wohl den Künstler zu der letzten bewegen können?" (137), fragt Schelling jetzt nur noch achselzuckend, als ob jeder weitere Gedanken daran Verschwendung wäre: "der Künstler, der die andern Theile also wahr und der Natur gemäß darzustellen wußte, wäre auch ganz gewiß im Stande gewesen, bessere, d.h. weniger conventionelle, Köpfe und Gesichter zu machen" (137f)¹⁴⁹

Auf diese Weise hält sich Schelling den Weg frei, das schultypische Charakteristikum der äginetischen Kunst in einer Eigenart zu suchen, die den Werken nicht nur

¹⁴⁹ Vgl. dagegen Schellings Äusserungen in dem Brief an Wagner vom 4. April 1816; S.1

"eine bestimmte ausgezeichnete und unverkennbare Physiognomie ertheilte", sondern "die zugleich bei aller Veränderung immer diesselbe bleiben konnte" (113). Er findet sie in der genauen und treuen Naturnachahmung, die Wagner den äginetischen Skulpturen in der Gestaltung von Körper und Gliedmaßen attestiert hatte.¹⁵⁰ Treu "bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut" hatte Wagner diese Nachahmung beschrieben, "ohne die geringste Spur vom Idealen, oder dem Bestreben, die Natur idealisiren zu wollen" (89).

Dem fachmännischen Blick des Künstlers waren die "also gestalteten Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich" erschienen, gar so, "daß man sich bey einigen Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt, und sich scheuet, sie anzufühlen" (89).

"Es wird sich" - schreibt Schelling zu diesem Merkmal - "kein Werk der attischen Sculptur aufzeigen lassen, es wird auch keines von Geschichtsschreibern erwähnt, in welchem eine Nachahmung der Natur von der Art, wie sie der Verfasser an den neu entdeckten Figuren beschreibt, erkennbar wäre oder sich gezeigt hätte;...ich rede...von Werken der älteren Zeit: ich rede auch nur von einer *solchen* Nachahmung der Natur, nämlich die bis zur Täuschung geht, bei der einzelne Gliedmaßen wie über die Natur geformt, ja als lebendig und die Natur selbst erscheinen. Der deutlichste Beweis, daß man in der attischen Kunst nichts ähnliches antrifft, ist, daß die Voraussetzung einer solchen Nachahmung der Natur allen bisherigen Theorien der Kunstgeschichte fremd ist, ja mit ihnen im Widerspruch steht, die eben vorzüglich oder fast allein von attischen Werken hergenommen war." (115f)

Es erscheint nur auf den ersten Blick paradox, wenn Schelling seine These, allein die Naturnachahmung "ohne alles Streben nach dem Idealen" (116) charakterisiere die äginetische Kunst, durch das Argument stützt, diese Art der Nachahmung widerspreche jeder Theorie. Denn er hat seinen Gegenstand vorsorglich so verortet, daß er aus dem Zuständigkeitsbereich bisheriger Theoriebildung herausfällt. Schelling stellt zwar fest, "daß die jetzt gefundenen Bildwerke eine leere Stelle, eine Kluft der bisherigen Kunstgeschichte...anfüllen" (125), aber diesen blinden Fleck hat er zuvor selbst konstruiert und in seinen Grenzen abgesteckt. Der aufwendige Indizienbeweis, den Schelling mit der Interpolation literarischer Quellen führt, um die Existenz einer eigenständigen äginetischen Schule glaubhaft zu machen, dient im Wesentlichen dazu, die äginetische Kunst zum theoretisch noch unerfaßten Neuland zu deklarieren.

¹⁵⁰ "Insbesondere" - schreibt Schelling - "läßt dieses Gepräg', auch noch unvollkommen ausgedrückt, und bei noch wenig gewandter, wenn nur fleißiger und treugemeinter Nachahmung der Natur, jedes Werk' an dem es erscheint, von jedem andern, das nach einem bloß geistigen (idealen) Typus, oder wie *Winckelmann* sich ausdrückt, nach einem Systema von Regeln verfertigt ist, auf den ersten Blick unterscheiden - und von der letzten Art waren wohl ziemlich gewiß die ältesten attischen wie die ägyptischen Werke." (114)

Allein auf diese Weise gelingt es Schelling, die von Wagner beschriebene Naturtreue theoretisch abzuleiten und in sein kunstphilosophisches System einzugliedern.

In seinen kunstphilosophischen Schriften und Vorlesungen (die allerdings inzwischen ein Jahrzehnt und länger zurücklagen), hatte Schelling sich regelmäßig dort, wo die historische Stilentwicklung der griechischen Kunst berührt wurde, auf Winkelmanns "Geschichte der Kunst des Alterthums" verlassen, die ihm in dieser Hinsicht als vorbildlich galt. Die Entwicklung der griechischen Plastik hatte er ausgehend von einem notwendig naturfernen Ursprung als einheitlich beschrieben:

"Jener älteste Styl der griechischen Kunst" - so hieß es in den Vorlesungen zur 'Philosophie der Kunst' - "gründete sich auf ein wirkliches System von Regeln, und war eben deswegen, wie alles, was nach Regeln geschieht, noch hart und unbeweglich. Der erste Schritt, sich zur Kunst und über die Natur zu erheben, ist, daß man nicht mehr nöthig hat unmittelbar an diese, durch Nachahmung, zu recurriren, und daß man statt des einzelnen und empirischen Vorbilds gleichsam den Typus der Gesetzmäßigkeit vor sich hat, der der Natur selbst bei der Hervorbringung zu Grunde liegt." (PhK;V,610)

Der kontinuierliche Weg der griechischen Kunstentwicklung von der naturfernen Abstraktheit (dem "Reich reiner Begriffe"; Akademievortrag VII,301) zur lebendig-natürlichen Sinnenfülle war von Schelling als notwendiger Prozeß der Formenbändigung gedeutet worden. Den Grund hierfür lieferte ihm das generelle Problem, was die Kunst zur Verwirklichung von Wahrheit befähigt, "wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können" (VII,296).

Ausdrücklich hatte Schelling in seiner Akademierede "Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur" solchen Werken, "die ihren Anfang von der Form genommen haben", "Leere" konstatiert, "an eben der Stelle, wo wir das Vollendete, Wesentliche, Letzte erwarten" (VII,296).

Durch Bedingtes nämlich, wie Form, sei Unbedingtes wie Wahrheit, nicht zu erreichen: "der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die bloße Form für möglich hielt." (VII,296)

Was Schelling hier gegen jede Nachahmungstheorie in Anschlag bringt, ist die Fassung des künstlerischen Schaffensprozesses als schöpferische Tätigkeit.

"Wo ein als bedeutend anerkanntes Werk besteht, da muß für seine Entstehung das *Zusammentreffen* einer überlegenen, Zweck und Mittel beherrschenden Kraft, mit einer von dem schaffenden Menschen als unverfügbar erfahrenen nicht von ihm zu machenden, sondern nur von ihm zu findenden Kraft *vorausgesetzt* werden." (Jähniq 1969: 166)

Aber gerade diese Charakterisierung künstlerischen Produzierens als "werktätige" oder "bewußtlose Wissenschaft", indem "mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß" (VII,300), erlaubt es Schelling doch, die

äginetische Kunst als "Mittelglied" in den systematisch gedeuteten Entwicklungsverlauf der griechischen Kunst einzubauen.

Dieter Jähning hat in seiner grundlegenden Studie zu Schellings Kunstphilosophie darauf hingewiesen, daß dieser "Dualismus:" in den Erläuterungen zu Wagners Aegineten-Bericht "vom individuellen auf das geschichtliche Entstehen von Kunst erweitert" wiederkehrt und, daß damit der "Grundzug der Werkentstehung selbst" zum Bild für die "Deutung von Stilentwicklung und Epochenwandel" (1969: 166) wird.

Jähning sieht diese Erweiterung vorbereitet in Schellings philosophischem Interesse an dem Problem der Weltschöpfung und verweist dazu auf einen Passus des '-Weltalter'-Fragments von 1813. Dort spricht Schelling "von dem Bezug zwischen einer unbewußten und einer bewußten 'Kraft', deren eine er - in ausdrücklicher Anlehnung an den antiken Mania- und Enthusiasmus-Begriff - '*Wahnsinn*', deren andere er 'Verstand' nennt." (Jähning 1969: 150) Wieder erklärt der Bezug dieser Kräfte "am Beispiel des *menschlichen* Schaffens das 'Hervortreten Gottes'"(ib.), oder anders gesagt, der Wahrheit.

"Die Grundkraft alles anfänglichen und ursprünglichen Schaffens muß eine bewußtlose und nothwendige seyn, da eigentlich keine Persönlichkeit einfließt; wie in menschlichen Werken desto höhere Kraft der Wirklichkeit erkannt wird, je unpersönlicher sie entstanden. Wenn in dichterischen oder andern Werken eine Eingebung erscheint, so muß auch eine blinde Kraft darin erscheinen; denn nur diese ist der Eingebung fähig. Alles bewußte Schaffen setzt ein bewußtloses schon voraus, und ist nur Entfaltung, Auseinandersetzung desselben. - Nicht umsonst haben die Alten von einem göttlichen und heiligen Wahnsinn gesprochen. So sehen wir ja auch die schon in freier Entfaltung begriffene Natur in dem Verhältniß, als sie dem Geist sich annähert, gleichsam immer taumelnder werden... .

Seit Aristoteles ist ja sogar ein vom Mensch gewöhnlich Wort, daß ohne einen Zusatz von Wahnsinn keiner etwas Großes vollbringe. Wir möchten statt dessen sagen, ohne eine beständige Sollicitation zum Wahnsinn, der nur überwunden werden, nie ganz fehlen darf. ...

Wo aber kein Wahnsinn, ist freilich auch kein rechter, wirkender lebendiger Verstand...; denn worin soll sich der Verstand beweisen als in der Bewältigung, Beherrschung und Regelung des Wahnsinns?" (Schellings Werke VIII,337ff)

"Damit der Verstand *sein* kann, was er ist, die höhere Kraft, dazu braucht er eine Gegenkraft, an der er sich betätigen kann." (Jähning 1969: 153) Dieses dynamische und gleichzeitig metaphysische Verhältnis¹⁵¹ zwischen inspirativer "Grundkraft" und reflexiver "höherer Kraft" bildet für Schelling den konstitutiven Bezug zwi-

¹⁵¹ *Dynamisch* insofern, als der Verstand diejenige Kraft darstellt, die eben dazu da ist, den 'Wahnsinn' zu '*beherrschen*'; *metaphysisch* insofern, als durch die Beherrschung der Grundkraft die höhere Kraft sich als das Höhere, als das, was sie ihrem Wesen nach ist, '*beweist*.'" (Jähning 1969: 152)

schen der "äginetischen" und der "altattischen Kunst als Multiplikatanten jenes "hohen Stils" des Phidias und seiner Schule.

Was Schelling früher als Kennzeichnung des ältesten Stils der griechischen Kunst überhaupt gefaßt hatte, die naturferne Produktion nach abstrakt-systematischen Regeln eines geistigen Prinzips, gilt jetzt nur noch eingeschränkt für die "altattische" Kunst; während parallel dazu im "äginetischen Styl" eine ursprünglich naturnahe Kunst sich regt, die enthusiastisch inspirativ nach dem Vorbild der Natur arbeitet.

Wenn man die lange Zeit berücksichtigt, die für die Ausbildung dieser Art von Meisterschaft in der Naturnachahmung nötig sei, "so wird man nicht anders glauben können, als daß die äginetische Kunst *von Anfang an* diesen Weg betreten habe" (Wagner/Schelling 1817: 118). Ein "treu nachahmender Fleiß" habe hier dominiert, "ohne alles Streben nach dem Idealen", was um so verständlicher sei, wenn man bedenke, daß "die Kunst auf diesem Eylande in sehr nahem Bezug mit dem Gewerbe und dem Handwerk stand" (ib.: 116).

Begreife man die eigentümliche "Lauterkeit, Freyheit und Lebendigkeit" der phidiasischen Kunst als Folge einer "Ueberwindung", einer "durchdringenden, die Natur sich selbst aneignenden, Nachahmung der Natur" (120), schreibt Schelling; und sei "ferner unläugbar, daß die Herrlichkeit der Kunst in Phidias, in der bisherigen Kunst-Geschichte, fast nur als ein Wunder erschien, zu dem sich kein vollkommen befriedigender Uebergang aus dem Vorhergehenden nachweisen ließ; zeigen hingegen die eben aufgefundenen Kunstwerke jene Nachahmung der Natur auf einem Punkt der Vollkommenheit' von welchem bis zu jener Freyheit und Allvermögenheit der Kunst nur ein Schritt ist; verhält es sich so: so ist es nicht nur denkbar, sondern es ist mehr als wahrscheinlich, daß die der Natur nacheifernde, endlich gleichsam zur Natur selbst gewordene, äginetische Kunst der altattischen den Weg zeigte, vom Abstracten zum Lebendigen, vom Systematischen zum Natürlichen zu gelangen; daß also die äginetische Kunst eigentlich jenes bisher vermißte Mittelglied ist zwischen dem älteren und zwischen dem spätern, mit Phidias entschiedenen, Styl der attischen Kunst.(120f)¹⁵²

¹⁵² Die entsprechende Chronologie ermittelt Schelling durch textkritische Vergleiche aus der Literatur: mit dem äginetischen Bilähauer Kallon habe die Kunst der Insel zwischen der 60. und 70. Olympiade (540-496) begonnen auf die attische Kunst einzuwirken, bis sie mit Onatas - nach Schelling ein Zeitgenosse des Phidias - ihren Höhepunkt und Abschluß fand, indem sie nach dem Peleponnesischen Krieg (431-404) mit der attischen Schule verschmolz. Zur Entstehungszeit der Skulpturen äußert sich Schelling nur indirekt. Allerdings ist erkennbar, daß er dazu neigt, das 6. Jahrhundert v. Chr. als Zeitraum für eine genauere Datierung anzunehmen, "eine gute Zeit vor den persischen Kriegen" (159). Wagner datiert die Skulpturen "in das dritte Jahrhundert nach dem Trojanischen Kriege"; das 9. Jahrhundert sei "das höchste Alterthum, welches man denselben zusprechen könnte" (151). Dieser Datierung widerspricht Schelling, indem er die Vermutung äußert, "daß den Verfasser zu jener Meinung...nicht...einzelne historische Umstände, sondern der unwiderstehliche Eindruck des Hochalterthümlichen der Werke selbst bestimmt habe." (157)

Die Frage, wo die äginetische Kunst geblieben war, nachdem der Inselstaat der mächtig erstarkten Nebenbuhlerin Athen unterlegen war, seine politische Selbstständigkeit verloren hatte (im Jahr 456 v. Chr. wurde Aegina in den Attischen Seebund gezwungen) und die Bewohner der Insel vertrieben worden waren, konnte Schelling auf diese Weise wiederum mit "inneren" und damit wesentlichen Gründen beantworten:

"Es wurde als möglich angenommen, daß dieses Ausgehen oder Erlöschen der äginetischen Kunst eine Folge des eben damals bewirkten politischen Umsturzes von Aegina gewesen. Wer möchte auch dieser Veränderung allen Einfluß absprechen? Allein den Auswanderern folgte doch ihre Kunst überall hin, und gerade dieses Schicksal, das einen Theil der Einwohner über ganz Griechenland verstreute, konnte wie in andern Fällen das Mittel zur mächtigsten und allgemeinsten Verbreitung ihrer Eigenthümlichkeit werden, Dieses ist jedoch nicht geschehen, und eben dieß beweist, daß das Aufhören noch einen anderen und tieferen Grund hatte. Welchen andern aber, als daß die äginetische Kunst in der höheren, die durch Phidias erschaffen wurde, wirklich untergegangen oder vielmehr zu einem geistigeren Leben erhoben war?" (1817: 124f)

Indem Schelling "die äginetische Kunst, gewisser allgemeiner Aehnlichkeiten mit der etruskischen und attischen ungeachtet, als eine eigenthümliche und von jenen ursprünglich verschiedene" (ib.: 233) begreift und deutet (der Gedanke, daß auch Pausanias "über das Verhältniß zwischen dieser und der attischen eine der unseren gleiche Meinung gehegt, nämlich daß die äginetische [Kunst] der attischen auf dem Weg zur wahren Vollkommenheit vorangegangen sey" (246), dränge sich angesichts seiner Beweisführung fast von selbst auf), indem er die äginetische Kunst als eigenständige Wurzel der griechischen Kunstblüte im perikleischen Zeitalter faßt, kann Schelling zwar den von Wagner beschriebenen Naturalismus der Figuren theoretisch verbuchen; er muß aber gleichzeitig deren spezifische Erscheinungsform als historisch marginal und zufällig, ohne wirklichen Erkenntniswert zur Seite schieben, um dem Mythologie- und Kunstbegriff seiner Philosophie gerecht zu werden.

Die systemkonforme Deutung der Tempel-Skulpturen, die erst durch den erweiterten Blick auf die allgemeine Stilcharakteristik einer "äginetischen Schule" gelang, mußte ihre Berechtigung gegen das konkrete Erscheinungsbild der Werke behaupten.

Die systematisch deduzierende Argumentationsweise Schellings war mit ihren spekulativen Prämissen für die forschungspraktischen Interessen und Bedürfnisse der Kunst- und Altertumsgelehrten wenig zweckmäßig: zu viel Theorieballast machte bewegungsunfähig.

Obwohl der Wagner-Schellingsche Bericht in den nächsten Jahren die wichtigste Informationsgrundlage für die Auseinandersetzung mit den Skulpturen darstellte, blieb deshalb die Resonanz auf Schellings Aegineten-Kommentare gering. Man zollte dem Philosophen den gebührenden Respekt, ignorierte aber de facto seine

Ausführungen. Typisch für diese Haltung ist die Rezension Friedrich Gottlieb Welckers (1784-1868) in den 'Göttingischen gelehrten Anzeigen': in den Anmerkungen des Herausgebers schrieb Welcker, lerne man Schelling "als einen der wenigen Eingeweihten in die Kunstgeschichte kennen, dessen mit Lessingscher Gründlichkeit und Klarheit aufgefaßte Bemerkungen, auch wo sie nicht überzeugen, dennoch belehren sowohl als unterhalten." (1818: 1138) Von Schellings zentraler kunstgeschichtlicher These hatte sich Welcker offenbar am wenigsten überzeugen lassen: sie wird in der Rezension diskret übergangen, nicht einmal erwähnt.

Einzig Alois Hirt nahm in seiner Denkschrift über "Die neuaufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hr. Director Schelling" auf die Charakterisierung des äginetischen Stils Bezug.¹⁵³

Sein Widerspruch zeigt nebenbei, daß Schellings Differenzierungen in ihrer systematischen Absicht wohl oft auch gar nicht verstanden wurden.

Daß die große Natürlichkeit der Nachahmung das Charakteristische der äginetischen Kunst bzw. des von Pausanias erwähnten äginetischen Stils sei, lehnt Hirt mit der Begründung ab, jede andere Kunstschule habe "nothwendig denselben Weg des Studiums einschlagen" müssen, "wenn sie etwas Ausgezeichnetes in der Kunst leisten wollte" (1818: 176). "Ohne tieferes Naturstudium gibt es kein Ideal, und wenn die Beachtung der Natur verlassen wird, artet sogleich alle Kunst ins Gemeine und Flache aus." (ib.)

Ferner seien auch die Aussagen des Pausanias "der Meinung des Herausgebers nicht günstig"; denn danach "sollte das Eigenthümliche der Aeginetischen Werke auch dem Auge der weniger geübten leicht erkennbar sein" (ib.).

Wenn man aber die "Andeutungen des Pausanias mit unsern Werken" zusammenhalte, so sei "gerade das Alterthümliche in der Bearbeitung der Köpfe, der Haare und der Gewänder an denselben dasjenige, was dem Auge des Betrachters^[154] zuerst und am meisten auffällt und ihre Eigenthümlichkeit bestimmt." (ib.: 177)

Somit, meint Hirt schließlich, liege das Charakteristische des äginetischen Stils gerade in den altertümlichen Zügen, die die aufgefundenen Werke zeigten. Im Grunde vertritt er eine ähnliche Position wie Quatremère de Quincy in seinem "Jupiter Olympien" (s.o.) und übergeht die Einwände Schellings gegen diese Auffassung, indem er dem "Auge des Betrachters" höhere Beweiskraft zuschreibt, als der geschichtsphilosophisch motivierten Auseinandersetzung von "äußeren" und "inneren" Gründen bei Schelling.

¹⁵³ Beifällig äußert sich Hirt über die Veröffentlichung insgesamt: Wagners Anteil lobt er "wegen seiner Treue und Allgemeinheit", Schellings "Zusätze" dagegen in bezeichnender Abweichung "wegen der gelehrten und gediegenen Weise, mit welcher sie ihre Ansichten über einen für alle Kunstgeschichte eben so wichtigen als schwierigen Punkt vortragen." (1818: 169)

¹⁵⁴ Im Gegensatz zu Schelling kannte Hirt die Statuen ja aus eigener Anschauung.

Tatsächlich erschien all denen, die die Aegineten gesehen hatten, nicht wie Schelling, der Naturalismus der Figuren verblüffend und erklärungsbedürftig, sondern die schematisierten 'ausdruckslosen' Gesichtsformen und die steifen Gebärden wurden als das eigentlich 'Merkwürdige' betrachtet: um so mehr als nach allgemein unbestrittener Auffassung, gerade in Gestik und Mimik die bedeutsamen Ausdruckswerte einer Skulptur zu finden waren.¹⁵⁵

Definitives Merkmal für das "Ideal der Skulptur" wird diese Auffassung in Hegels 'Vorlesungen über die Ästhetik': "Der geistige Ausdruck..., obschon er über die ganze Erscheinung ausgegossen sein muß, faßt sich am meisten in der Gesichtsbildung zusammen, wogegen die übrigen Glieder nur durch ihre Stellung...Geistiges in sich widerzuspiegeln imstande sind." (1970: II,333)

Wie Schelling geht es Hegel um den Versöhnungscharakter der Kunst. Hegel sieht jedoch die Einheit von Subjekt und Objekt, von Idealem und Realem, nicht wie Schelling, kraft der Selbstentfaltung eines 'Absoluten' als immer schon gegeben an und nur in quantitative Differenzen gesetzt¹⁵⁶, sondern bei ihm ist diese Einheit das Ziel eines dialektischen Entwicklungsprozesses, in dem sich der 'absolute Geist' im Sichselbstdenken verwirklicht.

¹⁵⁵ Vom "Gesicht" als "Spiegel der Seele" sprach August Wilhelm Schlegel (1767-1845) in seinen Berliner Privatvorlesungen "Über schöne Literatur und Kunst" (von 1801) im Zusammenhang mit der Darstellungsproblematik der menschlichen Gestalt in der Plastik (ed. Lohner 1963: 122). (Schelling diente diese Vorlesungen zur stofflichen Grundlage seiner "Philosophie der Kunst"; vgl. Jähnig 1969: 154f)

Winckelmann hatte seine Laokoon-Interpretation in den "Gedanken über die Nachahmung..." (von 1755) mit dem berühmten Diktum von der edlen Einfalt und stillen Größe als vorzüglichem "Kennzeichen der griechischen Meisterstücke" eingeleitet und hinzugefügt, der "Ausdruck in den Figuren der Griechen" zeige "eine große und gesetzte Seele": "Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon" (1969: 20). Im Zeitalter Johann Kaspar Lavaters (1741-1801) verstand es sich von selbst, das Gesicht als geistiges Ausdruckszentrum auch von Kunstwerken zu betrachten; zumal, wenn man mit Hans Blumenberg in der 'Physiognomik' das "in Buchform geronnene Vorurteil" sieht, "dessen sich das Handwerk des praktischen Lebens ohnehin ständig bedient." (Die Lesbarkeit der Welt; Ffm 1983: 201)

Auf die Aktualität physiognomischer Interessen während der napoleonischen Ära weisen die aufsehenerregenden Erfolge, die der 'Phrenologe' Franz Joseph Gall (1758-1828) auf seinen Vortragsreisen durch ganz Europa feierte. (Allein Cottas Tagesblätter, die 'AZ' und das 'Morgenblatt', berichteten von diesen Reisen in den Jahren zw. 1805 und 1815 in über 40 Artikeln!)

Nützlich erwies sich die 'physiognomisch' geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten auch für die Praxis des gelehrten Kunststudiums, wo Gipsabgüsse als einzig verlässliches Reproduktionsmedium das häufigste Anschauungsmaterial bildeten und viele Gipsabgüsse aus Platz- und Kostengründen von größeren Statuen oft nur einen Abguß des Kopfes enthielten. (Vgl. Boehringer 1981: 273ff)

¹⁵⁶ In der philosophischen 'Konstruktion' von Natur, Geschichte und Kunst sollten bei Schelling diese Differenzen aufgelöst werden und dadurch das Einzelne, das Unterschiedene, als das Identische sich erweisen. Demnach gab es für Schelling "eigentlich nur Ein Kunstwerk..., welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur eines ist" (II,627; System des transzendentalen Idealismus).

Während bei Schelling das Schöne dem Wahren gleichgeordnet ist, das absolut Identische in der ästhetischen Anschauung objektiv wird¹⁵⁷, ist die Einheit als Wesen der Schönheit bei Hegel nur eine spezifizierte Form der Versöhnung, die von der Religion und der Philosophie im Entwicklungsprozeß des absoluten Geistes abgelöst wird.¹⁵⁸

Hegels Ästhetik historisiert die Kunst radikal; das Ideal der Skulptur (der klassischen Kunstform überhaupt) und zugleich die höchste Bestimmung der Kunst "der Zusammenhang mit der göttlichen Wahrheit...ist für Hegel ein für allemal in der griechischen Kunst in exemplarischer Weise sichtbar geworden" (Szondi 1974: I, 303). Hier findet Hegel in der Schönheit der Klassik was er vom 'wahrhaften Kunstwerk' verlangt:

"Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen. ...Das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form (ist...) das Umschlagen derselben ineinander, so daß *der Inhalt* nichts ist, als *das Umschlagen der Form* in Inhalt, und die Form nichts als *Umschlagen des Inhalts* in Form." (Zit. n. Szondi 1974: I, 301)¹⁵⁹

Die Verwirklichung dieses Ideals begreift Hegel als Resultat eines objektiv fortschrittlichen historischen Prozesses. Entsprechend gibt es Vorstufen der klassischen Vollendung, die das Ideal zwar anstreben, aber noch verfehlen. Zu einer solchen Vorstufe, die "zunächst nur die Lebendigkeit des *Natürlichen* selbst erreicht" (II,454), rechnet Hegel die Aegineten. Auch für ihn bildet Wagners Bericht die Informationsquelle; wobei wieder die kunstgeschichtlichen Thesen Schellings

¹⁵⁷ "Wie Gott als Urbild im Gegenbild zur Schönheit wird, so werden die Ideen der Vernunft, im Gegenbild angeschaut, zur Schönheit... . Durch die Kunst wird die göttliche Schöpfung objektiv dargestellt, denn diese beruht auf derselben Einbildung der unendlichen Idealität ins Reale, auf welcher auch jene beruht." (PhK: V, 387)

¹⁵⁸ Vom unmittelbaren und darum sinnlichen Wissen in der Kunst, zum vorstellenden Bewußtsein in der Religion, zum freien Denken in der Philosophie.(Hegel 1970: I, 139) Hegel "faßt seine Ästhetik auf als Fortsetzung der Geschichte der Kunst: das Schöne geht in seiner historisch-systematischen Betrachtung über in die Philosophie des Schönen, die Kunst hebt sich auf in der Philosophie." (Szondi 1974: I, 320)

Die Reflexion überflügelt die Kunst, die Wahrheit findet nicht mehr in der Kunst ihren höchsten Ausdruck; deshalb, schreibt Hegel, "ist...die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes" (1970: I, 25). "In der spekulativen Betrachtung [Hegels], die von der Wahrheit als dem absoluten Geist ausgeht, sind Kunst, Religion und Philosophie drei verschiedene Möglichkeiten des Geistes, sich zu sich selbst zu verhalten, drei Stufen auf seinem Weg zu sich selbst, zu einem An-und-für-sich-sein. Kunst Religion und Philosophie haben nach Hegel den gleichen Inhalt, die Wahrheit als das Absolute. Aber sie unterscheiden sich durch die Formen, in den sie ihr Objekt zum Bewußtsein bringen. Diese Unterschiede sind...nicht etwa [solche] der äußeren Form... . Sondern es sind Unterschiede, die im Begriff des absoluten Geistes liegen, sie markieren die Stufen seiner Selbstverwirklichung." (Szondi 1974: I, 356)

¹⁵⁹ 'Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse'(1830), Hegel, Werke in 20 Bden, Ffm 1970: VIII, 265.

stillschweigend übergangen werden: "Man muß bei ihnen [den äginetischen Kunstwerken] sogleich in Ansehung der künstlerischen Darstellung den Kopf und die übrigen Glieder *wesentlich* unterscheiden" (II, 454; Hervorh. vom Vf.), stellt Hegel fest und erläutert kurz den Gegensatz zwischen der "treuesten Auffassung und Nachbildung der Natur" einerseits und dem gleichförmigen "Schritt der Gesichter" andererseits, wie ihn Wagner beschrieben hatte.

"Man hat diese Gleichförmigkeit teils auf eine unschöne Auffassung nationaler Züge geschoben [¹⁶⁰], teils daraus hergeleitet, daß die Ehrfurcht vor dem alten Herkommen einer noch unvollkommenen Kunst den Künstlern die Hände gebunden habe. Der in sich selbst und seiner Produktion lebendige Künstler aber läßt sich eben die Hände so nicht binden, und dies Typische bei sonstiger großer Geschicklichkeit muß deshalb schlechthin auf eine Gebundenheit des Geistes, der sich noch nicht frei und selbständig in seinem künstlerischen Schaffen weiß, gedeutet werden.

Die Stellungen endlich ebenso gleichförmig, doch nicht eigentlich steif, sondern mehr schroff, kalt, und zum Teil bei den Kämpfern Stellungen ähnlich, wie sie Handwerker bei ihren Hantierungen, Tischler zum Beispiel beim Hobeln zu machen pflegen.

Um aus diesen Schilderungen ein allgemeines Resultat zu ziehen, so können wir sagen, was diesen für die Kunstgeschichte höchst interessantesten Bildwerke in ihrem Zwiespalte von Tradition und Nachahmung fehle, sei die geistige Beseelung. Denn nach dem, was ich schon...ausgeführt habe, läßt sich das Geistige nur in Gesicht und Stellung ausdrücken. Die übrigen Glieder bezeichnen zwar Naturunterschiede des Geistes, Geschlechts, Alters usf., aber das eigentlich Geistige kann nur die Stellung wiedergeben. Gesichtszüge und Stellungen sind aber in den Aegineten gerade das noch relativ Geistlose." (II,455f)

Während sich bei Schelling durch das "Mittelglied" der äginetischen Kunst, einen intuitiven Naturalismus, die klassische griechische Kunst als Ineinsbildung von inspirativer 'Grundkraft' und reflexiver 'höherer Kraft' erwiesen hatte, muß für Hegel "die Gestalt der Skulptur...durchweg aus dem reinen Geiste der von aller Zufälligkeit...abstrahierenden denkenden Einbildungskraft hervorgehen." (1970: II, 373) Insofern ist für ihn das Wesentliche an den Aegineten das Verhaftetsein in der Traditionsform, das er im Sinne einer vergeblichen Anstrengung deutet.

Auch wenn Hegels Aegineten-Interpretation jene charakteristisch erscheinenden altertümlichen Züge, die den Augenzeugen zuerst auffielen, besser berücksichtigt als Schellings Stil-Konstruktion, stimmt sein Kunstbegriff doch ebenso wenig wie der Schellingsche mit dem der Fachgelehrten überein. Wo der bedeutsame Ausdruck, der vorzüglich in Gesicht und Stellung sich zeigen sollte, im allgemeinen mit

¹⁶⁰ Wagner erwähnt dies kurz in seinem Bericht; die Meinung schien aber schon ihm "zu albern als daß es sich der Mühe lohnte solche widerlegen zu wollen" (1817: 131).

"Seele" umschrieben wird (s.o.), will Hegel den "Geist" erkennen. Beides trennt er scharf voneinander: "Geist und Seele nämlich sind wesentlich zu unterscheiden. Denn die Seele ist nur...[das] ideelle einfache Fürsichsein des Leiblichen als Leiblichen, der Geist aber das Fürsichsein des bewußten und selbstbewußten Lebens" (1970: II,367). Wiewohl, schreibt Hegel im folgenden weiter zur "schönen Skulpturengestalt", "der Geist selber Seele und Leben, animalischer Leib ist"; daher seien es und könnten "es nur Modifikationen sein, welche der einem lebendigen Leibe innewohnende Geist in diese Leiblichkeit bringt." (ib.368)

Um diese "Modifikationen" zu fassen, um jenes "eigentlich Vollendete im Kunstwerk": die "Poesie geistiger Belebung... die Poesie des Ideals, im wahren Sinne des Wortes" (ib.: 458) begrifflich zu bestimmen, bedarf es aber bei Hegel, wie bei Schelling, des ganzen systematischen Aufwands einer spekulativen Philosophie.

Die Fragen, denen sowohl Schelling als Hegel nachgehen, die Probleme, die sich zu lösen versuchen, stehen im Zeichen einer historischen Metaphysik der Kunst, deren zentrale Bestimmungen dem 'Wesen' der Kunst gelten. Für die Fachgelehrten, die sich als Historiker mit der (antiken) Kunst beschäftigten, standen jedoch andere Fragen im Mittelpunkt. Hegel hat schon in der Einleitung seiner Ästhetik-Vorlesung auf diese unterschiedliche Interessenlage hingewiesen, die die Philosophie der Kunst von der historischen Gelehrsamkeit unterscheidet.

Letztere nehme das "Empirische" zum Ausgangspunkt und sei der "notwendige Weg für denjenigen, der sich zum Kunstgelehrten zu bilden gedenkt." (1970: I, 30)

Während die kunst-theoretische Diskussion laut Hegel ihr "wissenschaftliches" Niveau erst erreicht hat, nachdem Kants 'Kritik der Urteilskraft' die Frage nach dem "wahren Begriff der Kunst" erstmals gestellt hatte, durch Schiller der Versöhnungscharakter der Kunst hervorgehoben und endlich durch Schelling der "Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst" gefunden wurde (1970: I, 83ff); hat die "Gelehrsamkeit der Kunstgeschichte...ihren bleibenden Wert behalten und muß ihn um so mehr behalten, je mehr durch jene Fortschritte der geistigen Empfänglichkeit ihr Gesichtskreis nach allen Seiten hin sich erweitert hat. Ihr Geschäft und Beruf besteht in der ästhetischen Würdigung der individuellen Kunstwerke und Kenntnis der historischen das Kunstwerk äußerlich bedingenden Umstände; eine Würdigung, die mit Sinn und Geist gemacht, durch die historischen Umstände unterstützt, allein in die ganze Individualität eines Kunstwerks eindringen läßt;...Das eigentliche Theoretisieren ist nicht Zweck dieser Betrachtungsweise, obschon sich dieselbe wohl auch häufig mit abstrakten Prinzipien und Kategorien zu tun macht und bewußtlos darin verfallen kann, doch, wenn man sich hiervon nicht aufhalten läßt, sondern nur jene konkreten Darstellungen vor Augen behält, auf allen Fall für eine Philosophie der Kunst die anschaulichen Belege und Bestätigungen liefert, in deren historisches besonderes Detail sich die Philosophie nicht einlassen kann." (1970: I, 38)

Die "Gelehrsamkeit der Kunstgeschichte" hatte sich jedoch nicht mit dem theorieabstinenten Reservat, das Hegel der "empirischen" Forschung zuwies, zufrieden gegeben. Auf Seiten der Kunstgeschichtsschreibung war die Reflexion des eigenen Tuns zunehmend begleitet von einer Absage an die philosophische Ästhetik.

Wortführer dieser, am Vorbild der quellenkritisch verfahrenen Geschichtswissenschaft orientierten Kunstgeschichte war Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843).¹⁶¹

"Rumohr löste die Theorie von der Geschichte" (Dilly 1979: 118): "Hatten andere Geschichtstheoretiker nach einem Plan in der Geschichte der Menschheit gefragt, so suchte Rumohr nach einem Naturgesetz, das der Kunstgeschichte zugrunde lag." (ib.: 120) Heinrich Dilly hat 1979 in seinen problemorientierten Studien zur "Kunstgeschichte als Institution" die These vertreten, daß Rumohr "mit seinen *Italienischen Forschungen* (1827) die Verzeitlichung^[162] der Künste, die zur gleichen Zeit in Hegels Vorlesungen über die Ästhetik...[kulminierte], zugunsten einer grundlegenden Enthistorisierung der Institution Kunst rückgängig und so die...Kunst- und Kulturgeschichte in das Paradigma^[163] allgemeiner Geschichtswissenschaft integrierbar gemacht hat." (ib.: 10)

Rumohr faßt die Kunst als menschlichen Bildungstrieb im Sinne einer anthropologischen Konstante, als "anschauliches Denken", manifestiert im Kunstwerk:

"Also ist mir die bildende Kunst eine dem Begriff, oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung, als Darstellung von

¹⁶¹ "Der Historiker Barthold Georg von Niebuhr (1776-1831), ...machte ihn [Rumohr] mit den Verfahrensweisen der Quellenkritik vertraut, die er [Niebuhr] in seinem Hauptwerk, *Römische Geschichte* (1812) angewandt hatte, und die bald zum 'selbstverständlichen Handwerkszeug jedes redlichen Historikers' ([Georg G.] Iggers [Deutsche Geschichtswissenschaft, München] 1971: 11) werden sollte. Rumohr brachte dieses anscheinend unbestechliche Kriterium historisch-wissenschaftlicher Arbeit in die Kunstgeschichte ein." (Dilly 1979: 123)

Wilhelm Waetzoldt stellt am Ende des ersten Bandes seiner 'Deutschen Kunsthistoriker' unter dem Titel "Anfänge der Fachwissenschaft" neben Leben und Werk des Göttinger Zeichenlehrers und Kunstforschers Johann Domenico Fiorillo (1748-1821) - zu ihm vgl. Dilly 1979;175ff - die Gelehrtenbiographie Rumohrs. Mit Rumohr sieht Waetzoldt einen Wendepunkt in der Geschichte der kunsthistorischen Forschung erreicht: "Winckelmann und Rumohr bezeichnen Anfang und Ende eines Lebensabschnitts in der Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Ihre 'ästhetische' Epoche schließt mit Rumohr, mit ihm hebt zugleich aber auch die 'historische' Epoche der Kunstforschung an." (1921: I, 318)

¹⁶² Die Entdeckung einer spezifisch geschichtlichen Zeit im 18. Jahrhundert und die Folgen dieser neuen Erfahrung wurden unter dem Begriff "Verzeitlichung" zuerst von den Herausgebern und Autoren des Lexikons 'Geschichtliche Grundbegriffe' diskutiert. Dazu: Reinhart Koselleck: Stichwort 'Geschichte' (spez. der Abschn.: Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs), in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd.II, Stuttgart 1975: 647-691.

¹⁶³ Der epistemologische Begriff vom "Paradigma" bzw. "Paradigmawechsel" geht zurück auf Th. S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962 (dt.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Ffm 1967).

Dingen, welche entweder unter gegebenen oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfnis der Mitteilung erfüllen." (Ital. Forschungen 1827: I, 8)

Im Blick auf Schellings Aegineten-Kommentare etwa, schreibt Rumohr in den 'Italienischen Forschungen', es sei "mißlich...die verschiedenen Schulen der Kunst bald von der Idee, bald von der Natur ausgehen zu lassen, das heißt, wenn ich sie [solche Entgegensetzungen] richtig verstehe, bald von einer angeborenen Spannung des Geistes, bald von der Gewalt des Eindrucks äußerer Dinge... . Denn genau genommen sind beide Richtungen nothwendig in jedem einzelnen Künstler gemeinschaftlich vorhanden, und die bemerkten Abweichungen der Schulen werden eigentlich nur durch ein Uebergewicht der einen über die andere hervorgebracht, welches immer vorübergehend und oftmals bloß scheinbar vorhanden ist.

Denn gewiß entspricht die Kunstfähigkeit, wie hoch oder niedrig die Richtung sey, welche sie nimmt, doch unter allen Umständen aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseyns, in welche einzugehen ich scheue, wie es denn ohnehin die Kunstbetrachtung nicht wesentlich fördern dürfte." (ib.: 12f)

"Wir wollen also den Ursprung des Geistes, der in den bildenden Künsten sich ausspricht, mit Ehrfurcht übergehen und uns darauf beschränken, diesen Geist in seiner Tätigkeit und Anwendung zu betrachten, oder die Gesetze zu erforschen, nach welchen die einzelnen Thätigkeiten der allgemeinen Kunstfähigkeit sich bewegen." (ib.: 14)

Es geht in der Kunst - nach Rumohr - um die Verwirklichung eines zeitlosen Kunstideals, dergestalt, "daß die Künstler sich dem Eindruck der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen": "die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten, wie die geistigen, darstellen, [sind] ohne einige Ausnahme in der Natur gegeben" (ib.: 82).

Den künstlerischen Produktionsprozeß beschrieb Rumohr als "Ausdruck eines Bemühens um ein Ziel, das...außerhalb der Geschichte, in der Natur lag. Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung wurde es, die [historischen] Umstände zu erforschen, die diese Bestrebungen verhinderten" (Dilly 1979: 121f).

Indem die Kunst an sich als nicht weiter hinterfragbares, selbstverständliches Phänomen betrachtet wird, das sich in jedem Kunstwerk dokumentiert: "Kunst hieß was Künstler schufen" (Dilly 1979: 122); "indem die Kunstwerke als Dokumente genommen werden, wird gerade das, kraft dessen die Kunstwerke sind, übergangen." (Szondi 1974: I, 271) Indem das Schaffen der individuellen Künstler in den Mittelpunkt rückt und die besondere Erscheinungsform des Kunstwerks allein aus den historischen Umständen und Bedingungen erklärt wird, ist nach Hans Robert Jauss der Weg der Kunstgeschichte (parallel zu dem der Literaturhistorie) im 19. Jahrhundert "durch den fortschreitenden Abbau auf eigene geschichtliche Erkenntnis zu charakterisieren", bis schließlich unter dem Historismus "die Kunstgeschichtsschreibung Zug um Zug ihre Legitimation als Medium ästhetischer, ge-

schichtsphilosophischer oder hermeneutischer Reflexion" preisgibt (1970: 215). So wird auf den Versuch verzichtet, "das Kunstwerk nicht bloß zu beschreiben, sondern auch zu begreifen - wohlverstanden - nicht etwa in dem, was der Künstler mit ihm hat sagen wollen, sondern in seinem Kunstwerksein." (Szondi 1974: 271)

6. Glyptotheksplanung, Museumskonzeption, Aufstellung der Figuren im 'Aegineten-Saal'

"Eins kann nicht geleugnet werden und steht als Erfahrungssatz unbestritten: Man konnte nicht liberaler und mittheilsamer in der Schaustellung dieser Kunstschatze verfahren, als es dort geschieht, wo sie alle nach und nach versammelt wurden. Es bedarf weder eines lästigen Erlaubnisscheins, noch eines goldenen Schlüssels, um täglich zur gesetzten Stunde eingelassen zu werden." (Böttiger 1838: 3f)

Was immer man von der Art hielt, wie das Museum zustande gekommen war, von dem hier die Rede ist: den nachhaltigsten Eindruck den der Besuch des Louvre bei den zahlreichen europäischen Gelehrten und Kunstfreunden hinterlassen hatte, die in den Jahren der Napoleonischen Herrschaft nach Paris gepilgert waren, ist in diesen 1807 geschriebenen Sätzen Karl August Böttigers zusammengefaßt.¹⁶⁴

Als das Louvre-Museum 1815 nach dem 2. Pariser Friedensvertrag einen Großteil seiner Schätze wieder abtreten mußte, galt deshalb die Sorge des deutschen Bildungsbürgertums dem künftigen Verbleib der zurückkehrenden Kunstwerke. Kritische Stimmen hierzu waren zum Beispiel in Cottas 'Allgemeiner Zeitung' zu vernehmen, in der laufend von den Rückführungsaktionen berichtet wurde: "Was hilft es" - konnte man dort am 27. Oktober 1815 lesen - "daß so manche Gemäldesammlung wieder nach Deutschland zurückwandert? Sie wird dort dem Publikum verschlossen seyn; wenn man keinen Thaler oder selbst Dukaten an diesen oder jenen Gallerieinspector verabreichen kan oder mag, wird man sich einen der edelsten Genüsse nur höchstselten verschaffen." (ib.: 1206)

Und zwei Wochen später hieß es in Erinnerung an die Freizügigkeit des Pariser Museums, man dürfe "billig erwarten, daß diese liberale Art, Kunstsachen zur Beschauung den Publikums zu bringen, nunmehr auch in andern Ländern eingeführt werden wird; statt, wie sonst, Gemälde und Bildsäulen zum Meubliren der Palläste zu gebrauchen, oder sie wie einen Guckkasten für einige Gulden sehen zu lassen." (12. November 1815, AZ: 1270)

Mit um so größerem Interesse konnte jetzt das Museumsprojekt des bayerischen Kronprinzen rechnen, das seit dem Frühjahr 1814 durch die öffentliche Ausschreibung eines Architekten-Wettbewerbs zur Planung eines entsprechend nutzbaren Neubaus konkretere Formen angenommen hatte.¹⁶⁵

¹⁶⁴ "Ueber Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung gehalten den 2. Januar 1807". Von deutschen Gelehrten war neben dem Louvre vor allem auch die Nationalbibliothek frequentiert worden und sie gerieten regelmäßig ins Schwärmen, wenn sie sich der freizügigen Arbeitsbedingungen dort erinnerten.

¹⁶⁵ Die Bekanntmachung der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München vom 14. Februar 1814 forderte den Entwurf für ein "Gebäude zur Aufstellung von Werken der Bild-

"Mit Ungeduld sehen wir der Legung des Grundsteins entgegen", schrieb das 'Morgenblatt' am 10. April 1816: "Vielleicht wäre es nicht anmaßend, dies Unternehmen überhaupt für eins der wichtigsten zu halten, die gegenwärtig in Beziehung auf höhere Kunst in Europa begonnen werden." Allen Anschein nach müsse es "zu den epochemachenden Ereignissen in der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte gerechnet werden". Daß Ludwig diesen Museumsbau "dem dankbaren Vaterland weiht," - fuhr der Artikel fort "das wissen Sie aus den Zeitungen und wir jubeln darüber." (Mgbl. 1816: 245)

Der Gedanke an ein Museumsgebäude hatte Ludwig beschäftigt, seit er den Aufbau seiner Antikensammlung betrieb. Als Martin Wagner 1810 nach Rom geschickt worden war, um dem Sammelauftrag der dortigen bayerischen Gesandtschaft zu besserem Erfolg zu verhelfen, waren Ludwigs Vorstellungen darüber, wie sein künftiges Museum auszusehen hätte, noch eher diffus; sie orientierten sich zunächst an den Skulpturensammlungen, die er in Rom gesehen hatte: "Wir müssen auch in München haben, was zu Rom museo heißt." (zit. n. Leinz: 91)¹⁶⁶ Aber auch das Musée Napoléon hatte Ludwig 1806 während eines mehrmonatigen Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt kennengelernt.

Da er wußte, daß Sammlungen von einem Umfang, wie sie der Louvre oder das 1784 eröffnete Museo Pio-Clementino im Vatikan besaßen, in absehbarer Zeit mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, nicht zusammengekauft werden konnten, hatte er seinen Agenten eingeschärft, die Güte der angebotenen Kunstware zum obersten Auswahlkriterium zu machen. Noch im Oktober 1813 schrieb Ludwig an Wagner in Rom: "An Zahl werden die großen Museen das meine übertreffen; in der Quantität kann sich nicht, an der Qualität soll sich meine Sammlung auszeichnen." (Zit. n. Urlichs 1867: 1)

hauerkunst...im reinsten antiken Styl" (zit. n. Leinz: 98). Über die museale Nutzung im Einzelnen enthielten die Teilnahmebedingungen keine näheren Angaben: nur sollte die "Deke im Innern...hoch genug angegeben werden, um auch kolossale Statuen aufstellen zu können." (ib.) Der Standort für das künftige Museum war vorgegeben durch die Planungen zur Erschließung der Max-Vorstadt. Im "Generalbaulinienplan" des topographischen Bureaus von 1812 war der sog. Königsplatz "als Herzstück dieser Vorstadt von Privatbebauung ausgeschlossen...und der Errichtung von Staatsbauten vorbehalten" (Leinz: 107); hier sollte Ludwigs Museum neben einer Ruhmeshalle (Walhalla) und einem Invalidenhaus für Kriegsveteranen seinen Platz erhalten.

Der Architekten-Wettbewerb war in diesem Sinne für alle drei Gebäude ausgeschrieben worden. Nach Ablauf der Einreichungsfrist waren insgesamt 51 Entwürfe eingegangen (17 für die Walhalla, 14 für das Invalidenhaus, 20 für das Museum). Allerdings waren "von den eingesandten Beiträgen...schon kurz nach der Jury-Entscheidung kaum noch welche namhaft zu machen." (Schwahn 1980: 230)

Britta R. Schwahn hat die Baugeschichte der Glyptothek in ihrer Münchner Dissertation von 1976 ausführlich behandelt. ('Die Glyptothek in München - Baugeschichte und Ikonologie'). Die Arbeit war mir jedoch nicht zugänglich. Ihre Drucklegung - seit Jahren angekündigt - verzögert sich laufend. Die Autoren der baugeschichtlichen Katalog-Beiträge zu der Jubiläumsausstellung der Glyptothek von 1980 stützen sich allesamt auf das Material dieser Dissertation.

¹⁶⁶ Brief an Friedrich Müller (s.o.) vom 15. April 1808

Die Kompetenz, den von ihm geforderten qualitativen Maßstab anzulegen, traute Ludwig vor allem bildenden Künstlern zu, die regelmäßig bei größeren Kaufvorhaben von Wagner und ihm selbst zu entsprechenden Gutachten aufgefordert wurden.¹⁶⁷

Die selektive Ankaufspolitik, die von Wagner in Rom über mehrere Jahre hinweg auch nach der Rückkehr von seiner Griechenlandreise verfolgt worden war, hatte neben den Aegineten eine ansehnliche Zahl von antiken Skulpturen zusammenkommen lassen, die den Zielen des Kronprinzen durchaus gerecht zu werden schien. "Mehrere Statuen waren von einer Qualität, wie man sie mit klassischen griechischen Werken verbindet, was auch in den bedeutendsten italienischen Skulpturensammlungen der Zeit selten vorkam" (Potts 1980: 261), wie zum Beispiel der Barberinische Faun, den Wagner nach zähen Verhandlungen 1813 erworben hatte. "Ein sehr großer Anteil der griechisch-römischen Stücke von guter Ausführung ist qualitativ den Massenkopien weit überlegen, mit denen die meisten Sammler...zufrieden waren." (ib.) Völlig überrascht fand sich Wagner deshalb von einer Mitteilung, die ihn Ende November 1814 erreichte: Bildhauerwerke kaufen Sie keine mehr", schrieb der Kronprinz lapidar in einem Brief aus Wien.¹⁶⁸

Während der Planungswettbewerb für das Museum noch lief, den Wagner in diesem Monat erst in Rom bekannt gemacht hatte¹⁶⁹, und zu dem auch Haller in

¹⁶⁷ Neben Thorvaldsen und Canova vor allem die Bildhauer Konrad Eberhard und Christian Daniel Rauch, in München zog der Kronprinz zudem häufig den Maler und Galerieinspektor Johann Georg von Dillis zu Rate.

"Schon bei Gemälden ist es gewiß sehr vortheilhaft, wenn die Ankäufe von Personen geschehen, die selbst Künstler sind... . Bei antiker Skulptur aber ist die Sache...zugleich von einer, sonst nur durch den ausübenden Künstler zu lösenden Schwierigkeiten begleitet.

Die sichere Entscheidung, ob ein Werk wirklich antik, nachgemacht oder überarbeitet ist, kann kaum ein anderer, als derjenige fällen, welcher selbst mit der Behandlung des Meißels vertraut ist. Der Alterthumskenner bleibt hierin immer zu sehr bei Kriterien der Vorstellung und des Gefühles stehen, welche nicht speciell genug sind, um die jetzt bis zum höchsten Grade der Täuschung gebrachten Nachahmungen abzuwehren." (Zit. n. Ausst. Katalog: Bilder vom Menschen. 150 Jahre Preußische Museen, Berlin 1980: 34) So äußerte sich 1830 Wilhelm von Humboldt im Abschlußbericht der Berliner Museumskommission.

¹⁶⁸ Brief Nr. 93 vom 30. November 1814; WWSt.

¹⁶⁹ Ludwig hatte zwar schon im März die Wettbewerbsbedingungen nach Rom übersandt, Wagner sollte jedoch zunächst mit der Bekanntmachung warten bis ein Antikentransport nach München abgegangen war, um die Ausfuhrgenehmigung dafür nicht zu gefährden. (Im September ging nämlich ein auf zwei Fuhren verteilter Transport unter der Aufsicht von Konrad Eberhard von Rom ab, der am 4. November in München anlangte, nach Urlichs 1867: 52f) Seitdem sich im Kirchenstaat die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse nach dem Ende der Napoleonischen Ära konsolidierten, wurden die Ausfuhrgenehmigungen für Antiken zusehends restriktiv behandelt: öffentliches Aufsehen war daher zu vermeiden. Der Kronprinz sollte Schwierigkeiten von dieser Seite in den folgenden Jahren noch kräftig zu spüren bekommen.

Der Bildhauer Christian Daniel Rauch schrieb Wagner später einmal aus Berlin: "Denke ich an die Zeit, wo wir zusammen oft alte Kunstwerke sahen und in Rom man kann sagen alles verkäuflich ausbot, so möchte ich weinen, meinem Vaterlande, welches im Elend und der höchsten Kriegs-

Griechenland Entwürfe lieferte¹⁷⁰, war der Kronprinz am Rande des Wiener Kongresses im Herbst 1814 mit Leo von Klenze näher bekannt geworden und hatte mit diesem sein Projekt besprochen.

Nach einem Architekturstudium in Berlin und Paris hatte Klenze von 1804 bis 1813 in Kassel als Hofarchitekt in Diensten von Napoleons Bruder Jérôme gestanden und war nach der Auflösung des Königreichs Westfalen wieder nach Paris zurückgekehrt. Die Reise nach Wien hatte er unternommen, um sich im Umfeld der dort versammelten Siegermächte nach einer neuen Stellung umzusehen. Ludwig hatte Klenze aufgefordert, an seinem Wettbewerb teilzunehmen und war sogar bereit, die Eingabefrist deswegen zu verlängern.¹⁷¹ Klenze zierte sich¹⁷²; lenkte dadurch aber um so sicherer das Interesse des Kronprinzen auf sich, der den selbstbewußten Architekten unbedingt für seine ehrgeizigen Pläne gewinnen wollte.

Jedenfalls trafen sich der Kronprinz und Klenze im folgenden Jahr (im Juli) in Paris wieder und durch den favorisierten Architekten beraten, tätigte Ludwig die letzten großen Ankäufe für seine Skulpturensammlung selbst. Nach den Verhandlungen über die Auflösung des Musée Napoléon und über die Rückführung der Kunstwerke in die Länder, aus denen sie seit 1797 entwendet worden waren, ergaben sich vor allem bei den italienischen Sammlungen Probleme: die alten Besitzer konnten oder wollten den teuren Transport nicht bezahlen. Während der päpstliche Kunstbesitz mit englischen Geldern und auf englischen Schiffen nach Rom zurückkehrte, ließ der Kardinal Giuseppe Andrea Albani (1750-1834) die berühmte Sammlung seiner Familie in einer öffentlichen Auktion verkaufen. Allein auf dieser Versteigerung im Dezember 1815 erwarb der bayerische Kronprinz über 40 Antiken. Auch die private Skulpturengalerie des Kardinal Fesch (s.o.), dessen Agenten in den Jahren zuvor in Rom zu Wagners größten Konkurrenten gezählt hatten, wurde 1815

strengung lag, so gar nicht nützlich seyn zu können, und ietzt, wo es Preußens Kräfte erlauben für die Kunst vieles zu thun, jede Gelegenheit verschwunden ist etwas leidliches alter Kunst zu finden und nur mittelmäßiges zu Kauf angeboten wird, dessen wir grade schon vieles besitzen. Wie glücklich sind sie dagegen zu nennen, so viel Gutes für Deutschland unter den Auspizien des thätigen Einsichtsvollen immer zur rechten Zeit mit offenen Augen handelnden Kronprinzen (iezigen König) gethan zu haben und mit wenigen Mitteln, ich sage mit dem Geringsten, das ietzt unerreichbare zum Besten der Kunst möglich gemacht" (Brief vom 1. November 1825, zit. n. Pölnitz 1974: 42, Anm.91)

¹⁷⁰ Schon am 14. Juni 1813 hatte Ludwig Haller von seinem Projekt berichtet: "Ein Gebäude werde ich errichten zur Aufbewahrung von Werken der Bildhauerkunst...darum wäre mir sehr angenehm von Ihnen...einen Plan zu bekommen im reingriechischen Styl." (Zit. n. Leinz 1980: 122) Am 26. Februar 1814 übersandte er Haller die Wettbewerbsbedingungen.

¹⁷¹ Der Termin wurde im November 1814 zunächst um eineinhalb Jahre auf den 1. Juli 1816 verschoben; im Dezember dann endgültig auf den 1. Jan. 1816 festgelegt. Ludwig wollte nämlich "im Frühjahr des Jahres 1816 zu bauen anfangen".(Zit. n. Leinz: 125)

¹⁷² Finanziell war Klenze unabhängig, nachdem er bei Spekulationen mit französischen Staatspapieren ein Vermögen verdient hatte.

aufgelöst und kam zum Verkauf, nachdem der Kardinal nach dem Sturz Napoleons in Geldnöte geraten war. Auf den Rat Klenzes hin ergriff Ludwig hier ebenfalls die Gelegenheit.

Unter den von Ludwig in Paris erstandenen Antiken befanden sich Stücke, von deren Kauf Wagner sicher abgeraten hätte. (Im Falle eines Frieses aus der Sammlung Fesch, der aus dem römischen Kunsthandel stammte, hatte er dies wenige Jahre vorher ausdrücklich getan.) Aber durch die Einflußnahme Klenzes war Ludwig von seinem bisherigen Grundsatz, nur Qualität zu kaufen, abgerückt. Ein neuer Aspekt hatte die Strategie der Pariser Ankäufe bestimmt.

"Ludwig und Klenze hatten gemeinsam für die Glyptothek^[173] ein fertiges Programm erstellt, das sich in der Abfolge der Säle genau ausdrückte. Neben einem ägyptischen Saal und dem Saal der Neueren, gab es auch für die Bildwerke der klassischen Antike festgelegte Raumprogramme, wie den Saal der frühgriechischen Kunst ('Inkunabelnsaal'), den Göttersaal, den Heroensaal, den Römersaal oder den Saal der farbigen Bildwerke. Wo der vorhandene Skulpturenbestand zur Füllung dieser Säle nicht ausreichte, mußten folglich zum Raumprogramm passende Skulpturen gekauft werden. (Wünsche 1980: 74f)

Die Aufstellung der Skulpturen in den künftigen Räumen war offenbar erstmals detailliert besprochen worden, und "Klenze forderte häufig symmetrische Gruppierungen" (ib.: 75), so daß für die Ankäufe nicht nur, was Alter und Herkunft betraf, Vorgaben existierten, sondern selbst Sujets und Formate eingehalten werden mußten. Zwar wurde weiterhin auf Qualität geachtet, allerdings wenn es Konzessionen zu machen galt, dann gab es zuerst in dieser Hinsicht Abstriche.

"Am schlimmsten", schrieb Raimund Wünsche zu den Folgen, "war freilich, daß Wagner aufgrund dieser Forderungen reihenweise günstige Kaufgelegenheiten von qualitätvollen Figuren verstreichen lassen mußte, da diese in Klenzes Museumskonzept keinen Platz mehr hatten." (ib.)

Klenze hatte dem Kronprinzen in Paris Pläne für ein Museum (seine sog. "Pariser Vorentwürfe", Abb. 30) vorgelegt¹⁷⁴, der er jedoch nur als Ideenskizzen verstanden wissen wollte, "in der Absicht, sich nicht in einen Konkurs einzulassen, wo nur Schülerarbeiten einlaufen und von der Unwissenheit und Parteilichkeit gerichtet werden" (zit. n. Leinz 1980: 134).

¹⁷³ Den Namen führte das Museum seit der Grundsteinlegung im April 1816. Zu dieser Namensfindung s. Leinz 1980: 96.

¹⁷⁴ "Pariser Vorentwurf": bestehend aus Grundriß, Hauptansicht und Längsschnitt. Grundriß: quereckig mit vorgelagertem Vestibül und Portikus, eingeschossig, Beleuchtung durch Nordfenster. "Das Innere sollte in der Mitte die 'Statue du fondateur' aufnehmen. Vom Vestibül gelangt man in die Ausstellungsräume in Form einer einzigen Galerie, die durch Wandpfeiler und wechselnde Wölbungen untergliedert wird." (Leinz 1980: 135) Als stilistisches Vorbild nennt Leinz den Fassadentwurf von Bernhard Poyet (1742-1824) für den Palais Bourbon ('Chambre des Députés') von 1806 (ib.: 136).

Um Klenze dennoch zur Teilnahme an seinem Wettbewerb zu bewegen, versprach Ludwig dem Architekten, seine Arbeiten würden zwar der Akademie eingereicht, aber von ihm persönlich beurteilt und gerichtet. Klenze war einverstanden; am 13. November gingen seine Wettbewerbspläne nach München ab. Ein weitschweifendes Begleitschreiben erläuterte die "drey verschiedene[n] auf alle Fälle berechnete[n] Entwürfe... .Wir haben in diesen drey Entwürfen den Styl der drey Hauptepochen der neueren Architektur angewandt, d.i. der griechischen, römischen und italienischen des 15ten und 16ten Jahrhunderts." (Zit. n. Leinz: 136)

Klenze benutzt für alle drei Entwürfe den gleichen Grundriß: einem querrrechteckigen Galerietrakt aus fünf Sälen ist an der Nordseite mittig ein Anbau mit Wirtschaftsräumen angesetzt. Allein das Dekorationssystem der Fassade ist alternativ in den drei unterschiedlichen 'Stilen' gehalten.

In Anbetracht der großspurigen Attitüde, mit der Klenze in Paris den Kronprinzen beeindruckt hatte, glänzte in dem, was er nun für den Wettbewerb ablieferte, nicht gerade die Originalität des architektonischen Genies. Soviel konnten auch die Juroren des Akademiewettbewerbs feststellen. Der Akademieprofessor Karl von Fischer (1782-1820), Jury-Mitglied und selbst seit 1810 mit Entwürfen für die geplanten Staatsgebäude am Königsplatz beschäftigt - er hatte nicht nur an den Bauungsplänen gearbeitet, sondern u.a. auch 1813 einen ersten Entwurf für die Glyptothek vorgelegt (vgl. Leinz: 106ff) -, Fischer kritisierte Klenze scharf: sein einfallsloses Glyptotheksprojekt wäre "zu übergehen, wenn nicht die perspektivische Ansichten (Abb.31) etwas Bestechendes" hätten (zit. n. Leinz: 138).

"Die Berücksichtigung der Platzgestaltung gab den Entwürfen in den Schrägsichten jene Illusion natürlicher Vertrautheit, die realisierbar erschien", präzisiert Leinz (1980: 138) das Urteil Fischers; Leinz sieht hierin aber ein Kalkül des Architekten: im Gegensatz etwa "zu Hallers weitläufigen Idealentwürfen^[175], versprachen Klenzes Pläne...Augenmaß, Zweckmäßigkeit und" - ein Faktor den der Kronprinz besonders zu schätzen wußte - "Kostensparnis" (ib.).

Noch aus der französischen Hauptstadt hatte Ludwig am 1. September 1815 an seinen römischen Beauftragten von dieser mit Klenze verabredeten Raumaufteilung berichtet:

"Ob sie mit folgenden Gedanken einverstanden? schreibe mein Wagner mit seiner gewöhnlichen von mir geschätzten Freimüthigkeit: das Museo nemlich in 5 Sähle abzutheilen: für die Neuern Werke; für die Aign[et]ischen; für die Götter; für die Römer-Bildniße; in den 5ten können was gut in keinen andern eignet z.B. der *schöne* von Ihnen erworbene irrig unter dem Namen Cincinatus bekannte, viel-

¹⁷⁵ Zu Hallers Wettbewerbsplänen siehe Glyptotheks-Katalog der 'Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte' (1980: 440ff). "Hallers Glyptotheksentwürfe" ausführlich bei K. Fräßle 1971: 228ff.

leicht Theseus vorstellende Statue." (Brief Nr. 108, WWSt.; Eingangsverm. vom 3. Oktober)¹⁷⁶

Schon früher hatte Wagner dem Kronprinzen seine Meinung zu Fragen der architektonischen Gestaltung und Nutzung des künftigen Museums mitgeteilt. Dabei waren Ludwigs Vorstellungen von Wagner zum Teil heftig kritisiert worden. So wandte sich Wagner gegen Ludwigs Wunsch, die Hauptfassade dürfe der monumentalen Wirkung wegen keine Fenster aufweisen mit dem Argument, die Beleuchtung der Skulpturen müsse bei diesem Museum absoluten Vorrang haben: "der Rock des Menschen soll sich nach dem Körper richten und nicht der Körper nach dem Rock" (7. April 1814; zit. n. Pölnitz 1974: 90f). Und als ihm Ludwig von nächtlicher Fackelbeleuchtung und abendlichen Festveranstaltungen schrieb¹⁷⁷, die er in dem Museum zu veranstalten gedenke, antwortete Wagner in fast wütendem Ton, die Antiken hätten "eines solchen gezwungenen Reizmittels nicht nötig" (30. Sept.) und zum anderen sei ihr Zweck nicht "als eine Gattung Möbels... das Auge zu ergötzen" (27. September 1814; zit. n. Pölnitz 1974: 91).

Der neuerlichen Aufforderung des Kronprinzen, zu der künftigen Raumaufteilung des Museums Stellung zu nehmen, war für Wagner Anlaß, seine Ansichten in einer Art von Denkschrift zusammenzufassen. Am 11. Oktober 1815 wurde dieses Gutachten über die Einrichtung des Skulpturenmuseums abgeschickt. Wagner wandte sich gegen jede Form äußerer Prachtentfaltung; den Besucher eines Museums kümmerten solche Dinge nicht; diesem genüge "der Werth und die Schönheit der Statuen. Und je weniger er in dem Genusse derselben unterbrochen wird, desto angenehmer und erwünschter muß es ihm sein. Für den gemeinen Pöbel aber, der gewohnt ist, mehr auf den Fußboden oder die glänzenden Marmorwände anzugaffen, als die Statuen, für den ist kein Museum gemacht." (ed. Pölnitz 1974: 244)

Wagner plädierte für eine neutrale Innenausstattung; die Wände von "lichter Sandsteinfarbe" mit "höchst sparsam" angebrachten Verzierungen: "Von Malereyen oder Vergoldungen darf schon gar keine Rede sein. Der Fußboden sey

¹⁷⁶ Die 'Cincinatus' genannte Statue, ein Sandalen bindender Hermes (Inv.Nr. Gl. 282) ist eine römische Kopie nach einem griechischen Original des 4. Jahrhunderts; er steht heute im Depot der Glyptothek. Übrigens nicht von Wagner, sondern schon zu Müllers Zeiten erworben (vgl. Pölnitz 1974: 92; Anm. 278).

¹⁷⁷ Ludwig hatte im Sommer 1814 an Wagner (am 24. August) und auch an Haller in Griechenland geschrieben, um ihnen eine Ergänzung zu dem Nutzungsplan des Museums mitzuteilen: "Noch eine Idee, das Gebäude für Antiken betreffend:" - hieß es in dem Brief an Haller - "da sich Marmorwerke bei Licht vorzüglich ausnehmen, wünsche ich was in dem Programm [des Wettbewerbs] nicht steht, nächtliche Feste darin zu geben wenn auch nicht Tanz, - doch ein Saal, ohngeachtet der darin befindlichen Bildsäulen, kann dazu dienen, - oder doch musikalische Unterhaltungen, welche gleichfalls in solch einem Saale statt haben; ich sollte meynen, die Tafel desgleichen; also dieses alles möchte keine Aenderung bewirken, wohl aber daß eine Küche eigens zu erbauen wäre." (Brief vom 4. September 1814; zit. n. Heigel 1883: 196)

gleichfalls so einfach als möglich... . Ein Gußboden auf antike Weise würde...hier an seinem Platze seyn." (ib.: 242)

Er schlug ein Kammersystem vor, bei dem höchstens vier bis fünf Statuen von "gleicher Kunstbehandlung oder Stil und ähnlichen mythologischen Inhalts...wie sie sich ihrer Natur nach zusammenschicken" (ib.: 233), einen Raum füllen sollten, um zu verhindern, daß der Betrachter, wie im Falle der Aufstellung in größeren Sälen¹⁷⁸, "von einem Gegenstand zum andern fortgezogen" würde, und der eigentliche Genuß sich verliere, "den solche erhabene Kunstwerke dem menschlichen Geiste zu geben vermögend sind und der . nur durch ein ruhiges ungestörtes Anschauen erlangt wird." (ib.: 232f)

Ausnahmen sah Wagner für moderne Werke, römische Bildnisse und die Aegineten vor; sie sollten je zusammen in einem größeren Saal aufgestellt werden.

Sein Hauptaugenmerk richtete Wagner auf die günstigste Beleuchtung der Skulpturen. Auch unter diesem Aspekt schien ihm sein Kammersystem am geeignetsten: "Die [quadratische] Fenster-Öffnung sey in beträchtliche Höhe von der Erde nach Art der Künstler-Studien und im genauen Verhältniß mit der Tiefe der Kammer." (ib.: 243)

Eine schriftliche Notiz von dritter Hand unter den Papieren des Kronprinzen (vgl. Leinz 1980: 139) mit Kommentaren zu Wagners Gutachten, hält u.a. fest, diesem Vorschlag zur Einrichtung liege "das dem Belvedere im Vatican entnommene Cammersystem...zum Grunde".(Zit. n. Leinz: 139) Aber an was sich Wagner wirklich orientiert, verrät viel eher sein eigener Hinweis auf die "Künstler-Studien" im Zusammenhang mit der Beleuchtungsfrage. Wenn man nach vergleichbaren Vorstellungen von einem Museumslokal sucht, finden sich diese nicht im Cortile di Belvedere des Vatikans, sondern in Entwürfen, die im Zusammenhang mit den Berliner Museumsplanungen stehen.

1797/98 hatte Alois Hirt den Bau eines Museums angeregt (dessen Einrichtung die verstreuten kgl. Kunstsammlungen bestreiten sollten) und in einer Denkschrift, die hierzu notwendigen Vorkehrungen auseinandergesetzt. Die Denkschrift Hirts war begleitet von entsprechenden Entwurfszeichnungen (Grund- und Aufriß; Abb.32), die die räumliche Anordnung der Ausstellung verdeutlichen sollten. Bei Hirt findet sich eine ähnliche kleinteilige Abfolge von Räumen, wie sie Wagner jetzt für Ludwigs Museum vorschlug.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Mit der vom Kronprinzen vorgeschlagenen 'Systematik' sei er einverstanden, schrieb Wagner, nur der Raumgröße und Raumzahl könne er nicht zustimmen: "Solche mit Statuen angefüllte Säle erregen unwillkürlich die Idee eines Magazins oder Vorrathskammer von Bildhauer Werken und machen einen eklen und wiedrigen Eindruck. Ein Beispiel hievon ist z. Th. das Museum in Paris." (ed. Pölnitz: 233)

¹⁷⁹ Die Berliner Museumsplanung wurde nach dem ersten Anstoß durch Hirt erst nach den Befreiungskriegen von 1814/15 wieder mit Nachdruck verfolgt. Auch in der preußischen Hauptstadt war das öffentliche Interesse an der Kunst als nationalem Gut nach der Rückführung der geraubten

Diese Art der Einteilung entsprach den Bedürfnissen eines vorwiegend von Künstlern genutzten Museums, das in Berlin auch lange Zeit der Akademie der Künste angegliedert werden sollte. Erst Schinkels Pläne für das Lustgarten-Gelände, die 1822 dieses ursprüngliche Konzept zugunsten eines eigenständigen Repräsentationsbaus verwarfen, ließen auch den von Hirt angestrebten Ateliercharakter der Präsentation endgültig fallen.

Um die ganze Skulpturensammlung Ludwigs unterzubringen, waren nach Wagners Auffassung ein Folge von 18 Einzelräumen notwendig.¹⁸⁰ Einzig der Aegineten-Saal sollte sich deutlich durch seine Größe von den übrigen Kabinetten abheben. Für ihn hatte Wagner Oberlicht vorgesehen:

"Da diese Statuen von allen Seiten gleich gut bearbeitet und ausgeführt sind, so finde ich es für nothwendig, solche freistehend in der Mitte des Saals aufzustellen und ihnen das Licht von oben zu geben, damit sie von allen Seiten gleich gut beleuchtet und man nach Belieben um sie herumgehen und von allen Seiten betrachten und untersuchen könne. - Die Bruchstücke aber, welche nach vollendeter Ergänzung übrigbleiben, würde ich samt allen zum Tempel gehörigen architektonischen Fragmenten an den Wänden rings herum aufstellen." (ed. Pölnitz: 241)

"Mit großer Theilnahme", antwortete Ludwig am 8. November 1815, "laß ich ihre Absicht über der Antiken zweckmäßigste Aufstellung, ich finde solche sehr beherzigenswürdig" (Zit. n. Leinz 1980: 139); und er forderte seinen römischen Berater auf, jenen Vorschlägen eine präzisere architektonische Gestalt zu geben.

Am 12. Januar 1816 schickte Wagner an Ludwig ergänzende Erläuterungen zu seinem Gutachten vom Oktober, zusammen 33 mit einem gezeichneten Grundriß (Abb.33)¹⁸¹ der ihm vorschwebenden Raumanordnung, wie es der Kronprinz verlangt hatte. Zu dem Saal der Aegineten bemerkte: Wagner, "daß es vielleicht nicht unzweckmäßig sein würde, in diesem nemlichen Saal...an beyden Seitenwänden,

Kunstwerke aus Paris sprunghaft angestiegen. Eine Ausstellung, die die napoleonische Beute (zusammen mit der in Paris gekauften Gemäldesammlung Giustiniani) präsentierte, wurde zum Anlaß und Vorwand, an die lange Zeit ruhenden Pläne Hirts zu erinnern. Schon 1816 wurden entsprechende Arbeiten für eine Erweiterung des Akademiegebäudes Unter den Linden aufgenommen, die allerdings nur schleppend voran kamen und zu keinem befriedigenden Ergebnis führten, so daß sich Schinkel schließlich seine Vorschläge zu einem völligen Neubau, nur wenige Jahre später, durchsetzen konnte. (Vgl. Paul Ortwin Rave; Schinkel-Lebenswerk, Berlin I, Bauten für die Kunst, Kirchen und Denkmalpflege, Berlin 1941: 16ff)

¹⁸⁰ Ergänzend bemerkte Wagner in einem Brief an Ludwig vom 6. Dezember 1815, die Verbindung der Räume könne "durch Bogenöffnungen oder Thüren geschehen...ich bin fast geneigt den Thüren den Vorzug zu geben, weil auf diese Art jede Zelle oder Saal völlig von den andern getrennt wird." (Zit. n. Leinz 1980: 139)

¹⁸¹ "Wagner entwarf eine Längsrechteckige Vierflügelanlage von 188 Fuß Länge und 92 Fuß Tiefe (54,52 x 26,68 m); der mittlere Quertrakt, der Aeginetensaal, teilt den Bau in zwei gleich große Lichthöfe." (Leinz 1980: 140) Der Entwurf selbst ist verloren; er kann aber aufgrund der Beschreibung Wagners rekonstruiert werden.

diese Figuren in Gips geformt, in derselben Ordnung und Verbindung aufzustellen, wie sie etwa ursprünglich möchten gestanden haben." (ed. Pölnitz 1974: 252) Auch die Giebelseiten des Tempels selbst konnte sich Wagner in verkleinerter Nachbildung an den Wänden plaziert vorstellen. An diesen gipsernen Repliken sei auch die ursprüngliche polychrome Fassung des Ganzen rekonstruierbar.(ib.)

Der Kronprinz war den Vorschlägen Wagners nicht abgeneigt; er ließ die Skizzen Wagners umzeichnen und den Grundriß mit erläuterndem Kommentar den Konkurrenzentwürfen des Wettbewerbs noch vor der Preisbestimmung (Mitte Februar 1816) beifügen.

Der Wettbewerb selbst führte zu keinem eindeutigen Ergebnis. Von Ludwig wurde er gegen Ende nur noch als Formalität abgehandelt. Am 2. April 1816 schrieb er an Wagner: "Nach dem mir keiner der Preiswerbenden Pläne für die Glyptothek [gefiel]...ließ ich mir von 2 Künstlern neue machen" (zit. n. Leinz 1980: 126).

Einer dieser beiden Architekten war wiederum Klenze, der andere Karl von Fischer. Beide sollten Wagners Vorschläge in ihren Entwürfen berücksichtigen.¹⁸²

Fischer hatte jedoch gegen den beredten Klenze (der sich im übrigen seit Anfang 1816 als Hofarchitekt im bayerischen Staatsdienst befand) nie eine reelle Chance, den Bauauftrag zu erhalten. "Klenze verstand es, diplomatischer und zielstrebig als alle anderen Architekten sich den Wünschen, 'fixen Ideen' und sprunghaften Planänderungen des Kronprinzen anzupassen.¹⁸³ Eine solche "fixe Idee" - schreibt Klenze später in privaten Aufzeichnungen - sei es gewesen, für den neuen Entwurf, der als Vierflügelanlage ausfallen sollte, einen achtsäuligen Portikus einzuplanen "und durch die mittleren 3 Intercolumnien eine Durchsicht in das Innere" zu gewähren (zit. n. Leinz 1980: 143). Klenze selbst allerdings wird den Kronprinzen auf diesen Gedanken gebracht haben, indem er ihm den Fassadentyp der griechischen Variante seines Wettbewerbsentwurfs (ein "giebelbekrönter Säulenportikus zwischen zwei geschlossenen einstöckigen Seitenflügeln") als "ideale Rekonstruktion der Propyläen von Athen" (Abb.34) zu verstehen gab: "den neoklassi-

¹⁸² "Die größte formale Verwandtschaft weist Fischers Entwurf mit Wagners Grundriß auf. Jedoch werden die Zellen ohne wesentliche Änderung ihrer Bestimmung zu größeren Raumeinheiten zusammengefaßt." (Leinz: 143) Auch bei Fischers Raumanordnung ergibt sich die Möglichkeit zu einem Rundgang. "Die vom Rundgang ausgesparte Mittelachse, die Wagner dem Aegineten-Saal vorbehalten hatte, füllt Fischer mit einer sich steigernden Folge von Repräsentationsräumen (Vorhalle, Vestibül, Festsaal, Hauptsaal)" (ib.).

Als Mitglied des Preisgerichts hatte Fischer nicht an dem Wettbewerb teilnehmen können; sein erster Glyptotheksplan von 1813 hatte ihn jedoch dem Kronprinzen empfohlen. "Damals entwarf er in Korelation zum [ursprünglich] geplanten Armeedenkmal auf der südlichen [Königs-]Platzhälfte eine geschlossene Vierflügelanlage um eine überhöhte Rotunde, die eine feierlich-abweisende Portikusfassade zum Platz hin wendete. Fischer...hatte sich 1806/07 in Paris ausgiebig mit der Bauaufgabe 'Museum' vertraut gemacht" (Schwahn 1980: 234).

¹⁸³ G.Leinz; Leo von Klenze (1784-1864), Katalogteil "Wettbewerb", Jubiläumsausstellung der Glyptothek, München 1980: 474.

zistischen Architekten griechische Architektur par excellence" (Schwahn 1980: 236).

Den Portikus nach diesem Vorbild als Durchgang zu gestalten lag nahe, seit in Klenzes neuem Grundriß die Gebäudeflügel einen Innenhof umschlossen. Um sich gegen Wagner abzusetzen und um dem Kronprinzen seine Kompetenz zu beweisen, hatte Klenze für seinen neuen Entwurf eine andere Systematik für die Sammlung vorgeschlagen:

"Die Auftheilung des Planes nach Sälen, worin die Werke in chronologischer Ordnung aufgestellt werden sollen, war im Widerspruch zu dem was andere z.B. Wagner in Rom geraten hatten, aber der Kronprinz überzeugte sich von der Richtigkeit meiner Gründe welche ich in einem besonderen kleinen Memoire entwickelt hatte." (Zit. n. Leinz: 144)

In direktem Bezug auf Wagners erstes Gutachten (vom 11. Oktober 1815) war von Klenze in dem Memoire "Ueber die Aufstellung von Antiken" erstmals eine Gruppierung der Skulpturen nach historisch-chronologischen Kriterien vorgeschlagen worden.

"Der Grund, welcher uns als der mächtigste für die Wahl einer historischen Ordnung bestimmt, ist die Entfernung unserer Kunstideen von denen der Alten, denen die Idealcharaktere ihrer Götter als religiöser und pantheistischer Grund, der stets vor der Seele schwebte. Da diese Aussicht uns aber entrückt, so glauben wir, daß nächst des artistischen Genusses die Verfolgung der historischen Ordnung, und der daraus entspringenden Entwicklung des Ganges der Kunst, uns lebhafter ergreifen muß, als eine unvollkommene Reihe von Idealen, welche unsere religiösen und sittlichen Begriffe verwerfen. Nehmen wir noch die...Verschiedenheit eines und desselben Ideales bey verschiedenen Völkern und in verschiedenen Zeiten, ...Nothwendigkeit Werke aus 6 Epochen, die 3 Jahrtausende umfassen, und 3 oder 4 verschiedenen Religionssystemen angehören, zusammenzustellen, so glauben wir uns bestimmt für die historische Ordnung bey der Aufstellung erklären zu müssen, womit die artistische wie begriffliche verbunden werden kann und muß." (Zit. n. Gropperlo di Troppenburg 1980: 191)

Seit durch Winckelmanns Schriften eine Neubewertung von Antikensammlungen nach historischen Kriterien initiiert worden war, hatte eine historische Ordnung der Bestände bislang immer noch auf sich warten lassen. Das Museum "als monumentale Entsprechung der Kunstgeschichtswissenschaft" (Plagemann 1967: 30) war jetzt die zeitgemäße Form, die einem öffentlichen Institut zukam, wie es die Glyptothek werden sollte.

Eine Abfolge nach historischen Entwicklungsperioden versprach jene Objektivität und Rationalität im Ordnungssystem, die den Anforderungen eines anonymen Publikumsverkehrs gerecht werden konnten:

"Der Beschauer folgt dem Weg, welchen die Kunst selbst durchlief, und wird daher nicht von jenem gewaltsamen Gefühle beängstigt, welches so oft eintritt, wenn

wir der individuellen Ansicht eines andern zu folgen gezwungen sind."
(Klenze/Schorn 1830: 1)

Für eine historische Ordnung sprach auch das Gewicht der Aegineten in Ludwigs Sammlung. Die geläufigen Ordnungssysteme, die die Skulpturen meist hierarchisch nach Sujets klassifiziert gruppierten oder ein dekoratives Szenario für herausragende Einzelstücke suchten, hätten kaum gestattet, den Aegineten einen ihrer Bedeutung angemessenen Platz einzuräumen. Diese Bedeutung, verbürgt im wesentlichen durch ihre Herkunft, war durch eine thematisch gegliederte Aufstellung nicht anschaulich zu machen; und auch die Fremdheit der archaischen Formensprache ließ sich am besten 'historisch' kompensieren.

Für die Architekten bot Ludwigs Skulpturengalerie die Chance, eine Bauaufgabe anzugehen, die noch nirgends sonst verwirklicht worden war. Zwar war für die Erweiterung des Britischen Museums 1803-1808 erstmals ein vollkommener Neubau zur Aufnahme von Skulpturen¹⁸⁴ errichtet worden, doch mit den 'New Sculpture Galleries' hatte man zu sehr drängenden Raumnöten gehorchen müssen, als daß programmatische Architektur hätte entstehen können. Die römischen Skulpturensammlungen waren nicht als öffentliche Einrichtungen konzipiert worden, wie im Vatikan und den Adelspalästen, oder hatten vorgefundene Räumlichkeiten bezogen, wie das Kapitolinische Museum. In Paris hatte man trotz verschiedener Umbauten keine einheitliche Konzeption verwirklichen können; allein schon das schnelle Anwachsen der Bestände¹⁸⁵ verhinderte bei der im Jahr 1800 eröffneten Antikenabteilung eine systematisch geplante Präsentation.

Das schlüssige System der Objektpräsentation, auf das Klenze so großen Wert legte und das er durch das historische Ordnungsprinzip zu erzielen hoffte, sollte einem architektonischen Rahmen korrespondieren, den er sich, wie alle anderen Architekten, die an Ludwigs Wettbewerb teilgenommen hatten, nur als repräsentativen Monumentalbau vorstellen konnte.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Neben der (Charles) Townley Collection war das Gebäude für die ägyptischen Altertümer bestimmt, die von den Kunstkommissaren des französischen Expeditionsheeres seit 1798 am Nil zusammengetragen, 1801 mit dem Kapitulationsvertrag von Alexandria an die Engländer übergegangen waren.

¹⁸⁵ Teilweise waren noch 1815 ungeöffnete Transportkisten in den Depots des Louvre eingelagert; man brauchte sie nur wieder aufzuladen.

¹⁸⁶ Vorbilder für eine monumentale architektonische Konzeption fanden sich in den Idealentwürfen, die in Frankreich seit dem späten 18. Jahrhundert zu diesem Thema entstanden waren. U.a. hatte einer von Klenzes Lehrern in Paris, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), der führende Architekturtheoretiker der napoleonischen Zeit in Frankreich, im Rahmen seines 1803 erschienenen "Précis des leçons d'architecture" den Musterentwurf für ein Museum veröffentlicht. Durands Plan zeigt ein Quadrat mit eingeschriebenem Kreuz als Grundrißform, wie fast alle Idealentwürfe zu diesem Bautyp seit der Revolutionszeit. Die französischen 'Papier'-Museen waren in der Regel für eine breite Nutzung vorgesehen und sollten Kunstsammlungen, wissenschaftliche Sammlungen, Bibliothek und Akademieräume enthalten, ohne daß allerdings die einzelnen Entwürfe bei der Raumaufteilung

Schon im Begleittext seiner 1815 in Paris entstandenen Vorentwürfe zu Ludwigs Museum hatte Klenze betont: "Obwohl der Zweck eines Gebäudes für die Aufstellung von Statuen sehr einfach ist und sich auf eine gute Beleuchtung der möglichst vorteilhaft gestellten Statuen beschränkt, so kann doch aus diesem Vehikel weder eine klare...Idee eines Entwurfs dieser Art entstehen, noch ein fester Charakter derselben bestimmt werden." (Zit. n. Plagemann 1967: 384)

Der Bau sollte nicht allein Ausstellungsfläche zur Verfügung stellen, sondern vor allem auch die architektonischen Ausdrucksmittel besitzen, die auf seine Bestimmung und Bedeutung verwiesen. Am Außenbau konnte dies durch die Verwendung antikisierender Formen geschehen; allerdings hatte Klenze ebenfalls im Kommentar seiner Pariser Vorentwürfe dargelegt, daß der "reinste antike Styl", wie ihn der Wettbewerb forderte, schon deshalb problematisch werden würde, weil die griechische Architektur, die seiner Meinung nach in diesem Fall am ehesten als Vorbild in Frage kam, "kein Beispiel eines ähnlichen Monumentes" (ib.) darbot.

"So wie Palladio" - schrieb Klenze Ende 1817 an den Kronprinzen - "durch sinnreiche Übertragung römischer Architekten auf seiner Zeit und seines Landes Bedürfnisse groß und unsterblich war, so möchte ich es mit der Griechen Werke versuchen, dies ist der einzige mögliche Weg mehr als ein glatter Plagiant zu werden." (Zit. n. Leinz 1980: 163)

Auch die Innenausstattung war von Klenze als Teil einer feierlichen architektonischen Rahmenhandlung konzipiert. In dem 1830 erschienenen Glyptothekskatalog erläutert er noch einmal seinen Leitgedanken:

"Der Architekt ist bei der Anordnung der inneren Zierden des Gebäudes von dem allgemeinen Grundsatz ausgegangen, daß...eine gewisse Pracht und kräftige Betonung der Wände, woran antike Bildwerke aufgestellt werden, dazu geeignet sind, dem Beschauer den Begriff der Achtung mitzutheilen, welche die neue Kunst diesen Meisterstücken des Alterthums zollt, und den unscheinbaren Zustand, in welchem sie uns oft Jahrhunderte der Barbarei und Zerstörung überliefert haben, vergessen zu machen." (*Klenze/Schorn* 1830: 1f)¹⁸⁷

praktische Rücksichten auf diese unterschiedlichen Funktionen erkennen ließen. Solche Rücksichten mußten nun von Klenze genommen werden: sein Vorteil war, daß gegenüber der hypothetisch-multifunktionalen Nutzung der französischen Musentempel nur eine Skulpturensammlung unterzubringen war. Auch Klenze entschied sich schließlich für den von den französischen Musterentwürfen bevorzugten quadratischen Grundriß: eine durchgängige Abfolge von Einzelräumen umschließt bei ihm einen Innenhof.

¹⁸⁷ "Klenze sah in den Antiken nicht nur museale Exponate für die er ein würdiges Gebäude errichten sollte, sondern er war ungemein darauf bedacht, daß sich diese umgekehrt in seine Architektur und Dekoration einfügten. Er wollte die Glyptothek als eigenständiges Kunstwerk auszeichnen, deren Architektur und Dekoration auch ohne Antiken Bewunderung verdiente. So versuchte Klenze mit dem Fortschreiten des Baues [weitere]...Ankäufe t- wie schon in Paris -] nach dekorativen Gesichtspunkten zu beeinflussen." (Gropplero di Troppenburg: 209) 1821 z. B. wurde Wagner beauf-

Klenze hatte damit völlig andere Vorstellungen von der Architektur eines Museums als Wagner.¹⁸⁸ Er wußte jedoch, daß er während der Planungsphase mit dem römischen Berater des Kronprinzen zu rechnen hatte.

Zunächst war nach dem Plan, den Klenze im Frühjahr 1816 nach dem erfolglosen Abschluß des Wettbewerbs angefertigt hatte, am 23. April 1816 der Grundstein für den Bau gelegt worden.

Klenze hatte auf den Wunsch Ludwigs hin einen Grundriß des Ausführungsplanes (Abb.36) nach Rom geschickt und Wagner wartete wieder mit einer kritischen Stellungnahme auf. (datiert vom 30. November 1816).

Diskussionspunkte waren im einzelnen die Fassadengliederung, der offene Säulendurchgang nach dem Vorbild der Athener Propyläen, die Beleuchtung und der Aeginetensaal. Ein weiterer Einwand Wagners betraf die Einbeziehung von Festsäulen. Dieses Vorhaben des Kronprinzen war jedoch nicht mehr ernsthaft in Frage zu stellen.

Der Grundriß Klenzes ordnete 14 Säle um einen quadratischen Hof, der von außen durch den offenen Säulenportikus der Eingangsseite zugänglich war. In diesem Durchgang befanden sich die Eingänge zu den Ausstellungsräumen. Durch den linken sollte der Besucher das Museum betreten. In dem ersten Saal würde er auf die ägyptischen Werke treffen; der südöstliche Ecksaal sollte den sog. 'heiligen Styl' repräsentieren: dann würde der Aeginetensaal folgen und im Anschluß drei Säle 'für griechische Werke der höchsten Kunstblüte'. Der Nordflügel sollte zwei Festsäle aufnehmen, die in der Mitte durch einen Ruheraum für die Besucher getrennt waren. Von diesem Ruheraum aus sollte der Hof überquert werden, um durch den rechten Eingang des Intercolumniums den zweiten Teil der Sammlungen im platzseitigen Flügel des Gebäudes zu betreten. Hier würden zunächst die griechischen Vasen, Bronzen und farbigen Marmorwerke einen Saal füllen; dann sollten die griechischen Portraits in dem nordöstlichen Ecksaal folgen und der östliche Flügel mit einer Galerie für die römischen Bildnisse. Der Ecksaal im Nordosten schließlich, sollte die Sammlung der modernen Werke aufnehmen.

trägt eine sitzende ägyptische Figur aus Alabaster zu kaufen. In einem Aquisitionsvor\$chlag hierzu bemerkt Wagner bitter: "Diese Bildsäule könnte meiner unmaßgeblichen Meinung zufolge für das Bedürfnis des Ägyptischen Saales dienlich sein, da solche von Alabaster, und sitzend ist, so wie Herr von Klenze solches angegeben: Nur weiß ich nicht, ob diese Art des Sitzens die gewünschte ist." (Zit.n.Gropplero di Troppenburg: 209)

¹⁸⁸ In einen Brief an Ludwig vom Juni 1817 schrieb Klenze: "Beim berüchtigten akademischen Concours hatte Hr. Wagner E. Königlichen Hoheit einen schriftlichen Entwurf für die Glyptothek überschickt, worin das höchst unangebrachte System der Ideale durchgeführt war. [Zwei Jahre früher in Paris hatte Klenze allerdings dieses System selbst noch gebilligt! Das Projekt selbst war nach Hr. Wagners Angaben von dem jungen [Friedrich] Gärtner [1792-1847] gezeichnet mit unter den Preisprojekten und glich eher einer Menagerie wo jeder Affe seinen eigenen Verschlag hat als einem Musäo." (Zit. n. Leinz: 141)

Den Säulendurchgang fand Wagner überflüssig; an seiner Stelle sei eine Eingangshalle mit Garderobe vorzuziehen.¹⁸⁹ Auch ein "Restaurations oder Depositions Sal" (ed. Pölnitz 1974: 260) sei vergessen worden, in dem eventuelle Transportschäden an den Antiken ausgebessert und Abgüsse angefertigt werden könnten. Auch Thorvaldsen und Rauch, "welche als Bildhauer diese Bedürfnisse am Besten kennen müssen" (ib.), hielten einen solchen Saal für den unverzichtbaren Bestandteil eines Museums: "ein Museum dem eine solche Bequemlichkeit mangelt [sei] eben so zu betrachten..., wie ein Wohnhaus, worin man Küche und Abtritt vergessen" (ib.).

Weiter habe er die Unterbrechung des Rundganges zu rügen; die Überquerung des Hofes sei bei schlechtem Wetter eine Zumutung.

"Die Beleuchtung, welche bei diesem Gebäude das erste Bedingniß sein sollte, ist hier [in diesem Entwurf Klenzes] gänzlich vernachlässigt und was Euer Königliche Hoheit in Aller Höchst-Dero Program den Concurrenten so weißlich als strenges Bedingniß festgesetzt hatten, nemlich das Licht bloß von der Nordseite anzunehmen, ist hier freventlich mit Füßen getreten worden." (ib.: 261)

Wagner kritisiert auch die halbrunde Bogenform der Fenster, die keine optimale Beleuchtung zuließe.

Sodann kommt er auf den Aegineten-Saal zu sprechen, den Klenze ebenfalls "von der Seite herein durch ein Bogenfenster beleuchten" lasse: "Auch hier scheint es der Fall zu sein, daß man den Antiken zumuthet, nach der Pfeife des Architekten zu tanzen." (ib.: 262f)

Wagner nahm irrtümlich an, Klenze wolle die Statuen auf Drehpodeste stellen und legte deshalb noch einmal ausführlich seine Gedanken zu der Präsentation der Statuen dar.

Die Aegineten in ihrer ursprünglichen Gruppierung zu zeigen, sei unmöglich, weil einmal zu viele Figuren fehlten, und zudem die Standplinthen, die man neu anfertigen müsse, um den Figuren den nötigen Halt zu geben, zu große Abstände vorschreiben würden. Wagner wiederholt seinen Vorschlag, die Gruppenaufstellung mit Gipsabgüssen an den Saalwänden vorzunehmen.

Von der architektonischen Seite her sei unbedingt Oberlicht für den Aeginetensaal zu empfehlen und wenn man schon die Statuen in zwei Reihen in der Mitte des Raumes aufstellen wolle, habe man den Saal um ein Viertel zu verlängern. Klenzes

¹⁸⁹ "Ein solcher Vorsal wäre, meiner Meinung nach in doppelter Hinsicht notwendig, erstlich dem Eintretenden zu dem besseren und schöneren auf eine angemessene Weise vorzubereiten, zweitens auch zur Bequemlichkeit der Dienerschaft, zur Ablegung und Empfangnehmung der Stöcke, Regenschirme und aller derjenigen Dinge, welche abzulegen man in allen Museen für nöthig gefunden hat gesetzmäßig zu veroränen...Zwischen Himmel und Hölle mußte es ein Fegefeuer geben. - Warum will man nun hier dem Menschen zumuthen, auf einem male von dem gemeinsten, der Strase, zum allerehrwürdigsten, den Egyptischen Kunstwerken hinzutreten, ohne sich vorher sammeln oder einen Augenblick fassen zu können." (ed. Pölnitz: 259)

Antwort auf Wagners Kritik macht noch einmal deutlich, daß beide von grundsätzlich verschiedenen Konzeptionen ausgingen. Klenze spricht dies konkret im Zusammenhang mit der Beleuchtungsfrage an (Wagner hatte hier u.a. das teilweise auftretende Doppellicht beklagt):

"Wenn man aber nicht als Maler, Zeichner oder Bildhauer, sondern als reiner Beschauer eines Kunstwerkes urtheilen wollte, so wäre es wohl noch einer Erörterung werth, ob nicht auch das Spiel eines Doppellichtes zuweilen angenehm, und dem Effekt einer Statue günstig wäre; aber freylich muß die Rücksicht einer schwereren Nachahmung mit Pinsel und Griffel hinwegfallen."

"Nach meiner Meinung ist es ganz unnütz für Statuen, die Beleuchtung nur von Norden zu nehmen, in so ferne nämlich ein Musäum kein Zeichensaal, akademischer Kunstzwinger und Künstlerstudium ist, wo die hereinscheinende Sonne den zeichnenden Schüler hindert oder den Effect der Statuen ändert, während man zeichnet, sondern dessen wahre Tendenz sich darauf beschränkt, eine Reihe von Kunstschätzen einer jeden Art von Beschauern auf ein jede doch stets dem Gegenstände würdige, und Freude an der Sache erweckende Weise zu zeigen. Eine solche Sammlung ist nach meiner Meinung mehr eine Institution für die Nation als für den studierenden Künstler, dazugeeignet, die Kunst ins Leben zu führen und mit dem Leben zu vermengen; denn dieses und nicht das Zeichnen nach Statuen ist es, was große Kunst-Epochen herbeyführt." (ed. Pölnitz: 272f)¹⁹⁰

Über die Einrichtung des Aeginetensaales äußerte sich Klenze in seiner Erwiderung entgegenkommend: "Was Hr. Wagner über diese Statuen sagt, ist mir eine willkommene Notiz" - aber unverbindlich: "Ich werde in dieser Hinsicht das Meinige thun, um der Nothwendigkeit und der Sache Genüge zu leisten." (ib.: 276)

Ein letztes Gutachten Wagners zeigt sich den Argumenten Klenzes gegenüber uneinsichtig. Den Versuch Klenzes, den offenen Säulendurchgang als "Mittelpotenz zwischen Straße und Museum" (ib.: 277) zu rechtfertigen, kommentiert Wagner spitz: ihm erschiene "diese Öffnung schicklicher...eine Windpotenz" (ib.: 277).

Klenzes Verweis auf antike Sakralbauten sei hier unangebracht, denn der "Zweck, so wie die daraus entspringenden Bedürfnisse" (ib.: 278) unterschieden einen Tempel und ein Skulpturenmuseum doch erheblich voneinander.

Wieder wird ausführlich auf die Frage des zweckmäßigsten Lichtes eingegangen und wieder wird auf den Erfahrungsschatz hingewiesen, den Künstler diesbezüglich aufweisen könnten; sie allein seien kompetent in dieser Frage. Die Ateliers von Canova zum Beispiel würden hier ein nachahmenswertes Beispiel abgeben.¹⁹¹

¹⁹⁰ Schon in seinem Wettbewerbsentwurf von 1815 hatte Klenze diffuses Licht empfohlen, das den "feinere[n] Reiz der Halbtöne" (zit. n. Potts 1980: 269f) berücksichtige, anstelle der direkten Beleuchtung, die die Künstler benützten, um die Form ihrer Modelle in scharfen Umriß zu halten.

¹⁹¹ "Diese seit Jahrhunderten von Künstlern erprobten Erfahrungen haben gezeigt, daß zu Beleuchtung von Kunstwerken ein von der Höhe herabfallendes Licht das beste sey. Aus diesem ersten

Die chronologische Systematik Klenzes akzeptiert Wagner als Ordnungsprinzip; sie dient ihm jetzt sogar als Vehikel seiner Änderungswünsche, was den Grundriß und die Abfolge der Ausstellungsräume betrifft. Saal für Saal nimmt sich Wagner noch einmal die ganze Anlage vor. Zur Veranschaulichung seiner Vorschläge liefert er dieses Mal einen Grundriß mit (Abb. 37), der die entsprechenden Modifikationen gegenüber Klenzes Entwurf berücksichtigt.

Die ersten beiden Säle (B, C) mit den ägyptischen bzw. altgriechischen Werken bleiben unverändert.

Um aufzuzeigen, daß der folgende Saal (D), der für die Aegineten vorgesehen war, von Klenze zu klein dimensioniert worden sei, setzt sich Wagner erneut und umständlich mit dem Platzbedarf der Skulpturengruppe auseinander.

Zwei in Längsrichtung aufgestellte Sockelbänke sollten die Figuren aufnehmen: auf der linken Seite die 10 Figuren des westlichen Giebels, auf der rechten die 5 Figuren des östlichen Giebels. "Damit aber eine gewisse Symmetrie der einen und der andern Reihe herauskomme" (ib.: 294), schlägt Wagner vor, auf der rechten Sockelbank zusätzlich die beiden Akroterfiguren des Ostgiebels, einen Greif vom Eckschmuck des Tempeldaches und zwei weitere plastische Fragmente vom Tempel aufzustellen.

Der Abstand der Figuren untereinander (Wagner geht von 2 1/2 franz. Fuß: ca. 80 cm aus) und der Abstand zu den Stirnwänden des Raumes ergebe eine Saallänge von 70 franz. Fuß (20,77 m); Klenze dagegen habe nur 47 bayer. Fuß (13,64 m) vorgesehen, was völlig unzureichend sei. Jede der beiden Sockelbänke müsse allein schon 51,8 franz. Fuß (16,82 m) lang sein. Wagner schlägt deshalb eine Grundrißänderung vor, dergestalt, daß der Aeginetensaal durch den nördlich angrenzenden Saal vergrößert werde. Damit sei nun zwar für die Werke aus der Zeit der griechischen Kunstblüte ein Raum zu wenig vorhanden; man müsse jedoch nur auf den linken Festsaal (C) verzichten, dann sei diese Raumnot wieder behoben. Wenn man aber so erst einmal auf den linken Festsaal verzichtet habe, gebe der zweite (H) allein auch kein gutes Bild mehr ab und man könne auf ihn auch gleich verzichten. "Es scheint ohnehin nicht so recht passend und mit unsern heutigen Ansichten übereinstimmend zu sein, zwischen Kunstsälen oder in der Mitte eine[r] Antiken Sammlung ein Festappartement anlegen zu wollen, so zwar, daß dadurch die Folgereihe der Antiken-Säale unterbrochen und aller Verein aufgehoben wird." (ib.: 297)

Als Klenze im September 1817 einen neuen Grundriß (Abb. 38) nach Rom sandte, fand Wagner darin nur seine Kritik an dem offenen Säulendurchgang berücksichtigt. Offenbar hatte Klenze diesen jedoch nur aus opportunistischen Gründen verteidigt und Wagners Schützenhilfe dann gern in Anspruch genommen, um dem

Grundsatz ergibt sich der zweite von selbst, nemlich daß eine Fenster Öffnung, welche höher ist als breit, ein besseres Licht gebe als eine andere von gleichem Flächen Inhalt, welche breiter als hoch ist." (ed. Pölnitz: 282)

Kronprinzen seine 'fixe Idee' endgültig auszureden. In allen anderen Punkten blieben Wagners Vorstellungen unberücksichtigt. Da Ludwig auf seine Festsäle nicht verzichten wollte, war auch Wagners Vorschlag zur Verlängerung des Aeginetensaales hinfällig.

Ausschlaggebend hierfür war jedoch die Rekonstruktion der Westgiebelaufstellung durch Cockerell und ihre Deutung durch Hirt, von der Klenze im Sommer 1817 erfahren hatte denn die Raumgröße war für diese 'Original'-Gruppierung ausreichend. In dem schon einmal zitierten Brief an Wagner vom 8. September (s.o.) schrieb Klenze, es sei ihm unbegreiflich, wie Wagner in der bisherigen Korrespondenz habe verschweigen können, was Hirt und Cockerell ihm selbst in München bei ihrer Durchreise hierzu mitgeteilt hätten. Auch der Kronprinz sei von dem Rekonstruktionsvorschlag überzeugt und wünsche eine entsprechende Aufstellung.

Klenze hatte Wagner damit endgültig ausgetobt. Indem er den Kronprinzen davon überzeugte, daß Wagner in den entscheidenden Fragen sich halsstarrig zeige, vermochte Klenze in der Folgezeit seine Konzeption durchzusetzen. Sein besonderes Augenmerk galt dabei der Innenausstattung.¹⁹² Jeder der Säle sollte in seiner Dekoration auf den künftigen Skulpturenbestand abgestimmt und durch die "überraschende Pracht des ganzen Eindruckes...die Seele der Beschauer feyerlich gestimmt" (zit. n. Leinz: 163) werden.

"Zum großen Ärger Wagners...wurden in den folgenden Jahren für die prachtvolle Ausstattung des Gebäudes, für teure Marmorfußböden, stuckierte Gewölbe und aufwendige Sockel, viel von dem Geld verwandt, das Wagner lieber in neue wertvolle Antikenkäufe investiert hätte." (Wünsche 1980: 74) Ludwig mochte sich jedoch nur noch selten zu einem größeren Kauf entschließen: "Ich gab für Kunstwerke, große, sehr große Summen aus, und der Glyptothek Erbauung kostet recht viel" (zit. n. Wünsche: 74), hieß es in einem Brief an Wagner zu neuen Angeboten auf dem römischen Kunstmarkt.

Klenze sah für jeden Raum unterschiedliche Wölbungsstrukturen vor.¹⁹³ Für den Aeginetensaal entschloß er sich zu einem Kreuzgratgewölbe, das an den Seitenwänden von Gurtbögen und pfeilerartig eingezogenen Ecken begrenzt wurde - obwohl er ursprünglich Wagners Vorschlag, hier Deckenbeleuchtung vorzusehen,

¹⁹² Zu Wagners Innenausstattungsansichten bemerkte Klenze: die eintönige Sandsteinfarbe, die Wagner in allen Räumen sehen wolle, gleiche der eines "verdorbenen gekochten Eyes": "Uns deucht, das die stoische oder fast cynische Einfachheit der Wohnung, welche H.W.[agner] den Göttern des Alterthums bestimmt, in einem großen Abstände mit den Hallen des olympischen Pallastes steht, in denen wir gewohnt sind sie uns zu denken und wo sie uns Homer und Hesiod darstellen." ('Ueber die Aufstellung von Antiken', zit. n. Gropplero di Troppenburg: 192)

¹⁹³ "Kreuzgratgewölbe wechseln mit überkuppelten Rundräumen, Longitudinalräume werden durch Tonnenwölbung mit Gurtbögen oder eine Reihung von Flachkalotten gegliedert, und 2 queroblonge Säle besitzen kassettierte absidiale Anräume." (Gropplero di Troppenburg: 190)

zugestimmt hatte (Abb.39). Als unwiderrufliche Entscheidung des Kronprinzen wurde diese Änderung nach Rom weitergeleitet:

"Theils die Erfahrung theils die großen Schwierigkeiten der Ausführung theils die außerordentlichen Kosten haben S. Königliche Hoheit bewogen, den Saal der Aegineten ebenfalls durch hochstehende Bogenfenster zu beleuchten." (Brief Klenzes vom 30. Juli 1819; zit. n. Leinz: 157)

Diese Gründe verdeckten jedoch nur das für Klenze entscheidende Kriterium, nämlich der architektonisch einheitlichen Gestaltung des Gesamtbaus; um ihretwillen wurde letztlich das singuläre Oberlicht in dem Saal der Aegineten verworfen. Klenze hätte durch das Oberlicht nicht nur auf die symmetrische Anlage der Bogenfenster zum Innenhof hin (Abb.40) verzichten müssen, sondern auch einen großen Teil der Deckenflächen verloren, deren Stuckdekoration in den einzelnen Räumen ihm als wesentliches Gestaltungselement erschien.

So wurde das Gewölbe des Aeginetensaals, wie alle anderen Ausstellungsräume auch, ornamental stuckiert.

"Die vergoldete, weißgrundige Verzierung des Gewölbes und der Lunette über dem Eingang bezog sich auf die ausgestellten Kunstwerke. So erschien in der Lunette der arkanthusgerahmte Donnerkeil des Zeus, des Stammvaters der Aeakiden. In den 4 Gewölbeabschnitten standen über einem Palmetten-Wellenband die vier Aeakiden, Aeakos, Peleus, Achilles und Neoptolemos, in einer ädikulaartigen Umrahmung." (Gropplero di Troppenburg: 199)

Im Schildbogenfeld gegenüber des Fensters brachte man ein farbiges Giperelief der Westfront des Tempels, aus dem die Figuren stammten, an (Abb. 41).

Wie in den beiden folgenden Sälen des Westflügels der Glyptothek wurden Wand und Deckenwölbung durch einen durchlaufenden Gesimsfries aus Amphoren und Arkanthusblättern getrennt. Die polierten Seitenwände waren aus farblich dunkel (verde antico) gehaltenem "Stuc lustre"; der Fußboden bestand aus rotem, grauem, weißem und schwarzem Füssener Marmor. Bei der Fußbodengestaltung (Abb. 42) wurde für jeden Raum ein einheitliches geometrisches Muster konzipiert, das die architektonischen Gliederungen der Räume berücksichtigte. Allein schon dadurch waren für die spätere Aufstellung der Statuen Vorgaben gesetzt.

An eine experimentell zu erprobende Optimierung der Aufstellung, wie Wagner dies vorgeschlagen hatte, war daher nicht zu denken.¹⁹⁴

Selbst saalübergreifende Symmetrien plante Klenze bei der Aufstellung der Statuen. So hieß es im Dezember 1820 in einem Schreiben an den Kronprinzen: "Die Statuen von Aegina stehen in meinem Entwurfe auf 2 Stylobaten, in deren Mitte

¹⁹⁴ In dem Gutachten vom 11. Oktober 1815 hatte Wagner vorgeschlagen, "daß man, wenn einmal alles bis zur Aufstellung der Antiken vollendet, die Statuen an den ihr bestimmten Ort bringe und dann an Ort und Stelle selbst durch öfteres Probiren, durch Unterlegen von Holtz den rechten Stand zu finden suche." (ed. Pölnitz: 243)

der sog. Laomedon auf einem Piedestale abgesondert liegt." (Zit. n. Leinz: 157; Abb. 43)

Die Einzelaufstellung der Figur des sterbenden Kriegers O XI, den Hirt als den Trojer-König Laomedon 'identifiziert' hatte, war offensichtlich als spiegelbildlicher Gegenpol zum Barberinischen Faun gedacht, der im dritten Saal des Westflügels ebenfalls in der Mitte des Raumes stehen sollte. (Die drei Säle dieses Gebäudeflügels bildeten von ihrer architektonischen Gliederung her eine symmetrische Einheit, die durch die gleiche Wandfärbung und den durchlaufenden Gesimsfries optisch betont wurde.) Als Klenze allerdings am 4. November 1827 die vorläufige Aufstellung der Aegineten "in Gruppen" dem Kronprinzen meldete - die Saalausstattung war erst im Juni des folgenden Jahres vollendet -, stand der 'Laomedon' dann aber doch wieder auf der rechten (fensterseitigen) Ostgiebel-Sockelbank, da diese sonst mit nur vier Figuren im Verhältnis zu ihrem zehnfürigen Gegenüber allzu spärlich bestückt gewesen wäre (Abb. 44/45).

Ludwig Schorn, der Redakteur des 'Kunstblatts' schrieb am 29. September 1828 in einem Artikel über den fertig eingerichteten "Aegineten-Saal" zu der Aufstellung der Figuren: man habe die Gruppierung nicht in ihrer ursprünglichen Dichte realisieren können, weil man aus konservatorischen Gründen nicht gewagt habe, die von den römischen Restauratoren angefertigten Standplinthen nachträglich zu verkleinern.

"Die Plinthen sind deshalb, wie sie waren, in die Oberfläche des Basements eingelassen worden, und die Figuren stehen nun in etwas weiterer Entfernung von einander, was jedoch die Bequemlichkeit hat, daß man sie von allen Seiten genauer betrachten kann.(Kunstblatt Nr. 78: 310)

Ohne größere Feierlichkeiten wurde die Glyptothek am 13. Oktober 1830 eröffnet, nachdem sie zuvor schon während des Münchner Oktoberfestes zwei Tage dem Publikum zugänglich gewesen war.¹⁹⁵

Das Interesse der Bevölkerung an dem neuen Museum (Abb. 48) war jedoch gering. Ursprünglich hatte sich die Forderung nach öffentlicher Zugänglichkeit bzw. Verstaatlichung des fürstlichen Kunstbesitzes an dem Vorbild des revolutionären Frankreich orientiert; aber schon der Baubeginn der Glyptothek - wie des Berliner Museums - fiel in die Phase der restaurativen Stärkung der alten Gewalten nach dem Wiener Frieden. Was einmal als republikanisches Recht gefordert worden war, wurde gewährt in Form eines fürstlichen Gnadenakts. Als mäzenatischer Gestus erschien jetzt auch die öffentliche Präsentation des Ludovizischen Kunstbesit-

¹⁹⁵ Zum "allgemeinen Besuch" war die Glyptothek freitags von 8 bis 12 Uhr geöffnet. "An den übrigen Tagen in der Woche, außer Mittwoch und Samstag, wird die königliche Glyptothek gegen Vorlage einer Eintrittskarte, welche bei dem Kgl. Central-Gallerie Director Dillis erholet werden kann, geöffnet seyn, jedoch ebenfalls nur von 8 bis 12 Uhr." ('Verordnung zum Besuch der Glyptothek', 1830; zit. n. Katalog Jubiläumsausstellung, Glyptothek, München 1980: 543)

zes.¹⁹⁶ 1830 gab es für solche Mäzenatentum von bürgerlicher Seite keinen Beifall mehr.¹⁹⁷

Das politisch-soziale Klima hatte sich gewandelt. Die Öffnung der fürstlichen Sammlung für den Publikumsverkehr war kein Mittel, die Vorenthaltung politischer Rechte und die Vernachlässigung staatlicher Aufgaben im Sozialbereich vergessen zu machen.

Speziell in München begegnete man dem Interesse Ludwigs (der 1825 seinem Vater Maximilian auf den Thron gefolgt war) an Prachtbauten mit Skepsis und Ablehnung, zumal die Bevölkerung nach der 'Franzosenzeit' und der napoleonischen Ära verarmt war und "die öffentlichen Ausgaben für den Volksunterricht und für soziale Zwecke in Form von Zuschüssen für Wohltätigkeitsanstalten in eklatantem Mißverhältnis standen zu den Ausgaben für das Bauwesen" (Schmidt 1980: 291). Und auch hier "hielt die Verbesserung des Wohnungsbaus und der Verkehrswege in der Altstadt mit den aufwendigen Planungen der Vorstädte und Ausführung der öffentlichen Bauten nicht Schritt." (ib.)

Sarkastisch preist ein Artikel im 'Inland' vom 27. Juni 1831 ("dem Jahr in dem der neu zusammengetretene Landtag dem König die Übernahme verschiedener Bau- und Dekorationskosten zulasten der Staatsfinanzen verweigert" (Schmidt 1980: 292) den Besuch der Skulpturensammlung am Königsplatz an:

"Klage nicht: Dulde, harre. ...Du sprichst von schweren Zeiten, die dir so herbe erscheint, ...sonne dich im Glanze des Hofes, erwärme dich in der Würde der Krone. Darbe und wandle Freitag Vormittags an der Hand des wiedererstandenen Palladio [Klenze] durch die goldenen Säale des Bildsäulen-Tempels; schäme dich, um Entlastung zu flehen, und staune bewundernd den neuen Bilderpallast an. Dort suche deine Millionen! und sey besonnen. Traure nicht über den Verfall der Schulen, führe deine Jugend...in die Hallen der Alterthümer..." (zit. n. Schmidt: 292)

Ein Vorsatz Klenzes war auf jeden Fall mißlungen: eine "Institution für die Nation" zu errichten, "dazugeeignet, die Kunst ins Leben zu führen und mit dem Leben zu

¹⁹⁶ Verärgert ließ der Kronprinz Klenze am 23. Mai 1823 wissen: "ich wünsche, daß mehr von den Münchner Kunstereignissen im Bauwesen und in den anderen Zweigen im Kunstblatt vorkomme, wo wir gar viel aus Berlin, jede Kleinigkeit aus Stuttgart aufgetischt bekommen." (Zit. n. Schmidt 1980: 289)

¹⁹⁷ Der Gedanke an den öffentlich-städtischen Charakter des Museums und der ganzen Königsplatz-Anlage war bereits im Verlauf der Planungsphase mehr und mehr zurückgetreten und der Inszenierung eines monumentalen Denkmals gewichen. "Mit der Planung für den Königsplatz von 1823, in der Einbindung des Dreiklangs der antikischen Architektur von Kirche, Museum und Tor als öffentliche Gebäude in den Kranz privater, städtisch-bürgerlicher Wohnbauten ist [zunächst] der Stadtgedanke Klenzes zur Idealstadt des Klassizismus gesteigert. ...Bereits ein Jahr darauf weist die Fortentwicklung der Planung auf eine Isolierung der Hauptbauten von ihrem 'profanen' Kontext. Die Privatbauten werden vom Platz verwiesen, Baumpflanzungen sollten die Abschirmung der Randzonen übernehmen." (Lehmbruch 1980: 227)

vermengen" (zit. n. Pölnitz 1974: 272f), wie es in Klenzes Entgegnung auf das Wagnersche Gutachten vom 30. Oktober 1816 geheißen hatte.

Auf lokaler Ebene ist die negative Reaktion auf die Glyptothek jedoch auch im Zusammenhang mit der umstrittenen Stellung Klenzes in München zu sehen, wie dies Dorothea Schmidt in ihren "Notizen zur zeitgenössischen Kritik an Leo von Klenze" (1980) dargelegt hat. Solche Ressentiments gegen die Person Klenzes, der seine Stellung als Protegé Ludwigs rücksichtslos dazu nutzte, unliebsame Konkurrenz auszuschalten, sprechen auch aus einem Urteil Schellings über den Museumsneubau, das Wagner im Januar 1819 zuzuging: Schelling beschrieb die Glyptothek als ein "Gebäude, das völlig ohne Stil, ohne Konsequenz, das sich nicht einmal mit den besseren Gebäuden aus der Zeit Ludwigs XIV. vergleichen läßt, aber an welches ungeheure Summen verschwendet werden, Summen, für die nicht nur die Elginsche Sammlung zu kaufen stand, sondern auch wohl eine griechische Insel sich umgraben läßt." (ed. Plitt 1870: II, 423)

Der Anspruch des Architekten ("So wie Palladio durch sinnreiche Übertragung römischer Architekten auf seiner Zeit und seines Landes Bedürfnisse groß und unsterblich war, so möchte ich es mit der Griechen Werke versuchen"; zit. n. Leinz 1980: 163) fand aber auch sonst wenig Anerkennung. Als der Archäologe Carl Otfried Müller (1797-1840) den Katalog der Glyptothek¹⁹⁸ in den 'Göttingischen gelehrten Anzeigen' 1832 rezensierte, schrieb er zur Handhabung des antikisierenden Formenvokabulars durch den Architekten:

"Daß ihm [Klenze] nun der Wurf gelungen, ein Werk zu schaffen, welches, wie die Monumente antiker und gothischer Kunst, als echter architektonischer Ausdruck seiner Bestimmung und Bedeutung durch sein Aeußeres sogleich sein Inneres ankündigte, sich aus einer Gesamtvorstellung auf eine natürliche Weise entwickelte und gliederte und als ein canonisches Muster für alle Unternehmungen ähnlicher Art gelten könnte: das würde jetzt ein übertriebenes Lob sein... .Unsere Architektur hängt noch immer die äußeren Formen der Gebäude wie ein kostbar gewebtes Gewandt um die formlose Gestalt herum und bildet sie nicht heraus, wie einen schönen Gliederbau aus der inneren Struktur des Körpers." (1832: 1132)

Mit der Innenausstattung zeigte sich Müller zufrieden, da "die heitere Pracht und die glänzenden Farben der Ornamente den farblosen und gleichsam rostigen Bildwerke des Alterthums nicht schaden" (ib.: 1133), Nur die Unterbrechung der Ab-

¹⁹⁸ "Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. Architectonischer Theil von Leo von Klenze, Verzeichniß der Bildwerke und Gemälde [d.h. die Fresken der Festsäle von Peter Cornelius] von Ludwig Schorn." (München 1830)

Schorn (1793-1842) hatte Müller um die Rezension in den GGA gebeten (Brief Schorns an Müller vom 14. Febr. 1831; ed. Reiter 1910: 397f)

folge der Ausstellungsräume durch die freskierten Festsäle¹⁹⁹ im Nordflügel des Museums hatte nach Müllers "Gefühl...etwas Störendes" (ib.: 1133).

¹⁹⁹ Dazu: Herbert von Einem; Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Katalog zur Jubiläumsausstellung der Glyptothek, München 1980: 214-233. Die Ausführung nach Motiven der griechischen Mythologie erfolgte in den Jahren 1820-1830.

7. Archäologen und Aegineten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In seiner "Geschichte der Kunst des Alterthums" hatte Winckelmann hervorgehoben, er habe "die Werke der alten Kunst mit Muße zu untersuchen alle gewünschte Gelegenheit gehabt, und nichts gespart..., um zu den nöthigen Kenntnissen zu gelangen" (1964: xii); und er betonte: "Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmal gesehen, und betrachten können, sowohl Gemälde und Statuen, als geschnittene Steine und Münzen" (ib: xiii). "Methode" - unterstreicht Heinrich Dilly - "stand hinter seiner Erinnerung, daß die 'Betrachtung der Kunst' ihn 'die zwey ersten Jahre' seines römischen Aufenthaltes dergestalt beschäftigt habe, daß er nur 'wie im Vorbeygehen an das bloß gelehrte Alterthum gedenken konnte' (Winckelmann 1968: 254)." (1979: 97)

Die Streifzüge durch die Antikensammlungen Roms waren für Winckelmann eine Schule des Sehens, die ihm jene Vorbildlichkeit der griechischen Kunst, die er in seiner Dresdner Erstlingschrift "Über die Nachahmung..." (1755) mit einer begeisterten Schilderung des alten Griechenland begründet hatte, im konkreten Umgang mit den Plastiken der Antike erfahrbar machen sollte.

Um die "große und gesetzte Seele" (Winckelmann 1969: 20), die für ihn in den griechischen Werken geborgen war, zu erkennen, mußte man "mit ihnen, wie mit seinem Freunde bekannt geworden sein".(ib.: 4)²⁰⁰

Das Insistieren auf die eigene Anschauung bei Winckelmann ist auch zu verstehen als Auflehnung gegen "die Abstraktheit der normativen Kunstlehre, wie sie die Aufklärung kennt und gegen die gleichsam blinde Konkretheit der [zeitgenössischen] Kunstgeschichtsschreibung" (Szondi 1974: I, 30), gegen die traditionelle 'Stubengelehrtheit' der antiquarischen Literatur.

Die normative Schönheit der griechischen Kunst lag für Winckelmann nicht offen zutage; man mußte sie sehen lernen - auch durch den 'Vorhang' römischer Ko-

²⁰⁰ Trotzdem hatte auch Winckelmann schließlich seine Epochencharakteristik der griechischen Kunst auf literarische Quellen stützen müssen. Eine Vorstellung von den Werken des 'älteren Stils' war nach Winckelmann ersatzweise aus den sog. etruskischen (hetrurischen) Denkmälern zu gewinnen; die Werke des 'hohen Stils' schienen ihm dagegen unwiederbringlich verloren. "In den *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums* (1767) schrieb...Winckelmann, daß sich 'diejenigen mehr als andere einen Begriff' von der Geschichte der Kunst machen können, 'welche die seltene Gelegenheit gehabt haben, Gemälde und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeit zu sehen' (Winckelmann 1767: 31)." (Dilly 1979: 133) Er selbst orientierte sich an "der großen Sammlung von Zeichnungen Herrn Barthol. Cavaceppi, Bildhauer zu Rom, ...und wenn man an denselben die Stufen der neueren Kunst, mit denen welche sich in der Kunst, der Alten entdeckt, vergleicht" (Winckelmann 1767: 31f), so hielt man nach Winckelmann ein Bild "von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten." (ib.)

Zu den Zeichnungssammlungen Cavaceppis, die thematisch geordnet (!) und in große Folianten geklebt, im Atelier des Antikenrestaurators als Musterbücher dienten, vgl. Dilly 1979: 134ff.

pien; sie war für ihn "nicht auf einen Blick zu greifen, wie es ein unweiser Deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthalts in Rom meynte." (Winckelmann 1764: 288)

Als der kaum 22jährige Carl Otfried Müller (1797-1840) im Sommer 1819 den Ruf als Professor der Altertumswissenschaft in Göttingen annahm²⁰¹, hatte er sich auf das dort verlangte Lehrfach der alten Kunstgeschichte vorzubereiten. Zu diesem Zweck verbrachte Müller im Herbst dieses Jahres sechs Wochen in Dresden, um in den örtlichen Kunstsammlungen (u.a. der Meng'schen Abgußsammlung) den für diese Aufgabe notwendigen Anschauungsunterricht zu absolvieren.

Der Altertumswissenschaftler suchte nicht mehr ein verborgenes Schönheitsideal zu ergründen. Er wollte sich einen Überblick verschaffen, wie es um die Anwendungsmöglichkeiten seiner im Umgang mit Büchern erworbenen kunstgeschichtlichen Kenntnisse stand, etwa so, als würde er ein Archiv benutzen, um sich in der Entzifferung handschriftlicher Dokumente zu üben, deren Inhalt ihm jedoch nichts prinzipiell Neues mehr zu sagen hatte.

Antike Kunstgeschichte war als akademisches Lehrfach Teil der Altertumswissenschaft und wurde methodisch nach dem Vorbild der Philologie betrieben.²⁰²

Als Zweige der Altertumswissenschaft waren Philologie und Archäologie durch ein Problem verbunden, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Vielzahl der neuen Funde, die bei Grabungen zu Tage gefördert wurden, eher noch verschärfte.

Carl Bernhard Stark (1824-1879) umriß dieses Problem in seiner 1880 erschienenen "Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst"²⁰³ wie folgt:

"wie reich und massenhaft sind die literarischen und monumentalen Ueberreste [des Altertums], und wie wenig davon können wir unmittelbar zur Geschichte der griechischen Literatur oder der bildenden Kunst verwenden! Ja, es scheint oft, als ob die entgegengesetzten Quellengattungen am ergiebigsten für die Forschung der Literatur oder Kunst sich zeigen, als ob der Archäolog fast allein aus der Lite-

²⁰¹ Müller hatte in Berlin bei dem Altphilologen August Bocckh (1785-1867) mit einer Arbeit über die Geschichte Aeginas promoviert. Diese Dissertation, die 1817 in Berlin als "Aegineticorum liber" erschienen war, hatte ihn in Fachkreisen bekannt gemacht. Müller trat die Nachfolge Friedrich Gottlieb Welckers an, der nach Bonn wechselte.

²⁰² W.Fuchs; Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Hellmut Flashar u.a., Göttingen 1979: 201-224. Diese enge Verbindung zwischen der 'klassischen Philologie' und der Archäologie (verstanden als wissenschaftliche Beschäftigung mit der bildenden Kunst der Antike) löste sich erst im 20. Jahrhundert.

²⁰³ Posthum veröffentlicht, sollte das materialreiche Buch (zur Geschichte der Archäologie bis heute grundlegend) den ersten Teil eines von Stark geplanten "Handbuchs der Archäologie der Kunst" bilden.

ratur seine Geschichte der Plastik und Malerei zu entnehmen habe, als ob der Philolog eine Fülle der epischen Gedichte und Tragödien, die bis auf eine nackte Inhaltsangabe oder einzelne Worte verloren sind, aus den Vasenbildern oder Sargophagreliefs sich herstellen müsse. So schwindet die Natur der Quellen gänzlich aus dem Gedankenkreis, in dem der Philolog oder Archäolog arbeitet." (Stark 1880: 6f)

Die "Natur" der Gegenstände, mit denen die Altertumswissenschaft des 19. Jahrhunderts umgeht, kann aber gerade deshalb dem Blick entschwinden, weil diese Gegenstände sämtlich als "Quellen" behandelt werden. Gemeinsam dienen sie der Rekonstruktion historischer Epochen und deren Bewegungsabläufe; sie sind (ruinöse) Bausteine für historische Tableaus, bei denen es mehr um lückenlose Vollständigkeit geht, als um die Erklärung der Werke (der Literatur, der Kunst) als ästhetische Monumente.

Der Altertumswissenschaftler prüft und wägt sein 'Baumaterial', bevor er damit hantiert. Am Anfang seiner Arbeit steht die Quellenkritik.

Die archäologische Kritik orientiert sich an den Verfahrensweisen der philologischen Kritik. Eine der wenigen methodischen Überlegungen hierzu, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet, ist der Berliner Akademievortrag "Über archäologische Kritik und Hermeneutik" von Konrad Levezow (1770-1835).²⁰⁴

Levezow definiert die Archäologie als "rein historische Wissenschaft" und zugleich als "die zweite Hauptquelle unserer Kenntniß vom klassischen Alterthum...ohne deren Beihilfe selbst die Litteratur des Alterthums dem größten Theile ihres Inhaltes nach...entweder ganz verständlich, oder was noch schlimmer ist, nur halb oder falsch verstanden werden muß". (Zit. n. Borbein 1930: 114)

Prüfung und Sicherung des Gegenstandes ist für Levezow wie in der Philologie - der erste Schritt.²⁰⁵

²⁰⁴ Vorgelesen am 21. November 1833, Levezow war Professor der Altertumskunde und Mythologie der Berliner Kunstakademie, seit 1821 Aufseher der Königlichen Kunstkammer und seit 1828 Vorstand des Berliner Antiquariums. In dieser Funktion überwachte er den Umzug des Antiquariums in den neuen Schinkel-Museumsbau, wobei er eng mit Hirt zusammenarbeitete. Die Abhandlung Levezows steht im Mittelpunkt des Fuchs'schen Aufsatzes über "Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (1979).

²⁰⁵ Fuchs weist darauf hin, daß Levezow die Wolf'sche Einordnung der (philologischen Kritik "als Wissenschaft für sich" und den Abschnitt "historische Kritik" aus der "Encyclopädie der Altertumswissenschaft" zum Vorwurf nimmt (1979: 206): Friedrich August Wolf (1759-1824), Vorlesungen über die Altertumswissenschaft, hrsg.v. J.D. Gürtler, Bd.I: Vorlesung über die Encyclopädie der Altertumswissenschaft, Leipzig 1831: 271-349 (Hermeneutik und Kritik). "Die Schrift [Levezows] entstand im Umkreis der wissenschaftstheoretischen Diskussion, die seit der Universitätsgründung [1810] in Berlin geführt wurde und in deren Verlauf sich "F.A. Wolf und A. Boeckh...um eine umfassende methodische Grundlegung der Altertumswissenschaft [bemühten]" (Borbein 1979: 114).

"Indem aber der Begriff des Alterthums nicht etwas Wesentliches in der inneren Natur eines Kunstwerkes an sich bezeichnet, sondern nur ein äußeres Verhältniß der Zeit, worin es entstanden ist", ergeben sich für Levezow zunächst "äußere Bestätigungsgründe". (Zit. n. Fuchs 1979: 206) Zu untersuchen sind demnach: das Material des Kunstwerks, Inschriften, die sich an ihm befinden; der Fundort ist zu ermitteln; Vergleiche mit anderen Werken sind anzustellen und schließlich sind historische Nachrichten, die das Werk betreffen könnten, heranzuziehen. (Nach Fuchs: 206) Alle diese "äußeren Bestätigungsgründe" setzen stillschweigend voraus, daß das Werk selbst verfügbar ist; es wird keine Auskunft gegeben, in welcher Form man des eigentlichen Gegenstandes habhaft wird.²⁰⁶

Wenn etwa C O. Müller in seinen Göttinger Kunstgeschichte-Vorlesungen über die Aegineten sprach, so wird er in den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit auf seine Berliner Dissertation "Aegineticorum liber" zurückgegriffen haben. Darin gab es neben Abschnitten über die Topographie der Insel, über Bevölkerung, Religion, Handel, Seemacht und Regierungsformen auch ein Kapitel über die äginetische Kunst. (§4 De arte Aeginetica, S.96-112)

Müllers Doktorvater August Boeckh, der die Arbeit seines Meisterschülers 1818 in den 'Heidelberger Jahrbüchern der Litteratur' rezensierte, schien gerade dieses Kapitel "vortrefflich" geraten; es sei "zugleich mit Rücksicht auf die neuesten Untersuchungen im Zusammenhang mit den Kunstbestrebungen in anderen Hellenischen Staaten" verfaßt: "auch die einzelnen Künstler werden aufgezählt und ihr Zeitalter bestimmt, und von den kürzlich gefundenen Aeginetischen Kunstwerken theils in erklärender Rücksicht, theils in Bezug auf ihr Zeitalter gehandelt. Letzteres setzt der Verf. gegen Wagner und Schelling nach der Ueberwindung der Perser, und es ist kaum begreiflich, wie man anders denken konnte: wenn er aber die Bildwerke auf diesen Kampf selbst deuten will [d.h. die Perserkriege], so ist dies aus vielen äußern Gründen [!] schon unwahrscheinlich, und die Sache ist vielmehr so zu stellen, daß die Bilder zwar den Kampf der Aekiden gegen die Trojaner darstellen, aber als eine allegorische Andeutung des in jenen denkwürdigen Tagen erneuerten Kampfes der Hellenen und vorzüglich auch der Aegineten gegen die Asiatischen Barbaren; eine Aussicht, welche gewissermaßen die beyden entgegengesetzten [Meinungen] vereinigt." (1818: 332f)

Müller war im Oktober 1817 promoviert worden. Bis dahin war der Wagner-Schelling'sche Bericht die einzige publizierte Informationsquelle, die über den äginetischen Fund Auskunft gab.

Boeckh konnte sich in der Frage der ikonographischen Deutung bei seinem Urteil über die Aegineten zusätzlich auf den Vortrag seines Kollegen Hirt stützen, der am 20. November 1817 vor der Berliner Akademie der Wissenschaften gehalten worden war und im Frühjahr 1818 in den 'Litterarischen Analekten' von Boeckhs Leh-

²⁰⁶ Levezow z.B. war "nie im Süden gereist, originale Antiken hatte er nur in Berlin und Dresden gesehen." (Borbein 1979: 113)

rer Friedrich August Wolf erschien.²⁰⁷ Wie bereits erwähnt, war der Veröffentlichung des Hirt'schen Vortrages zur Bedeutung der Aegineten eine Reproduktion der Cockerell'schen Westgiebel-Gruppierung beigegeben. Allerdings war diese Reproduktion von miserabler Qualität (Abb. 49/50). Über das Aussehen der Statuen konnte sie kaum eine Vorstellung vermitteln.

Eine zweite Abbildung war seit 1819 verfügbar, nachdem Cockerells Aufsatz im 'Journal of science and the arts' mit von ihm selbst gestochenen Zeichnungen erschienen war (Abb. 51/52).

Die eine dieser Zeichnungen zeigte ebenfalls die Rekonstruktion der Westgiebel-Aufstellung, die andere hypothetische, eine Teilrekonstruktion des Ostgiebels.

Außerdem waren bei Cockerell von mehreren Statuen Köpfe abgebildet. Größere und damit genauere Einzelabbildungen ganzer Skulpturen fehlten auch bei Cockerell.

Zunächst blieben die Illustrationen dieser beiden Publikationen das einzig verfügbare Abbildungsmaterial zu den äginetischen Statuen.

Seit Anfang der Zwanziger Jahre konnten dann in Stuttgart und Berlin Gipsabgüsse der Aegineten besichtigt werden.

In Danneckers Antikensaal standen die Abgüsse von Jacob Linckh, die in Rom vor der Restaurierung der Aegineten hergestellt worden waren. Linckh hatte jedoch den Kronprinzen dazu überredet, von den Ergänzungen ebenfalls Abgüsse zu bewilligen²⁰⁸, so daß die in Rom gefertigten Gipse schließlich mit den 17 vollständig restaurierten Figuren übereinstimmten.

Wahrscheinlich wurden alle vier für die Ausgräber bestimmten Abguß-Sätze nach den Ergänzungen vervollständigt, so daß auch der 1816 von Christian Daniel Rauch für Berlin erworbene Satz (nach Platz-Horster 1979: 275) - es war vermutlich der für Haller vorgesehene - keine Torsi, sondern vollständige Figuren umfaßte.

²⁰⁷ Boeckh, Wolf und Hirt waren Ordinarien der philosophischen Fakultät an der Berliner Universität

²⁰⁸ In diesem Sinne ist die folgende Bemerkung Linckhs aus einem Brief an Dannecker vom 14. Januar 1819 zu verstehen: "Meine Einwendungen welche ich S.K.H. dem Kronprinzen von Bayern gegen die erste Art der Abgüsse zu liefern gemacht habe, hatte erspriesliche Folgen; freilich hat meine Beharrlichkeit nicht die Gunst jenes Herrn mir gesichert, aber hat, worauf ich hauptsächlich Rücksicht nehmen mußte, den Zustand der Abgüsse um vieles verbessert" (ed. Spemann 1909: 169). Aus einem Artikel Ludwig Schorns im 'Kunstblatt' (Nr.88 vom 1. November 1821), der über die "Abgüsse der Aeginetischen und Elgin'schen Marmorbilder in Stuttgart" berichtete - die Elgin Marbles waren schon 1818 angekauft worden -, geht hervor, daß 11 der 17 Figuren "sogleich in der Ordnung aufgestellt [wurden], worin sie nach Cockerell's Vermuthung im westlichen Giebelfelde des Zeustempels auf Aegina gruppiert waren, so daß sie eine gerade Linie durch die Mitte des Saals bilden" (349).

Gestützt auf die Informationen Cockerells und Hirts (auch ihn erwähnt Schorn) wurde in Stuttgart offenbar übersehen, daß die 11. Figur (O IV) zum Ostgiebel gehörte.

Dafür spricht auch, daß die Berliner Figuren erst nach Abschluß der Restaurierung etwa gleichzeitig mit den Stuttgartern Rom verließen, zu einem Zeitpunkt, als Rauch schon von Italien wieder nach Berlin übersiedelt war, so daß der Bildhauer Rudolf (Ridolfo) Schadow (1786-1822), der Rauchs römisches Atelier in der Via Quatre Fontane übernommen hatte, für den Transport der Abgüsse in die preußische Hauptstadt sorgen mußte.²⁰⁹

Bis zur Verfrachtung der Aegineten nach München und der Eröffnung der Glyptothek im Jahr 1830 kamen weder neue Abbildungen zur Reproduktion und damit zur Verbreitung, noch wurden weitere Gipsabgüsse angefertigt.

Im Jahr der Glyptothekseröffnung legte C.O. Müller nach zehnjähriger Lehr- und Forschungstätigkeit in Göttingen ein Werk vor, das einem im akademischen Lehrbetrieb deutlich verspürten Bedürfnis nach Ordnung und Systematisierung des archäologischen Wissens entgegenkam und speziell kunstgeschichtlichen Vorlesungen an den philologischen Lehrstühlen der Universitäten dienen sollte.²¹⁰

Sein "Handbuch der Archäologie der Kunst" wurde in dieser Hinsicht ein voller Erfolg; es wurde sofort als Standardwerk akzeptiert und erlebte mehrere Auflagen; 1841 erschien eine englische, 1850 eine französische Übersetzung.²¹¹

Müllers Handbuch war ein Leitfaden für eine kunsthistorische Praxis, die vielfach ohne direkte Denkmälerkenntnis und mit wenigen, meist ungenügenden Abbildungen auskommen mußte. Einerseits war dem durch den propädeutischen Charakter

²⁰⁹ Schadow, der ebenfalls aus Berlin stammte, quittierte Wagner den Empfang von zehn Figuren des Berliner Abgußsatzes im Juni 1819. Vgl.: Katalog Jubiläumsausstellung der Glyptothek, München 1980: 421f (Katalog Nr.37). Die Berliner Abgüsse waren bis in die vierziger Jahre (des 19. Jahrhunderts) im Schloß Monbijou aufgestellt. Hegel hatte sie dort gesehen. Seine 'respektlose' Bemerkung, die Stellung mancher der äginetischen Figuren erinnerten an hobelnde Tischler, (1970: II, 455) kann weder durch die Lektüre von Wagners Bericht, noch durch die Zeichnungen Hirts oder Cockerells veranlaßt sein. Als spontane Assoziation eines von klassizistischem Geschmack genormten Auges beim ersten Anblick der Figuren dagegen, ist der Vergleich Hegels, der auf die Bogenschützen des Westgiebels gemünzt war, sehr wohl verständlich. Demnach dürfte dieser Passus erst in Hegels Berliner Ästhetik-Vorlesungen der 20er Jahre aufgetaucht sein. Zur posthum erstellten Druckfassung der Ästhetik-Vorlesungen durch den Hegelschüler Heinrich Gustav Hortho vgl.: Szondi 1974: II, 275f.

²¹⁰ Erstauflage: Breslau 1830; 2. Auflage 1835; 3. Auflage, besorgt von F.G. Welcker 1848; neuer Abdruck, Stuttgart 1878; ins Französische übersetzt von P. Nisard, 3 Bde, Paris 1841; englische Ausgabe: Ancient art and its remains or a manuel of the archeology of art by C.O. Müller, New Edition by Welcker. Translated from the German by John Leitch, London 1850 (mit einem Zusatz Welckers für die Übersetzung).

²¹¹ "Dieses Werk ist durch den Wunsch veranlaßt worden, der sich bei Vorlesungen über Kunstgegenstände besonders aufdrängt, dem Vortrag ein Buch zum Grunde legen zu können, welches sich dadurch, daß es die wichtigsten Monumente nebst Namen, Zahlen und Nachweisungen kurz und bündig darlegt; von machen Hemmungen befreit, und eine leichtere und lebendigere Entwicklung und Ausführung in mündlicher Rede möglich macht." (1830: iii)

des Werkes Rechnung getragen, andererseits bot jedoch das Handbuch für fehlendes Bildmaterial keine Abhilfe: es enthielt nicht eine einzige Illustration.

Wie Winckelmanns Kunstgeschichte war Müllers Buch in einen historischen und einen systematischen Teil gegliedert. Während aber der systematische Teil bei Winckelmann den Anfang machte und eine "Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben" (1764: xxvii) versprach, "in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat" (ib.: ix), und der "Zweyte Theil die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände" (ib.) behandeln sollte, rückte in Müllers Handbuch der historische Teil vor den systematischen an die erste Stelle.

Die Theorie der Kunst - zu ihrem Zweck hatte Winckelmann mit seiner Kunstgeschichte ein "Lehrgebäude" (1764: ix) errichten wollen - handelte Müller auf 16 einleitenden Seiten ab.

Kunst 'an sich' versteht er als "eine *Darstellung*...d.h. eine Thätigkeit durch welche ein Innerliches äußerlich wird." (1830: 1)²¹² Indem Müller das Wesen der Kunst anthropologisch bestimmt, kann er, wie es vor ihm Karl Friedrich Rumohr in seinen "Italienischen Forschungen" (1827) getan hatte²¹³, ästhetische Fragestellungen - als zeitlos - in die Einleitung verbannen, um sich danach der Geschichte zuzuwenden.

Den historischen Teil seines Handbuchs gliedert Müller nach fünf Perioden bis zum Beginn des Mittelalters. Die Epocheneinteilung folgt der seit Winckelmann aus literarischen Quellen interpolierte Chronologie²¹⁴; die einzelnen Perioden sind jedoch nicht mehr wie bei Winckelmann durch ein qualitatives Epitheton bewertet (hoher, schöner Stil, Stil der Nachahmer), sondern werden nur noch gezählt (Erste, Zweite, Dritte Periode...).

Der systematische Abschnitt enthält eine Denkmälergeographie und gibt einen Überblick über die Gattungen: Tektonik (Gebäude, Gefäße, Geräte), dann die bildende Kunst im engeren Sinne (Bildhauerei, Malerei). Hierauf wird die bildende Kunst unter den Gesichtspunkten der Technik, Formen und Gegenstände behan-

²¹² "Die Gesetze der Kunst sind die Bedingungen, unter welchen allein das Empfindungsleben durch äußere Formen in eine wohlthätige Bewegung gesetzt werden kann; sie...haben in der Beschaffenheit des Empfindungsleben ihren Grund. ...Schön nennen wir diejenigen Formen, welche die Seele auf einer ihrer Natur angemessene, wohlthätige, wahrhaft gesunde Weise zu empfinden veranlassen, gleichsam in Schwingungen setzen, die ihrer innersten Structur gemäß sind." (Müller 1830: 4f)

²¹³ Müller nennt Rumohrs "Italienische Forschungen" in der Einleitung "sehr einsichtsvoll" (1830: 11).

²¹⁴ "Die Viscontische Lehre" - schreibt Müller an einer Stelle - "vom langen Bestande der griechischen Kunst in gleicher Trefflichkeit, sechs Jahrhunderte hindurch..., welche in Frankreich und nun auch in Deutschland Eingang gefunden, halte ich...für eine Verkehrtheit." (1830: 130)

delt. Dieser letzte Abschnitt (S.509-766) wächst sich zu einer umfassenden Kunstmythologie aus.²¹⁵

Der historische Teil - die einzelnen Perioden sind in sich wiederum nach systematischen Kriterien unterteilt - gibt knappe, allgemein gehaltene Stilcharakterisierungen und zählt die Künstler und Monumente auf, die zu der jeweiligen Epoche gerechnet werden. Die literarische Überlieferung steht dabei im Mittelpunkt.

Die Aegineten bringt Müller in der zweiten 'Periode' unter, die er zeitlich zwischen der 50. und der 80. Olympiade ansetzt (580-456 v.Chr.). Die Bauzeit des Tempels: "wahrscheinlich nach dem Siege über die Perser..., Ol. 75" (1830: 57). gilt auch für die Datierung des Giebelschmucks.

Stichwortartig wird die Entdeckung der "Aeginetischen Bildwerke" angesprochen, ihre Restaurierung durch Thorvaldsen und ihre Funktion als Architekturplastik erwähnt: die westlichen Giebelfiguren seien "vollständiger, die östlichen aber größer und besser gearbeitet"; die "Anordnung der Gruppen ist überaus verständig und zweckmäßig" (ib.: 65).

In der ikonographischen Interpretation hat sich Müller inzwischen Hirt angeschlossen (s.o.), "der für Erklärung und Zeitbestimmung sich das Hauptverdienst erworben" (ib.: 65) habe. Wie am Ende jedes der kurzen Abschnitte folgt ein Literaturverzeichnis. Neben "Wagners Bericht...mit kunstgeschichtl. Anm. von Schelling" gibt Müller die Aufsätze Hirts und Cockerells an. Daneben verweist er auf einen Artikel Thierschs in Carl August Böttigers Zeitschrift 'Amalthea' und auf "Goethe's Kunst und Alterthum B. III".²¹⁶

Müller faßt dann die stilistischen Merkmale dieser Periode zusammen:

"Die dieser Richtung angehörnden Bildwerke nennt man 'im *altgriechischen Style*' gearbeitet. Die Formen des Körpers sind an diesen Bildwerken übermäßig muskulös; Gelenke, Sehnen zu sehr hervorgeboben, und eben dadurch alle Umrisse zu hart und schneidend. Solche Härte wird Ein der antiken Literatur] in hohem Maße Kallon, schon weniger von Kanachos ausgesagt, aber auch dem Styl der Attischen Meister vorgeworfen. Indeß führte gerade diese Strenge der Zeichnung zu der Naturwahrheit, welche an den Aeginetischen Statuen, in den meisten Stücken, so sehr bewundert wird. - Mit dieser Kräftigkeit der Zeichnung verbinden sich gewöhnlich etwas Schroffes, Eckiges, und auch eine gewisse Steifheit. [...]

Das Eigenthümliche des *Aeginetischen* Styls scheint, den Andeutungen bei den alten Schriftstellern und dem Charakter der erwähnten Skulpturen zufolge, theils

²¹⁵ Wenige Jahre zuvor hatte Müller ein Werk unter dem Titel "Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie" (Göttingen 1825) veröffentlicht.

²¹⁶ Thiersch: Ueber die mythologische Bedeutung der auf Aegina gefundenen Bildsäulen, in: 'Amalthea' Bd,I (1820)S.137-160. 'Ueber Kunst und Alterthum', III Bd. I.Heft (1821) S,116-120; die Notiz über "Die Aeginetischen Statuen" stammt von Heinrich Meyer (1760-1832).

in strenger Festhaltung des Alterthümlichen, theils in sehr genauer und emsiger Nachahmung der Natur, somit...einer gewissenhaften aber wenig freien Art die Kunst zu treiben, bestanden zu haben." (1830: 66ff)

Was Müller hier über den 'altgriechischen Stil' zu sagen weiß, hätte man ohne große Abstriche auch schon bei Winckelmann nachlesen können. Mit einem entscheidenden Unterschied hätten die Benutzer des Handbuchs eingewendet, Was für sie eine Stilcharakterisierung wie im Müllerschen Handbuch von Winckelmanns Kunstgeschichte trennte, deutet Carl Friedrich Rumohr in den "Italienischen Forschungen" (1827) an.

In einer Fußnote des einleitenden Kapitels heißt es dort in Bezug auf die Elgin Marbles, die Aegineten und den Fries von Phigalia:

"Solche Werke, deren Altertum durch die Gebäude, die sie verzierten, beurkundet wird, geben uns einen Maaßstab für diejenige Kunstart, welche selbst den späteren Alten noch immer für die beste, bisweilen für die einzig rechte galt. Zu *Winckelmann's* Zeit fehlte es noch an einem beurkundeten Kennzeichen des besten Alterthumes; er war daher beschränkt auf Vermuthungen und Meinungen." (1827: 5)²¹⁷

Im Rückblick auf schlechtere Zeiten - was die 'Quellenlage' betrifft - kommt Friedrich Thiersch zum selben Resultat wie Rumohr, als er 1828 die "Vorrede" zur Zweitaufgabe seiner Vorträge "Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen" schreibt:

"Noch aber hatten sichere Urkunden aus der Periode der sich entwickelnden Kunst und aus der Zeit ihrer Vollendung gefehlt. Auch diese wurden durch den Fund auf Aegina und bey Phigalia, und durch die Versetzung eines Theiles der Bildwerke vom Parthenon nach England, der Forschung gewonnen." (1829: xi)

Bedeutend scheinen diese Funde vor allem als "Urkunden" oder als "Maaßstab" dadurch, daß für sie jene "äußeren Bestätigungsgründe", die Konrad Levezow (1833) als Grundlage der archäologischen Quellenkritik ansprach, mit bislang nicht gekannter Eindeutigkeit vorlagen. Man konnte nicht nur sicher sein, daß dies 'echt' griechische Werke waren, sondern - Rumohr weist darauf hin - durch ihre Funktion als Bauplastik bekannter Heiligtümer, ließen sich aus der antiken Literatur auch Datierungen ermitteln. Entsprechend finden sich die Aegineten in Müllers Hand-

²¹⁷ Für die Datierung des Parthenontempels und des Apollotempels von Phigalia standen literarische Quellen zur Verfügung. Konjunktural ließ sich auch die Bauzeit des Tempels auf Aegina aus literarischen Quellen bestimmen: als terminus ante quem war das Ende der politischen Selbständigkeit der Insel durch die Zwangsaufnahme in den Attischen Seebund (456 v.Chr.) von vornherein unbezweifelt. Die Datierungen schwankten zwischen der 65. und der 75. Olympiade (zw. 520 und 476), d.h. kurz vor oder unmittelbar nach den Perserkriegen (500-479). Müller selbst sah in dem Tempel ein Monument des Sieges der Griechen in der Seeschlacht von Salamis (480). Argumente für die frühere Datierung konnten aber seinen "Aegineticorum liber" entnommen werden, wonach der Inselstaat zur Zeit der 65. Olympiade seine höchste Machtentfaltung erlebte.

buch als Dokument registriert. Mit den "auf der Burg von *Selinus* bei dem mittleren Tempel von Harris und Angel entdeckten... *Metopen-Tafeln*²¹⁸ ("etwa um Ol. 50") "bezeichnen" die Aegineten ("Ol. 75ff") "ziemlich die Gränzen" für die "Zweite Periode" der griechischen Kunst.(1830: 64)

Das Handbuch geht auf die Monumente, die unter den einzelner Perioden angeführt werden, nur summarisch ein²¹⁹ und verweist dann jeweils auf weiterführende Literatur. Um sich im Jahre 1830 anhand der neuesten Literatur über die Aegineten zu informieren, hätte man anstelle des Müller'schen Handbuch auch zu dem gleichzeitig erschienenen Glyptothekskatalog greifen können, in dem Ludwig Schorn die 'Aeginetischen Statuen und Fragmente' auf 20 Seiten (Klenze/*Schorn* 1830: 48-68) vorstellte.

Schorns steckbriefartige Beschreibungen enthielten sich jedoch jeder formalen Charakterisierung oder interpretierenden Aussagen.²²⁰

Einleitend schreibt Schorn: "Die Wichtigkeit dieser Bildwerke für die Kenntniß der Entwicklung der griechischen Kunst, die Eigentümlichkeit des Styls, die merkwürdige Vereinigung von unbehülflicher Steifheit in den Köpfen und höchst naturgemäßer Lebendigkeit in den Körpern u.s.w. sind von *Wagner* und *Schelling* in dem *Bericht über die Aeginetischen Bildwerke* dann von *Hirt* (in Wolfs lit. Analekten 3.)

²¹⁸ 1822 hatten die englischen Architekten Samuel Angell und William Harris auf einer Studienreise durch Sizilien die Reliefs, von denen Müller hier spricht, entdeckt. Sie stammen vom sog. "Tempel C" der Akropolis von Selinunt (wahrscheinlich um 550 v.Chr. geweiht) und befinden sich heute im Archäologischen Nationalmuseum von Palermo. 1873 erschien eine Monographie über "Die Metopen von Selinunt" von Otto Benndorf. "Von allen historisch bedeutenden griechischen Skulpturwerken Italiens", schrieb Benndorf in der Einleitung, "sind die im Museum von Palermo befindlichen Metopen von Selinunt am wenigsten bekannt. Obwohl sie in jeder griechischen Kunstgeschichte den Reigen der Monumente zu eröffnen pflegen, ist ihnen eine gründliche Untersuchung an Ort und Stelle...seit der Zeit ihrer Entdeckung nicht wieder gewidmet worden" (Benndorf 1873: 1)

²¹⁹ Das Handbuch unterscheidet nur formal zwischen tatsächlich vorhandenen Monumenten und nur literarisch überlieferten; qualitativ wird beides gleich behandelt.

²²⁰ Zwei Beispiele (die Namen "nach der von Hirt gegebenen Deutung", Schorn 1830: 49): "64. [W V] Ajas, Sohn des Oileus (W.[agner] S.52.). Höhe 3'3". Führt den Speer und hielt am linken Arme den Schild. Vorn an dem glatten Helme bemerkt man mehrere Löcher zu[r] Befestigung der Nägel [für Bronzeverzierungen]... .Am Nacken, unter dem Helm, sind ebenfalls zwei Reihen von Löchern zur Befestigung künstlicher, wahrscheinlich aus Erzdraht gearbeiteten Haarlocken. Die rechte Hand, der linke Vorderarm, der ganze linke Fuß, die Zehen des rechten und der Helmbusch, sind restaurirt." (ib.56f)

"65. [W VII] Verwundeter Grieche (W.[agner] S.55 O.). Länge 4'9". Liegend, mit dem linken Arm auf die Erde gestützt, ist er [der Krieger] im Begriff, sich einen Pfeil aus einer Wunde unter der rechten Brust zu ziehen. Die Haare, mit einer Schnur umwunden, sind vorn künstlich gelockt und hinten lang... .Zwischen Brust und Schultern dienten auf jeder Seite drei kleine Löcher wahrscheinlich zur Befestigung eines Brustschmuckes.

Das rechte Bein vom Knie bis auf die Knöchel, die Zehen, die Finger der linken Hand und der rechte Vorderarm sammt der Hand sind neu." (ib.57)

Müller (Aeginet.[icorum liber] p.108.) *Thiersch* (in der *Amalthea* 1.) und dem Verf. (in den Studien der griech. Künstler) auseinandergesetzt worden. Die Sorgfalt und Zartheit der Ausführung stellt sie sogleich neben die schönsten Werke der gesamten griechischen Kunst." (1830: 48f)²²¹

Auch Schorn läßt sich auf keine Diskussion ein, sondern verweist im wesentlichen auf dieselbe Literatur wie Müller. Folgt man seinen Angaben und nimmt von den bei ihm verzeichneten Titeln den neuesten zuerst zur Hand, also Friedrich Thierschs Aufsatz "Ueber die mythologische Bedeutung der auf Aegina gefundenen Bildsäulen" (*Amalthea*, Bd.I, 1820: 137-160), so findet man auch dort die "Wichtigkeit" der Aegineten schon im ersten Satz beteuert. Allerdings unterscheidet Thiersch die Wichtigkeit der "auf Aegina gefundenen Bildsäulen...an sich als fürtreffliche Kunstwerke" von der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Aegineten, als den einzigen Denkmälern, "an denen sich die Eigenthümlichkeit der Kunstentwicklung mit Bestimmtheit nachweisen läßt" (1820: 137). Dadurch sei "gleich unmittelbar nach ihrer Entdeckung die allgemeine Aufmerksamkeit" auf sie gelenkt worden "und seit jener Zeit haben...diese hochgefeierten Werke, nicht aufgehört, die Archäologie zu ihrer Deutung und Beurtheilung in Bewegung zu setzen." (ib.)

So selbstverständlich Thiersch 1820 von dem Aeginetenfund als Movers der Wissenschaft spricht, ist dies offenbar schon zehn Jahre später nicht mehr möglich. Thiersch sieht die Veröffentlichungen zu den Aegineten bereits "zu einer kleinen Literatur angewachsen" (1820: 137); aber die entsprechenden Verzeichnisse Schorns und Müllers geben zu erkennen, daß diese Literatur nach 1820 keine wesentliche Erweiterung mehr erfährt.

Thiersch hatte das Anwachsen der Aeginetenliteratur nicht nur konstatiert, sondern gleichzeitig bemängelt, daß die darin vertretenen "Meinungen und Ansichten...auf das Entschiedenste von einander abwichen"; es sei dabei "eine Masse unhaltbarer Dinge" behauptet worden; ein Umstand, der "die Einsicht...auf eine lange Zeit zu verwirren" drohe. (ib.).²²²

²²¹ Die Untersuchung Schorns "Ueber die Studien der griechischen Künstler" erschien 1818 in Heidelberg. Mit dem äginetischen Fund bzw. mit dem äginetischen Stil setzt sich diese Schrift auf der Grundlage von Wagners Aeginetenbericht und Quatremère de Quincy's "Jupiter Olympien" auseinander. Auf Schorns 'Künstlerstudien' und auf Schorns Kunsttheorie, vor deren Hintergrund seine kunstgeschichtlichen Schriften gesehen werden müssen, kann hier nicht eingegangen werden. (Von 1826 bis 1833 hatte Schorn an der neugegründeten Ludwig-Maximilians-Universität in München eine Professur für Ästhetik und Kunstwissenschaft.) Jedenfalls ist er einer derjenigen Gelehrten, die dafür sorgten, daß der "Diskurs über die Historizität der bildenden Kunst" (Dilly 1979: 130) durch Rumohrs Theorie der Kunstgeschichtsschreibung nicht einfach abgebrochen worden - obwohl sich Rumohrs Konzeption in der Forschungspraxis rasch durchsetzte.

²²² Thierschs Bemerkung zu der widersprüchlichen Literatur ist ihm selbst jedoch nicht etwa Anlaß, deren kritische Sichtung zu unternehmen, sondern liefert das Motiv, sich nicht näher auf sie einzulassen. Thiersch verweist nur auf den zweiten Teil seiner Abhandlung "Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen" (1819), wo seine "Ansichten über den Inhalt und die Bedeutung der beiden Statuengruppen" (1820: 138) nachzulesen seien. (Er bezieht sich dabei auf eine Fußno-

Wenn man bedenkt, daß neben dem von Schelling herausgegebenen Bericht Wagners und den Aufsätzen Hirts und Cockerells auch eine Reihe von widersprüchlichen Artikeln im 'Morgenblatt' und im 'Kunstblatt' erschienen war, hätte man Thierschs pessimistischer Prognose - wie ernsthaft sie immer gemeint sein mochte - 1820 noch zustimmen können: unter der Voraussetzung, daß die Zahl der Veröffentlichungen weiter angestiegen wäre. Indem das publizistische Interesse an den Aegineten aber seit Anfang der Zwanziger Jahre deutlich nachließ, und so die 'kleine Literatur' keinen Zuwachs mehr zu verzeichnen hatte, blieb diese Literatur jedoch - auch in ihrer Widersprüchlichkeit - überschaubar.

Ein wichtiger Grund, warum sich die wissenschaftlichen Autoren plötzlich zurückhielten, kann darin gesehen werden, daß man glaubte, es könne nun nicht mehr lange dauern, bis die Aegineten nach München kämen und in der Glyptothek zu besichtigen wären. Daß der Bau des Museums sich über mehr als zehn Jahre hinziehen würde, war damals noch nicht abzusehen. Allein diese Verzögerung erklärt jedoch nicht, warum die Auseinandersetzung mit den Aegineten auch nach deren Überführung in das neue Museum nicht wieder in Gang kam, bzw. warum man sich in der Regel damit begnügte, kommentarlos auf die ältere Literatur zu verweisen. Besaßen die Aegineten jetzt nicht mehr die Kraft, die ihnen Thiersch 1820 noch attestiert hatte, nämlich "die Archäologie zu ihrer Deutung und Beurteilung in Bewegung zu setzen" (1820: 137)?

Bald nachdem die Aegineten nach München abtransportiert worden waren, fand (am 21. April 1829) in Rom die Gründungsversammlung des "Istituto di corrispondenza archaeologica" statt.²²³

te, wo er gegen Hirt die Auffassung vertreten hatte, die Westgiebelgruppe stelle den Kampf um den von Paris tödlich verwundeten Achilleus dar; siehe Thiersch 1829: 249f) "Was dort als in einer Anmerkung nur im Allgemeinen und den Hauptzügen nach dargestellt wurde, soll hier weiter ausgeführt und begründet werden." (1820: 138) Sonst meidet Thiersch jeden konkreten Bezug auf die Aegineten-Literatur und stiftet selbst nicht wenig Verwirrung dadurch, daß sein Aufsatz in der 'Amalthea', entgegen der im Titel angekündigten Deutung, eine allgemeine Untersuchung zum Mythos der Aeakiden liefert (in deren Verlauf die Aegineten kein einziges Mal erwähnt werden), und den Leser am Ende vertröstet, die Ikonografie der beiden Giebelgruppen "in einem der folgenden Theile dieser Zeitschrift" (ib.160) ausführlich abzuhandeln; ein Versprechen, das Thiersch allerdings genauso wenig einlöst, wie er jemals die andere Abhandlung über die Aegineten schreibt, die er in diesem Aufsatz ankündigt: eingangs hatte Thiersch bemerkt, er wolle sich im Moment "alles dessen enthalten, welches zu bestimmen eigene Anschauung der Kunstwerke nöthig ist, indem ich mir vorbehalte, hierüber in dieser Zeitschrift dann zu berichten, wenn jene herrliche Aegineten hier in München unsere Mitbürger und Nachbarn geworden sind." (ib.137f) Zwar ist Carl August Böttigers Zeitschrift 'Amalthea' eingegangen, noch bevor die Aegineten nach München gelangten, aber Thiersch hat später auch in anderen Zeitschriften nichts mehr über die Giebelgruppen veröffentlicht.

²²³ Obwohl das Institut auf die Initiative deutscher Gelehrter hin gegründet und schließlich 1874 als "Deutsches Archäologisches Institut" weitergeführt wurde, war sein Charakter in den ersten Jahrzehnten international. Es gab neben einer deutschen auch eine englische, eine französische und eine italienische Sektion. Die Mitglieder umfaßten praktisch alle bedeutenden Archäologen und

In einer "Übersicht der griechischen Kunstgeschichte von 1829-1835" schrieb C.O. Müller in der 'Allgemeinen Literaturzeitung'²²⁴, die Gründung dieses Instituts werde "in den Annalen der Archäologie der Kunst für immer Epoche machen...als Ausgangspunkt einer viel rascheren Verbreitung genauer Nachrichten und Abbildungen neuentdeckter Denkmäler und eines viel regeren Austausches wissenschaftlicher Gedanken." (1848: 638)

Die Entwicklung, die schon den zeitgenössischen Archäologen die Gründung des "Istituto" als Markstein in der Organisation ihrer Fachwissenschaft erscheinen ließ, beschreibt Adolf Borbein (1980): Neben der langsam schärferen Profilierung des Zuständigkeitsbereichs der Archäologie für die "bildende Kunst des Klassischen Altertums" (1980: 119) durch die Ausgrenzung der Ästhetik, der neueren Kunstgeschichte, der Bauforschung, und durch die Konstituierung der Ägyptologie und Orientalistik, nennt Borbein - wie schon C.O. Müller 1835 - vor allem die durch vermehrte Grabungstätigkeit und durch neu zugängliche Sammlungen ständig wachsende Materialfülle.

Diese Materialfülle wurde immer mehr zum zentralen Forschungsproblem. Nach und nach war den archäologischen Gelehrten bewußt geworden, daß Sichtung, Ordnung und Publizierung ihrer 'Quellen' eine Aufgabe werden würde, deren Ende nicht abzusehen war. Entsprechend richtete das "Istituto di corrispondenza di archaeologica", das seinen Zweck schon in der programmatischen Namensgebung ausdrücken sollte, als erstes für die Materialsammlung und Veröffentlichung Tafelwerke, Monatsberichte und Jahrbücher ein.²²⁵ Es entstand aber nicht nur ein neuer Aufgabenbereich, sondern es änderten sich zusehends "die qualitativen Anforderungen an die Forschung: Auch die einleuchtendste theoretische Konzeption wurde zunächst nach der Breite und Vollständigkeit ihrer Materialbasis, nach ihrer empirischen Verifizierbarkeit beurteilt. Die Antike erwies sich als höchst kompliziertes Gebilde, man bemerkte Fakten, die allem früheren Wissen widersprachen, und je intensiver man sich mit Einzelphänomenen auseinandersetzte, desto größer erschienen die zu lösenden Probleme. Dies betraf nicht nur die Archäologie sondern auch ihre [altertumswissenschaftlichen] Nachbardisziplinen, deren Ergebnisse immer wichtiger wurden. Denn ohne eine kritisch gesichtete schriftliche Überliefe-

Altertumswissenschaftler Europas. Dazu: Michael Strocka; 150 Jahre Deutsches Archäologisches Institut, in: Berlin und die Antike I, hrsg. v. Willmuth Arenhövel, Berlin 1975: 419ff.

²²⁴ Allg. Literaturzeitung, Juni 1835, Nrn. 97-110. Zit. n. C.O. Müller: Kleine deutsche Schriften, Bd.II, Breslau 1848: 638-75i.

²²⁵ Schon im Gründungsjahr 1829 erschienen als periodisch konzipierte Publikationsreihen: die "Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di corrispondenza archaeologica" (Vol. I, Rom und Paris 1829-1833), das "Bulletino dell'Istituto di corrispondenza archaeologica" und die "Annali dell'Istituto di corrispondenza archaeologica". Alle drei Reihen erschienen bis 1885 und wurden dann fortgeführt als "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" und "Römische Mitteilungen".

rung, ohne hinreichend gedeutete und edierte Inschriften war der historische Zusammenhang der Denkmäler kaum mehr herzustellen." (Borbein 1980: 119)

Durch die Verabschiedung der (historischen) Ästhetik war ein 'neutrales' Verhältnis zu den Quellen indiziert, indem - um noch einmal Konrad Levezow zu zitieren - "der Begriff des Alterthums" nicht mehr "etwas Wesentliches in der inneren Natur eines Kunstwerks an sich bezeichnet, sondern nur ein äußeres Verhältniß der Zeit" (Levezow, Über archäologische Kritik und Hermeneutik, 1833; zit. n. Fuchs 1979: 206).

Die Abwendung von der Kunst "an sich" und die Hinwendung zur "empirischen Verifizierbarkeit" oder anders gesagt zur Quellenkritik, erlaubte es, die "theoretischen Konzeptionen" hintanzustellen und auch über theoretisch widersprüchliche Standpunkte hinweg konsensfähig zu werden: eben in der Frage des kritischen Umgangs mit den Quellen. Die strittige "Deutung und Beurteilung" der Aegineten rückte auch deshalb in den Hintergrund, weil man sich über deren Datierung ziemlich einig war.²²⁶

Unterschiedliche kunstgeschichtliche Entwürfe waren kein Hinderungsgrund, sich über 'Sachfragen' zu verständigen. So sah sich beispielsweise C.O. Müller durch seine ausdrückliche Distanzierung von der Viscontischen Theorie der langen Kunstblüte in der Antike keineswegs daran gehindert, in den Literaturangaben seines 'Handbuchs der Archäologie der Kunst' ständig auf Thierschs Epochendarstellung zu verweisen, obwohl dort Viscontis Auffassung vertreten wurde.

Nachdem Kunstgeschichte zum 'Begriff' von Kunst keine wesentlichen Aussagen mehr zu liefern versprach, konnte auf eine verbindliche Geschichte der Kunst gewartet werden: sie würde sich dann ergeben, wenn die Quellen lückenlos aneinandergereiht waren. Dem Verständnis des Ganzen mußte die Erfassung und Analyse der Teile vorangehen. Für diese Analyse aber glaubte man ein Verständnis des Ganzen nicht notwendig.

Streitfragen, ob etwa die griechische Kunst von der ägyptischen abstamme, oder ob die Blüte der griechischen Kunst mehrere Jahrhunderte lang gedauert habe - oder nicht, waren erst dann wirklich zu entscheiden, wenn sie am Material verifiziert werden konnten.

Die metaphysische Dimension der antiken Kunst, wie sie zum Beispiel von Schelling hervorgehoben worden war (dergestalt, daß sich in ihr ein Bewußtsein aus-

²²⁶ Auch die Diskussion um die Qualität der Parthenon-Skulpturen in England kam in dem Moment zum Erliegen, als die Datierung nicht mehr ernsthaft umstritten war. Dazu: Arthur Hamilton Smith, Lord Elgin and his Collection, in: The Journal of Hellenic Studies, Vol.XXXVI, 1916: 163-372.

drücke, das die Welt noch in ihrer ursprünglichen metaphysischen Einheit erfaßt habe), wird für die historische Hermeneutik irrelevant.²²⁷

Der spekulativen Methode der (idealistischen) Philosophie und ihrem Gegenstand, dem Geist (in der Kunst, in der Geschichte) war nicht erst Rumohr mit Mißtrauen begegnet.²²⁸

Der Philologe Friedrich Gottlieb Welcker, der in den zwanziger Jahren die Archäologie als Fachdisziplin an der Bonner Universität begründet, notierte schon aus Anlaß von Schellings Vortrag "Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur": "Keine anfangende Kunst wird sich auf die Reflexion des Göttlichen in der Natur stützen. Wie die Nichthellenen anfangen zu bilden, so die Hellenen auch, aus bloßem Bildungstrieb." (Zit. n. Kekulé 1880: 111)

Indem die Archäologie mehr und mehr die Legitimität ihrer Beschäftigung mit der Kunst der Antike in dem Beitrag zu einer umfassenden historischen Erforschung des Altertums sah, brauchte nach der aktuellen Bedeutung dieser Kunst immer weniger gefragt werden, zumal der Weg in die Breite, den die Forschung einschlug, sich nicht mehr eignete, dem praktischen Interesse der Künstler an der Antike Motivation zu gewähren.²²⁹

"Unter Archäologie begreift man seit einer geraumen Zeit das Studium der alten Denkmäler im Gegensatze zur Philologie, welche die Literatur der Griechen und Römer zum ausschließlichen Gegenstande ihrer Beschäftigung hat", definierte Emil Braun (1809-1856) 1838 im "Conversationslexikon der Gegenwart" von Brockhaus das entsprechende Stichwort und er fuhr fort: "allerdings erhalten beide Wissenszweige in einer Alles begreifenden Alterthumswissenschaft erst ihren Abschluß und ihre wahre Geltung." (1838: I, 195)

²²⁷ Das unterschiedliche Erkenntnisinteresse von metaphysischer und historischer Mythologie-Auffassung beleuchtet Günther Pflug in seinem Aufsatz "Methode und Hermeneutik bei Karl Ottfried Müller". In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaft. Hrsg. v. Hellmut Flasher u.a., Göttingen 1979: 122-140.

²²⁸ "Wir wollen...den Ursprung des Geistes, der in den bildenden Künsten sich ausspricht, mit Ehrfurcht übergehen und uns darauf beschränken, diesen Geist in seiner Thätigkeit und Anwendung zu betrachten, oder die Gesetze zu erforschen, nach welchen die einzelnen Thätigkeiten der allgemeinen Kunstfähigkeit sich bewegen." (Rumohr; Ital. Forschungen, 1927: 14) Hegel war in seiner Ästhetik auch auf die Feindlichkeit der "Kunstkenner" gegenüber dem Ideen-Begriff zu sprechen gekommen und hatte in diesem Zusammenhang Rumohr genannt, dem er bescheinigte, völlig "unbekannt mit dem [zu sein], was die neuere Philosophie Idee nennt", Rumohrs Begrifflichkeiten könnten "philosophisch...in keiner Weise befriedigen." (1970: I, 146f)

²²⁹ Obwohl es auch noch bei der Gründung des "Instituto" eine künstlerische Sektion gab (deren erster Sekretär Thorvaldsen wurde), zeigte sich bis zur Jahrhundertmitte deutlich, daß das historische Interesse, das der Künstler an der aktiven Auseinandersetzung mit der Antike (im Sinne des Neu-Klassizismus), überlebt hatte: die Gelehrten blieben unter sich.

Braun, der bei C.O. Müller in Göttingen und bei Schorn in München studiert hatte und seit 1835 ständiger Sekretär des "Istituto" in Rom war, unternahm es, die "Wissenszweige, welche man gegenwärtig unter dem Gesamtbegriffe Archäologie zu befassen gewohnt ist" vorzustellen und begann "nicht mit der Geschichte der Kunst- und der übrigen Denkmäler, sondern...mit der Geschichte archäologischer Entdeckungen" die sich für ihn "sofort in eine Topographie der gesamten Denkmälerwelt" verwandelte:

"Hierunter verstehen wir keineswegs eine geographische Specialkenntniß, sondern ein rein im Sinne und Interesse des archäologischen Wissens oder der Denkmälerkunde unternommenen Zusammenstellung aller Denkmäler von denen wir, als von wirklich vorhandenen, eine mehr oder minder sichere Kunde haben." (ib.: 196f)

Der "Topographie oder Ortskunde der Denkmäler" (ib.: 197f) folgten bei Braun die "Denkmälergattungen und Gegenstände" (ib.: 198) und erst am Schluß die "Kunstgeschichte", die "die gesammte Archäologie in ihren Endresultaten" begreife:

"Sie bildet den eigentlich synthetischen Theil dieser Wissenschaft... .Zur Abfassung sowohl als selbst zum Verständniß kunstgeschichtlicher Darstellungen sollte daher billigerweise eine Geläufigkeit in dem ganzen archäologischen Material vorausgesetzt werden... . Leider hat man bis jetzt hierauf keine Rücksicht nehmen wollen. Man beginnt mit der Kunstgeschichte..., statt damit aufzuhören... . Die Kunstgeschichte bewegt sich [deshalb] in ziemlich allgemeinen und meist nur vornehmen Redensarten." (ib.: 207)

"Seit Winckelmann" habe man "für die Einrichtung und Feststellung archäologischer Details in kunstgeschichtliche Zusammenhänge nur Mäßiges geleistet." (ib.: 208)

Braun führt dies darauf zurück, daß man sich "im allgemeinen...mehr auf die literarischen Zeugnisse verlassen" habe; "d.h. Einer hat dem Andern nachgeschrieben oder mit neuen Ungereimtheiten begegnet." (ib.) "Die Monumente sind dabei am wenigsten berücksichtigt worden... . Ohne Hinzuziehung von praktischen Künstlern wird man auch hier keine bedeutenden Fortschritte machen" (ib.) Zum Zwecke "kunsthistorischer Untersuchungen" müsse der Archäologe sich "um artistische Monumentenkunde bemühen." (ib.)²³⁰

²³⁰ Neben Winckelmann, der in dieser Hinsicht "als glänzendes Beispiel sich hingebender bescheidener Forschung" dastehe, mache nur Schorns Untersuchung "Über die Studien der griechischen Künstler" hier eine "rühmliche erfreuliche Ausnahme." (ib.: 208), obwohl auch sie erst noch weiter auszuführen sei.

In der Einleitung hatte Schorn auf seine "praktischen Versuche" (1818: iii) hingewiesen und indem er bemerkte, seine Forschungen seien durch die neuesten Entdeckungen "aufs glücklichste gefördert worden" (ib.: iv), erinnerte er sich, daß er einem der Aeginetenausgräber, dem "Baron Haller von Hallerstein, die früheste Anleitung zur Ausübung der bildenden Kunst" (ib.: v) verdankte.

Ein vorläufiger Ausweg deutete sich nach Braun aber an: "Je größer die Dürftigkeit unsers monumentalen Wissens in Betreff der Kunstgeschichte ist, desto mehr hat man den Forschereifer zu rühmen, welcher seit 20 Jahren für die Untersuchungen der Künstlergeschichten erwachsen ist." (ib.208) Denn hier greift die philologische Methode der Quellenkritik: "Chronologische Feststellungen und vielseitige Untersuchungen des literarischen Apparats, der auf Kunstgeschichte Bezug habenden Alten zeichnen die deutsche Literatur vorteilhaft aus." (ib.)

Die Bemerkungen Brauns zu den Defiziten der Archäologie in Bezug auf die - wie er es nennt - "artistische Monumentenkunde", sind ohne nähere Ausführungen belassen; sie begnügen sich mit Andeutungen. Fast wie eine Warnung erscheint in dem entsprechenden Abschnitt der Satz: "Wenn man...eine Ausscheidung der wirklich sichergestellten Resultate mit Strenge vornehmen wollte, so würden sich diese auf sehr wenige reduciren." (ib.: 207f)

Was Braun vorsichtig mit "wirklich sichergestellten Resultate[n]" umschreibt, betraf eine durchaus konkreter benennbare 'Material'-Gattung: hätte man nämlich die Grundsätze der (philologischen) Quellenkritik konsequent auf die antike Großplastik angewendet, an der sich die Kunstgeschichte im wesentlichen orientieren sollte, wäre tatsächlich von dem hier vorhandenen Denkmälerbestand kaum etwas übrig geblieben.

Daß die meisten 'griechischen' Skulpturen nur in Form von römischen Kopien überliefert waren, wußte man schon zu Winckelmanns Zeiten, aber selbst bei der Mehrzahl der römischen Kopien ließ sich nicht mehr ermitteln, woher sie ursprünglich stammten. Die Orientierung an Inschriften mußte auf Fälschungen gefaßt sein (wie zum Beispiel im Fall der monumentalen Dioskuren auf der Piazza del Quirinale in Rom²³¹); die bei alten Restaurierungen geübte Praxis auch beschädigte Oberflächen nachzuarbeiten, war ein weiteres Problem. Wenn man nicht riskieren wollte, die meisten Großplastiken als 'Quellen' für die Kunstgeschichte zu verlieren, blieb nichts übrig, als die Lücken zwischen den wenigen literarisch datierbaren Werken (wie eben den Parthenon-Skulpturen, den Aegineten oder dem Phigalischen Fries) durch vergleichende Stil- und Formanalysen zu schließen. Die Kompetenz, antike Plastiken nach formalen oder stilistischen Gesichtspunkten kritisch zu beurteilen, setzte jedoch lange Erfahrung und Übung im Umgang mit solchen Werken voraus; den Gelehrten war dies im allgemeinen nicht zuzutrauen.

Zwar findet sich bei Braun deshalb die Forderung nach einer von den Philologen "verschiedenen Lebensweise":

"Der Archäolog muß wenigstens einen guten Theil seiner Jahre einem unstäten Leben ergeben sein, die Anschauungen, von denen er leben soll, verlangen Autopsie, diese kann nur erlangt werden, indem er den Denkmälern beständig naheilt,

²³¹ Wie deren Sockelinschriften: "opus Phidiae" bzw. "opus Praxitelis" zu beurteilen seien, war eine immer wieder diskutierte Frage.

häufig zu ihnen zurückkehrt und keine Mühe scheut, um zu jener Schärfe der Vergleichung zu gelangen, ohne welche diese Wissenschaft bei der stümperhaften Verfahrensweise stehen bleiben muß, welche man ihr so oft und mit allem Recht zum Vorwurf gemacht hat." (1838: 196)

Diese idealtypische Auffassung von der Mobilität eines Gelehrten war jedoch ein Wunsch, der sich kaum erfüllen ließ, zumal wenn dieser Gelehrte durch den Beruf auch seinen Lebensunterhalt zu bestreiten hatte, wie es immer häufiger der Fall war. Denn Reisen wollten nicht nur bezahlt sein, sondern forderten auch viel Zeit.²³²

Wenige Jahre später schrieb Ludwig Preller (1809-1861) ein anderer Altertumswissenschaftler aus der Schule August Boeckhs bzw. C.O. Müllers in einem methodenkritischen Aufsatz²³³ zum 'Reisebedarf' des kunstgeschichtlich orientierten Archäologen: der "unübersehbare Vorrath alter Bildwerke in den verschiedensten Privat- und öffentlichen Sammlungen Europas" mache das Reisen zu einer "Nothwendigkeit, wodurch das Studium der Archäologie, wenn es die Hauptsache sein soll, etwas Exclusives bekommt, und Forderungen von Geldmitteln und, da die Sammlungen meistens Eigenthum vornehmer Leute sind, auch einer gewissen weltmännischen Gewandtheit stellt, welche zu befriedigen nur Wenigen vergönnt ist." (Preller 1864: 413)

Preller warnt davor, sich allein auf die Abbildungen der Tafelwerke zu verlassen, "durch welche man den Bildwerken zu einer allgemeinen Verbreitung zu verhelfen sucht": sie könnten "nur als Notbehelf angesehen werden" (ib.: 413). Aber er muß

²³² Die "Hinzuziehung von praktischen Künstlern" (Braun 1838: 208) in Fragen der "Autopsie" anzuraten, erscheint erst dann ganz verständlich, wenn man bedenkt, daß Braun in Rom arbeitete. Nur dort gab es die im Umgang mit Antiken wirklich sachkundigen Praktiker. Schon im 18. Jahrhundert war Rom Dreh- und Angelpunkt des europäischen Antikenhandels gewesen. Der Vorrat an Statuen und Büsten schien hier unerschöpflich. (70.000 sollen es um 1750 gewesen sein; vgl. Dilly 1979: 112) Die professionellen Antikenhändler waren meist Bildhauer - wie Cavaceppi - und unterhielten oft große Werkstätten, in denen ergänzt, restauriert und gefälscht wurde. Diese Tradition setzte sich bis ins 19. Jahrhundert fort. Und auch in den Ateliers Thorvaldsens und Canovas waren 'Fachleute' beschäftigt, die dieses Metier beherrschten. Nur in Rom konnte man sich in dieser Hinsicht fachkundig machen. Ähnlich wie Braun hatte sich Humboldt 1830 in seinem Kommissionsbericht geäußert (s.o.) und er hatte sich dabei wohl an seine Zeit als preuß. Gesandter in Rom erinnert und konnte in Berlin auch mit Rauch rechnen - der sein 'kritisches' Auge für antike Plastik ebenfalls in Rom hatte schulen können.

Hätte sich das eigenbrötlerische Wesen Martin Wagners nicht mit zunehmendem Alter zur Schrulligkeit entwickelt, wäre sein Name wohl in die Geschichte der Archäologie eingegangen: denn er hatte sich nicht nur ein kritisch geschultes Urteilsvermögen erworben, sondern konnte zudem mit archäologischen Kenntnissen aufwarten. Bei Männern wie ihm suchten die Archäologen Rat, wenn es darum ging Antiken nach Form und Stil zu begutachten.

²³³ "Ueber die wissenschaftliche Behandlung der Archäologie", erschienen in der 'Zeitschrift für Alterthumswissenschaft' 1845. Zit. n. Reller, *Ausgewählte Aufsätze aus dem Gebiet der classischen Alterthumswissenschaft*, hrsg. v. Reinhold Köhler, Berlin 1864: 384-425. Zu Preller wie zu Braun vgl. Fuchs 1979.

einräumen, daß eben dieser Praxis die "großen Untugenden der Archäologie entsprechen" (ib.: 414). Dem Übergewicht der ikonographischen Interpretation werde dadurch Vorschub geleistet: "unvermerkt" werde "das materielle Was? des Dargestellten, die bloße Bedeutung des Bildwerkes" zu einer "Hauptsache" (ib.).

Indem die archäologischen Gelehrten in der Regel weitaus mehr Zeit an Schreibtischen und in Bibliotheken verbrachten, als in Antikengalerien, richtete sich ihr "Forschungseifer" einerseits, wie Braun angedeutet hatte, auf die (literarisch-philologisch konstruierbaren) Künstlergeschichten und andererseits auf die mythologisch-ikonographische Interpretation, die mit Abbildungen und Beschreibungen auskommen konnte. Und man bemühte sich um die gründlichere Dokumentation des bei Grabungen und Sammlungskatalogisierungen neu anfallenden Materials, für die das "Istituto" die organisatorischen Voraussetzungen bot.

So glaubte man langsam die Quellenbasis für eine künftige Kunstgeschichte bereitzustellen. (Vgl. Gerhard 1856: 3)

Daß 'Kunstgeschichte', wie sie zum Beispiel Müllers Handbuch darstellte, dazu tendierte, ein Repetitorium des archäologischen Wissens zu werden, erklärt sich aus der imaginären Zielvorstellung der Archäologie, mit der 'Vollständigkeit' der archäologischen Kenntnisse auch eine 'vollständige' Kunstgeschichte zu erreichen. Der ursprüngliche Anspruch, die Signatur des Einzelwerkes aus dem jeweils artgleichen historischen Umfeld zu erläutern, kehrte sich mit der forschungspraktischen Organisation dieses Umfeldes nach systematisierten Reihen um, so daß das Einzelwerk als Signatur der Reihe erschien. Das Ziel, die "vergleichende Denkmälerkunde...einer gewissen Vollständigkeit entgegenzuführen" (Braun 1838: 207), das sich in dem von Fachkollegen viel zitierten Grundsatz Eduard Gerhards (1795-1867)²³⁴ ausdrückte: "Monumentorum artis, qui unum vidit, nullum vidit, qui mille vidit, unum vidit" ließ sich bei den 'kleinen' Gattungen - im Gegensatz zur Großplastik - in geradezu mustergültiger Form ansteuern. Entsprechend suchte Gerhard selbst, seinen Leitsatz mit der Erstellung von Korpusen zu etruskischen Bronzespiegeln und griechischen Vasenbildern²³⁵ gerecht zu werden. 1833 war

²³⁴ Gerhard, Schüler von F.A. Wolf und A. Boeckh (und 1815 der erste "doctor rite promotus" der neuen Berliner Universität), war der maßgebliche Initiator bei der Gründung des "Istituto di corrispondenza archaeologica". "Gerhard war und blieb Zeit seines Lebens die treibende Kraft des Instituts." (Borbein 1979: 120) Gerhard war vor allem "Organisator" und "rigoroser Systematiker": mit bildender Kunst befaßte er sich in erster Linie unter ikonographischen Aspekten der Religionsgeschichte: "Der individuelle Charakter eines Einzelwerks, insbesondere seine künstlerische Eigenart und Formqualität interessierte ihn weniger. Das Monument wird für die Wissenschaft erst als Teil eines Zusammenhangs bedeutsam; es ist einer von vielen Bausteinen für das Gebäude der Kulturgeschichte, die alle Erscheinungen des antiken Lebens einschließt. Die Kunstgeschichte gehört dazu...ist aber nicht mehr der wichtigste Gegenstand der archäologischen Forschung." (Borbein 1979: 122)

²³⁵ "Etruskische Spiegel" (4 Bde., Berlin 1843-1868); "Auserlesene griechische Vasenbilder" (4 Bde., Berlin 1840-1858). Eine Abhandlung Gerhards, "die im dritten Band der 'Annali' des Instituts (1831) erschien und als 'Rapporto Volcente' zu einem Meilenstein in der Geschichte der Vasenforschung

Gerhard in den Dienst des Berliner Museums getreten. Dort hatte man eigens für ihn die Stelle eines Archäologen eingerichtet.²³⁶

Gerhard war maßgeblich daran beteiligt, daß Gipsabgüsse in den Schinkelbau am Lustgarten überführt wurden.²³⁷

Anläßlich der Aufstellung dieser Abgüsse hielt er drei Vorlesungen im Museum, von denen eine die Aegineten behandelte.²³⁸

Einleitend heißt es zu diesen Vorlesungen: "Die Gründung einer solchen Sammlung von Gipsabgüssen, veranstaltet nach demjenigen Plan, in welchem das Bedürfnis der Kunstgeschichte die Zwecke nacheifernder Kunst, der Standpunkt des Archäologen den Standpunkt des Künstlers überbietet, wird in einer neuen Abtheilung unseres Königl. Museums den grossen seit dessen Einrichtung befolgten Plan krönen, alle Entwicklungsstufen der Kunst durch ihre bezeichnendsten Meisterwerke anschaulich zu machen, und die vorläufige Aufstellung auserlesener Gipsabgüsse neben den antiken Skulpturen des Museums^[239] ist daher ein allen

wurde [in ihr findet sich das oben zitierte methodologische Motto Gerhards]...war der erste umfassende...Versuch, griechische und etruskische Vasen zu unterscheiden" (Borbein 1979: 120).

²³⁶ Seit 1835 war Gerhard auch Vollmitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften. In den 40er Jahren wurde er zum Professor ernannt. Sein Posten am Museum war finanziell wesentlich lukrativer als eine reguläre Anstellung als Universitätslehrer. (Vgl. Borbein 1979: 131) Gerhard gehörte im Übrigen zu den ganz wenigen Fachgelehrten, die ausgesprochen viel auf Reisen waren. Dem "Archäolog des Museums" wurden in dieser Hinsicht außergewöhnliche Privilegien zugestanden. Obwohl auch Gerhard betonte, die Archäologie sei bei der 'Stoffermittlung' auf "Alterthumsfreunde verschiedenster Art" (zit. n. Borbein 1979: 123) angewiesen. Daß er dabei an Leute wie etwa O.M. v. Stackelberg, dessen Freunde und deren Griechenlandreise dachte, versteht sich insofern von selbst, als Stackelberg wie Gerhard zu der archäologischen 'Interessengemeinschaft' der 'Römischen Hyperboreer' gehörte, in der sich die Idee zur Gründung des "Istituto di corrispondenza archaeologica" entwickelt hatte.

²³⁷ Im Sommer 1843 wird im rechten Seitenflügel des Schinkelbaues ein Saal für die bedeutendsten Abgüsse der Berliner Gipssammlung freigemacht. "Theodor Panofka, Assistent der Skulpturensammlung, legt am 25. Februar 1844 das erste provisorische Verzeichnis vor, das 611 Abgüsse von Statuen, Köpfen Reliefs und Ornamentstücken antiker, christlicher und auch ägyptischer Kunst enthält." (Platz-Horster 1979: 278)

²³⁸ "Drei Vorlesungen über Gyps-Abgüsse, gehalten im Museum zu Berlin" (1844). Die erste Vorlesung über die Aegineten fand am 16. April 1844 statt. Die beiden anderen Vorträge gingen über Abgüsse der Parthenongiebel-Figuren und die Florentiner Niobiden. Das offizielle Recht (auch an der Universität) Vorlesungen zu halten, stand Gerhard als Akademiemitglied zu. Über seine (anscheinend recht langweiligen) kunstgeschichtlichen Vorträge berichtet sein Biograph: "Er liebte es, Müllers Handbuch zu Grunde zu legen, die Paragraphen vorzulesen und Einzelnes anzumerken..." (Otto Jahn; Eduard Gerhard, ein Lebensabriss, in: Gerhard; Ges. Akad. Abhandlungen und kleine Schriften II, Berlin 1868: xcvi).

²³⁹ Der Bau des "Neuen Museums" in Berlin, 1843 nach Plänen Friedrich August Stühlers begonnen, kam durch die 48er Revolution ins Stocken und wurde erst 1855 fertiggestellt. Dort nahm dann die Gipssammlung nach antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Skulpturen das ganze Hauptschoß ein (1856 eröffnet).

hiesigen Freunden der alten Kunst sehr wichtiges Ereigniss, zu dessen Benutzung die hiemit eröffneten Vorlesungen ausschließlich beizutragen bestimmt sind." (Gerhard 1844: 4f)

Dem entspricht Gerhards hermeneutisches Verfahren: "Im Gebiete der Kunsterklärung ist...kein Original uns vollkommen verständlich, solange nicht dessen Zeit und Bedeutung im Besitz und Bewußtsein aller uns sonst überlieferten Werke verwandter Art ihr Verständniß gefunden haben. Zeichnungen, Kupferstiche und Abformungen aller sonst vorhandenen Kunstgegenstände eigenthümlichen Werthes treten alsdann zum Verständniß der vor unsern Augen befindlichen Originale lehrreich zusammen." (1844: 4)

Dann kommt Gerhard zu dem eigentlichen Thema seiner Vorlesung: Die Aegineten bildeten "das umfassendste Denkmal griechischer Kunst, welches Deutschland besitzt..." (ib.: 6) usw.: ihr "seltsam würdiger Anblick" habe sich "mächtig genug" erwiesen, "ihr künstlerisches Verständniß durch Cockerell und Wagner, ihre Ergänzungen durch Thorvaldsen" und "ihre wissenschaftliche Würdigung durch Schelling herbeizuführen." (ib.: 7f)

"Vom gewöhnlichsten Standpunkt der Kunstbeschauung" sei es "nicht ganz leicht sich mit den äginetischen Statuen zu befreunden: "Ihre Zeichnung ist mehr widerstrebend als gefällig"; ihre "Bedeutung" sei "nur in dem großen Zusammenhang erkennbar, der aus längerer Beschäftigung mit diesen Kunstwerken erwächst." (ib.: 8) Die 'widerstrebende' Form - Reibungsfläche sind immer noch die in "unnatürlich scharfer Zeichnung" (ib.: 10) erscheinenden Gesichtszüge und ihr Widerspruch zum Körperbau - zeugt auch bei Gerhard für "jenen Konflikt geheiligter Alterthümlichkeit und freier Meisterschaft", den "jede aus religiöser Sitte entwickelte Kunst...zu bestehen" hatte: "wie die Vorgänger Rafaels für die neuere Zeit ihn [den Konflikt] bezeugen, gewähren die äginetischen Statuen das edelste Musterbild einer solchen Entwicklungsstufe aus dem Gebiet der griechischen Kunst." (ib.: 11)

Indem das Verhältnis von Religion und Kunst nomothetisch gefaßt wird, als Widerstreit zwischen dem Prinzip der Formbewahrung und -sanktionierung einerseits und dem Prinzip der Entwicklung "natürlicher" Formen (d.h. dem der Kunst in "freier Meisterschaft") andererseits, wird der Archäologe als Historiker der Aufgaben entledigt, eine qualitative Charakterisierung der durch diesen Widerstreit geprägten Form zu geben: er kann im Grunde nur registrieren, wann und unter welchen Begleitumständen jener Konflikt in der Geschichte wiederkehrt.

Auch daß die Aegineten einen "anschaulichen Begriff des älteren Styles der griechischen Kunst" (ib.: 9) zu bieten hätten, findet sich bei Gerhard erneut beteuert. Man sucht jedoch vergeblich nach einer Erläuterung dieses Appells. Es bleibt beim Verweis auf das Werk selbst, der "Kunstfreund" muß sich letztlich direkt davon ansprechen lassen. Aber die 'Sprache der Kunst' drückt sich in den Aegineten offenbar nur unzureichend aus - dem "oberflächlichen Kunsturtheil" wenigstens, hät-

ten sich die Skulpturen "Anfangs im Range gelehrter Kuriosität...dargestellt" (ib.: 27) deshalb liefert der Historiker "Bedeutung" nach:

"Die durchgängige Nachweisung der versteckten Bedeutung, die in Kunstwerken des Alterthums auch unscheinbaren Figuren gegeben zu sein pflegt, ist einer der Erfolge, die den Erklärer alter Kunstwerke für das Gefühl eines oft verfehlten Berufs entschädigen. Dieser Beruf, der Beruf eine untergegangenen Welt aus ihren Kunsttrümmern herzustellen, scheitert in vielen Fällen an der Unzulänglichkeit seines Stoffes, aber auch an dem geringen Vertrauen, welches der Kunstfreund jenen Bemühungen schenkt. Ein ernstlicher Antheil an den anscheinend kühnen Versuchen der archäologischen Forschung wird allerdings dann erst belohnt, wenn es dem Archäologen gelingt, die vormalige Gestalt und den innern Zusammenhang lückenhafter Kunstwerke des Alterthums zur Anerkennung zu bringen; hiemit jedoch kann auch dem Kunstfreund in eben dem Grade ein Dienst geschehen, in welchem die bloße Kenntniß künstlerischer Form auch bei den gefälligen Werken der alten Kunst sich als ungenügend erweisen muß. In den äginetischen Statuen wird das Verdienst einer selbständigen Kunstvollendung, das jedes einzelne jener Marmorbilder unschätzbar macht, durch Umfang und ursprüngliche Aufstellung, durch mythische, geschichtliche und lokale Nebenbeziehungen, dermaßen gesteigert, daß der kunstgeübteste Blick ohne die Hilfe gelehrter Forschung nur sehr unzureichend sie würdigen könnte." (ib.: 26f)

Es sind nicht allein die Aegineten, die ästhetisch nur "unzureichend" zu "würdigen" sind. Den "Dienst", den die Archäologie dem "Kunstfreund" erweist, sieht Gerhard in dem Maße bedeutsamer werden, "in welchem die bloße Kenntniß künstlerischer Form auch bei den gefälligen Werken der alten Kunst sich als ungenügend erweisen muß." Daß das ästhetische Urteil nicht mehr zufriedenstellt, kann auch Gerhard vorerst nur registrieren, so wie Braun geschrieben hatte, die Kunstgeschichte ergehe sich mehr und mehr "in allgemeinen und meist nur vornehmen Redensarten" (Braun 1838: 207). Man steht diesem Phänomen relativ hilflos gegenüber, weil man sich nicht erklären kann, wie es eigentlich dazu gekommen ist. Der häufige Rekurs auf Winckelmann, der sich in diesem Zusammenhang beobachten läßt, und die dabei immer wieder vertretene Überzeugung, man habe im Grunde doch nur den Weg fortgesetzt, der von Winckelmann gewiesen worden sei, deutet an, wo diese 'Verständnisschwierigkeit' herrührt. Die ästhetischen Kriterien, nach denen die Gestaltqualitäten antiker Skulpturen beurteilt wurden, hatten sich seit Winckelmann kaum verändert.

Aber man hatte diese Kriterien ihrer geschichtsphilosophischen Fundierung entledigt und sie damit jener immer wieder kritisierten Unverbindlichkeit preisgegeben. Man trennte 'Kunstlehre' und 'Kunstgeschichte' und sah nicht, den originären Zusammenhang beider bei Winckelmann; obwohl gerade dieser Zusammenhang von der philosophischen Ästhetik (sowohl bei Schelling, als auch bei Hegel) immer wieder betont worden war, wenn auf die Vorbildlichkeit der Winckelmannschen Kunstgeschichte verwiesen wurde.

Der Anspruch der Archäologie, die ästhetische 'Sprache' des Kunstwerks mit zu erfassen, blieb zwar aufrechterhalten, in der Praxis wurde die damit verbundene Problematik jedoch möglichst umgangen. "*Die Aufgabe der ästhetischen Erklärung*, wo es auf Composition und künstlerische Teleologie des vorliegenden Bildwerkes im Ganzen ankommt", hieß es in Prellers Aufsatz "Ueber die wissenschaftliche Behandlung der Archäologie" (1845), sei "die schwierigste von allen, für welche deshalb am wenigsten gethan wird, und von welcher sich auch die Methode am schwierigsten feststellen läßt," (Preller 1864: 417) Allein: "Ausrufungen und wortreiche Ergießungen thuns freilich nicht" (ib.: 424).

Man behilft sich mit der Andeutung, die ästhetische Würdigung sei eine Frage kongenialen Einfühlungsvermögens, sei nur etwas für "wirklich Berufene" (Preller 1864: 413). "Als Beispiel solcher Kunsterklärung bieten sich von selbst die bis jetzt unübertroffenen, ewig [!] meisterhaften Analysen Winckelmanns von der Schönheit der bedeutendsten Kunstwerke Roms dar." (ib.: 424)²⁴⁰

Anstelle vornehmer Redensarten wird zusehends vornehme Zurückhaltung praktiziert.

Bei dem Bemühen, "eine untergegangene Welt aus ihren Kunsttrümmern herzustellen" - wie es Gerhards Vorlesung über die Aegineten-Abgüsse des Berliner Museums formulierte - war man vor allem an signifikanten 'Ruinenteilen' interessiert. Die geographische Lage des Fundorts der Aegineten: abseits vom 'Festland', auf einer kleinen Insel, liefert metaphorisch gewendet, ein Bild für die Schwierigkeit, die die Archäologen der Generation Gerhards mit diesen Statuen hatte. Nur "durch die mythische, geschichtliche und lokale Nebenbeziehungen" seien die Aegineten ausreichend zu würdigen, hatte das Resümee von Gerhards Vorlesung gelautet, nachdem angekündigt worden war, die "Bedeutung" der Skulpturen sei "nur in dem großen Zusammenhang erkennbar, der aus längerer Beschäftigung mit diesen Kunstwerken erwächst". Aber weder die Datierung (bei Gerhard: "eher nach als vor Ol. 75"; 1844: 22) war umstritten, noch das mythologische Thema der Darstellung, das Hirt nur auf die 'Ilias' gestützt, vorgelegt hatte.²⁴¹

²⁴⁰ "*Winckelmanns* von dem Studium der alten Dichter genährten Geist zeugten die Steine selbst von dem Leben, aus dem sie hervorgegangen waren, reihten sich in nothwendiger Verbindung aneinander und bildeten so das Werk einer Kunstgeschichte, die ganz auf eigenen Anschauungen ihres Gründers beruhte." (C.O. Müller 1848: 313) Auch deshalb war Winckelmann für die Archäologen ein Monument geworden, auf das man zurückblickte, wenn jenes "Gefühl eines oft verfehlten Berufs" (Gerhard 1844: 26) sich anmeldete.

²⁴¹ Schon in seiner "Uebersicht der griechischen Kunstgeschichte 1829-35" in der 'Allgemeinen Literaturzeitung' (vom Juni 1835; zit. n. Müller, Kl. dt. Schr., Bd.II, Breslau 1848: 638-751) hatte C.O. Müller "Im Betreff der *Aeginetischen* Denkmäler" konstatieren können, daß "die früher gegebene Erklärung, wonach sie die Kämpfer der Aeakidischen Helden vor Troja darstellen, in letzter Zeit unbezweifelt angenommen worden [ist]", und man sich nur noch bemüht habe, "einige einzelne Punkte genauer zu bestimmen." (1838: 677)

Aufwendig würde die Beschäftigung mit den Aegineten erst, wenn man die "Nebenbeziehungen" aufzeigen wollte. Hier boten die Quellen, sowohl was die literarische Überlieferung betraf, als auch die Kenntnis anderer äginetischer Werke, kein zusammenhängendes Bild; vor allem ließen sie sich nicht direkt mit den Giebelfiguren in Verbindung bringen; der Fund bildete faktisch einen völlig isolierten 'Einzelfall'. Aus der Perspektive der "vergleichenden Denkmälerkunde", stellte sich deshalb die Frage, ob sich der Aufwand überhaupt lohnte, solange die Aegineten wenig Signifikantes zu den Systematisierungsversuchen und den Vergleichsreihen beizutragen versprochen.

Indem sich die Giebelskulpturen - wenigstens in absehbarer Zeit - in dieser Hinsicht wenig 'produktiv' erwiesen, lag es nahe, sie vorerst in 'Wartestellung' zu belassen. Da der Forschungsgrundsatz, Vollständigkeit zu erreichen, ohnehin zukunftsorientiert war, konnte man auch später, bei verbesserter Quellenlage, auf sie zurückkommen.

Nachdem die Glyptothek eröffnet worden war, warteten die Archäologen auf die Publikation der Sammlungsbestände. Der von Klenze und Schorn verfaßte Katalog des Museums (von 1830) entsprach nur teilweise ihren Vorstellungen; vor allem deshalb, weil Abbildungen darin ganz fehlten. Aber man hoffte, daß in absehbarer Zeit ein Stichwerk erscheinen würde, mit dem sich auch diese Lücke schließen ließ. Es sei "sehr zu wünschen", daß die Aegineten "mit anderen Schätzen der Glyptothek zusammen endlich auf eine ihr würdige Weise herausgegeben werden möchten" (1848: 677), schrieb C.O. Müller 1835 ("Uebersicht der griechischen Kunstgeschichte 1829-1835").

Aber ihr Eigentümer, König Ludwig, war daran nicht (mehr) interessiert. Nachdem sein Museum - wenigstens bei der Münchner Bevölkerung - nicht die erwartete Resonanz erfahren hatte, betrachtete er die Glyptothekssammlung wieder demonstrativ als Privatbesitz.²⁴²

Gerade Müller bekam dies zu spüren, nachdem er sich von Seiten der Fachkollegen aufgefordert sah, sein Handbuch durch einen Abbildungsband zu ergänzen. Gemäß der Konzeption des römischen "Istituto" sollte auch er einen Beitrag leisten, um die Basis der vergleichenden Denkmälerforschung durch die Publikation archäologischen Quellenmaterials zu vergrößern.

In einem Brief an Ludwig Schorn (vom 24. Jan. 1832) schrieb Müller über den geplanten Ergänzungsband:

²⁴² Noch heute ist die Sammlung besitzrechtlich nicht Eigentum des bayer. Staates, sondern des 'Wittelsbacher Ausgleichsfonds'.

"Das Werk soll...nicht bloß die Bildwerke nach Gegenstand und Composition, sondern die historisch bedeutenden auch ihrem Styl nach wiedergeben. Dazu reichen denn öfter die Kupferwerke, die wir besitzen nicht aus, und wir sehen uns nach Originalzeichnungen um.^[243] Das wird gleich im ersten Heft [der Foliant erschien 1832-1835 in Einzellieferungen] mit den *Aegineten* der Fall sein. Für das Ganze wird es genügen die von Cockerell im 'Journal of Science' gegebenen Zeichnungen zu wiederholen, aber dem Zwecke des Werks könnte nur dann vollkommen genügt werden, wenn wir wenigstens von einer Hauptfigur eine etwas detaillirtere Umrißzeichnung von geschickter Hand erhalten könnten." (ed. Reiter 1910: 400)

Müller bittet Schorn für eine solche Zeichnung zu sorgen: "Besser wird die gewiß nach einem Original gemacht als etwa nach einem Gypsabgusse in Berlin. ...Eine der stehenden Figuren wäre natürlich den liegenden vorzuziehen; die Wahl lege ich in ihre oder des Zeichners Hände." (ib.) Die angeforderten Zeichnungen kamen jedoch für die erste Lieferung der "Denkmäler der alten Kunst" nicht mehr rechtzeitig zustande.

In den Osterferien 1832 war Müller nach München gereist, um die Glyptothek kennenzulernen und um Schorn zu treffen, für den er die bereits fertigen Radierungen seiner 'Denkmäler' im Gepäck hatte; Schorns Urteil darüber schien ihm wichtig. Vom unerwarteten Mißerfolg dieser Reise schrieb Müller an Carl August Böttiger (am 20. Sept. 1832):

"In München traf ich es in diesem Frühjahr darin recht übel, daß außer Thiersch auch unser trefflicher Schorn abwesend war; er war wegen des Todes seines Vaters nach Franken gereist... So genoß ich keine Begünstigungen in München, auf die ein Archäolog sonst zu rechnen pflegt. Die gewöhnliche Aufsicht [der Glyptothek] geht aber (bei der mißtrauischen Gesinnung des Königs, der, auf seine Schätze eitel, sie niemanden recht gönnt) so ins Kleinliche, daß man keine Linie an den Rand des Katalogs ziehen darf, ohne daß sein Custode herantritt und nachfragt: man zeichne doch nicht?" (ed. Reiter 1950: I, 177)

Und an Schorn hatte Müller nach aus München (am 14. April 1832) geschrieben, er habe mit ihm die bis jetzt radierten Blätter durchsprechen wollen, worunter "auch die *Aegineten* nach Cockerell" sich befänden:

²⁴³ "Wir", das sind Müller und der Maler Dr.phil. Carl Oesterley (1805-1891), der an der Göttinger Universität die Nachfolge von Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) als akademischer Zeichenlehrer und Kunstgeschichte-Professor angetreten hatte. (Zu Fiorillo, Oesterley und dem akademischen Kunst-Unterricht an den Universitäten im 19. Jahrhundert, vgl. Dilly 1979: 173ff) Oesterley hatte sich angeboten, nach Müllers Angaben die Zeichnungen und Radierungen anzufertigen. "Für die künstlerische Ausführung" - schrieb Müller später im Vorwort der "Denkmäler der alten Kunst" - "schien eine gewissenhafte Treue und ein Sinn für Eigenthümlichkeit des Styls, der...das Wesentliche herausfühlt [!] und festzuhalten weiss, ein viel wichtigeres Erforderniss, als jene Glätte, welche in der Regel durch Übertragung einer Manier auf alle Kunstwerke aller Zeiten und Schulen möglich wird." (1835: iii)

"nur habe ich hier [in München] die Restaurationen daran angemerkt. Eine größere Zeichnung einer oder der anderen Statue wird nun wohl nicht hinein kommen können, und, wenn eine solche nicht etwa schon angefangen sein sollte, würde ich den Wunsch lieber aufgeben, da jedes Zeichnen - jede flüchtig hingeworfene Umrißlinie - hier so specieller Erlaubniß bedarf, wie ich selbst an Ort und Stelle erfahren." (ed. Reiter 1910: 404)

Auf der Rückreise von München nach Göttingen hatte Müller Schorn dann doch kurz in Nürnberg getroffen und beide hatten schließlich vereinbart, ein Blatt mit Zeichnungen der Aegineten mit dem zweiten Heft der 'Denkmäler' nachzuliefern.

Im Juli konnte Schorn endlich die hierzu notwendige Vorlage absenden. Im Begleitbrief (26. Juli 1832) entschuldigt er sich nochmals für die Verspätung: "indeß war diese Aufgabe der Forderung des Styls wegen dem Zeichner so schwierig, daß er weit länger als zu seinen übrigen Arbeiten dazu nöthig hatte. Dagegen werden Sie jetzt auch mit der Treue der Auffassung wenigstens in aller Hauptsache zufrieden seyn." (ed. Reiter 1910: 405)

Nach Schorns Vorschlag zeigte die 'Tafel VIII B' (vgl. Abb. 54) denn auch nicht nur eine Figur, sondern insgesamt fünf: Die Westgiebel-Athena (W I), zwei Bogenschützen (O V und W XI) und den sog. "Patroklos" vom Westgiebel (W XIII) und den "Laomedon" vom Ostgiebel (O XI). Die Minerva war, wie es in einem früheren Brief an Müller (vom 6. Febr. 1832) hieß, gedacht "als ein Denkmal viel unvollkommeneren Styls", wie für Schorn überhaupt die Figuren "des Vordergiebels (Ost) bedeutend großartiger" waren "als die der Rückseite" (West). Deshalb hatte er auch die Abbildung von Figuren aus beiden Giebeln empfohlen. Als Gegenstück für den "Patroklos" (den Schorn "für die Kenntniß des Styls der Aegineten" am besten geeignet hielt) bot sich der "Laomedon" des Ostgiebels an. Die beiden Bogenschützen wurden gewählt, "weil an den stehenden Figuren die Schilde zu viel verdecken." (ed. Reiter 1910: 402)

Schorn sprach von den Schwierigkeiten die sein Zeichner (ev. der Bildbauer Ernst Meyer [1776-1844]?) mit der "Forderung des Styles" hatte.

Die Reproduktionen in den Müller'schen 'Denkmälern' zeigen, daß diese Schwierigkeiten auch ein Problem der Technik des Linearzeichnens war, die den jeweils charakteristischen Umriß verlangte. Das 'rhetorische' Standardvokabular, das mit dieser Technik verbunden war, versagte bei den Aegineten vor allem an den Gesichtern. Da die Figuren an den Lippen, den Augenlidern und den Brauen scharfe Grate und damit direkt 'lesbare' Linien zeigten, wurden zuerst diese in die Zeichnung übernommen. Die 'objektiven' Gratlinien vertrugen sich jedoch schlecht mit den üblichen Charakterisierungskürzeln die die Lineartechnik für den Gesichtsausdruck verwendete. (So konnte sich der Zeichner zum Beispiel für keine eindeutige Kinnlinie entscheiden.)

Um die von Schorn angesprochene Stildifferenz zwischen West- und Ostgiebelfiguren zum Ausdruck zu bringen, hatte der Kopist bezeichnenderweise nicht nur den

sog. "Paris" (W XI) (Auf der Abbildung links oben) auffällig 'reduziert', sondern dessen Gegenüber, den "Herakles" (O V) vom Ostgiebel, auch von hinten gezeichnet²⁴⁴, so daß der rechte, den Bogen spannende Arm die untere Gesichtshälfte dieser Figur verdeckte.

Die 'Aegineten'-Tafel (VIII B) (vgl. Abb. 54) in Müllers "Denkmäler der alten Kunst" - sie erschienen 1854 in einer zweiten Auflage blieben das ganze 19. Jahrhundert hindurch die einzigen Abbildungen dieser Art (d.h. nach den Originalen gezeichnet), die in Deutschland erschienen. Aus Frankreich allerdings, war bald weiteres Bildmaterial zu beziehen.

1821 hatten sich die Griechen gegen die türkische Herrschaft erhoben. Ihr Befreiungskampf wurde - zum Leidwesen der Vertreter des legitimistischen Restaurationssystems Metternichs - von der 'öffentlichen Meinung' in Europa begeistert begrüßt und von der aus dieser Begeisterung erwachsenen philhellenischen Bewegung aktiv unterstützt.²⁴⁵

Nach siebenjähriger Kriegsdauer war die Lage in Griechenland 1828 immer noch unentschieden; die türkisch-ägyptische Armee beherrschte nach wie vor den Peloponnes. Griechenland erbat die direkte Hilfe westeuropäischer Staaten, und die "Franzosen entsandten ein Hilfskorps, das am 30. August des gleichen Jahres mit 14.000 Mann im Golf von Coron landete 11 (Bracken 1977: 345).

"Damals waren die Arbeiten der wissenschaftlichen Kommission, die Napoleon an den Nil begleitet hatte, um die 'Description de l'Egypte' zu erarbeiten, noch unvergessen, und man entschloß sich, dem nach Griechenland entsandten Hilfskorps eine ähnliche Kommission anzugliedern, die 'Expedition scientifique de Morée'.

Die erste Aufgabe der archäologischen Sektion dieser Kommission war es, sofort nach der Befreiung der Morea [Peloponnes] die Ruinen von Olympia zu erforschen." (ib.)

Als Ziel dieser Forschungsreise war Olympia schon Anfang der Zwanziger Jahre ins Gespräch gekommen. Im Januar 1821 hatte der Gelehrte Friedrich Carl Ludwig

²⁴⁴ Irrtümlich konnte dies nicht geschehen, da Vorder- und Rückseite durch die Verwitterungsspuren eindeutig definiert waren.

²⁴⁵ Friedrich Thiersch z.B., von Anfang an glühender Anhänger der philhellenischen Bewegung, schrieb in Cottas 'Allgemeiner Zeitung' 1821 eine Serie von Artikeln über die Ziele dieses Krieges, machte konkrete Vorschläge zur Bildung eines deutschen Freiwilligenheeres und dessen Finanzierung durch Spendenaktionen, und löste damit in Wien hektische diplomatische Reaktionen aus, durch die die bayerische Regierung zur Unterbindung aller diesbezüglichen Aktivitäten gedrängt wurde. (Vgl. Loewe 1925: 494ff)

Sickler (1773-1836), ein 'Zögling' Carl August Böttigers, im 'Kunstblatt' einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er den Vorschlag zur Ausstattung einer solchen Expedition auf Subskriptionsbasis machte. Die Idee hierzu entnahm Sickler einer neu erschienenen englischen Reisebeschreibung: Dodwell's classical and topographical Tour through Greece.²⁴⁶ Indem Sickler die Leser des 'Kunstblatts' mit dieser Reisebeschreibung bekannt machte, brauchte er nur Dodwell zu zitieren, um den eigentlichen 'Vater des Gedankens' einer Ausgrabung in Olympia zu nennen:

"Es war des gelehrten Winckelmanns Lieblingsplan, zu Ausgrabungen auf der Ebene von Olympia eine Subscription zu eröffnen. Sollte ein solches Vorhaben je einmal ins Werk gesetzt werden, so könnte man mit Zuversicht hoffen, daß die herrlichsten Werke der Sculptur sowohl, als andere höchst wichtige und schätzbare Ruinen an das Licht gebracht werden würden." (Kunstblatt Nr. 2, 4. Jan. 1821: 6)²⁴⁷

Überschrieben war Sicklers Aufsatz: "Erinnerung an unseres Winckelmanns Idee zu einer Ausgrabung in Olympia, und Vorschlag zu einem Nationaldenkmal zu Ehren Winckelmanns". Die Ausbeute der Grabung sollte nämlich "in Einem und Demselben Lokal" untergebracht werden, "welches in einer, entweder durch das Loos oder auf sonstige Weise zu bestimmenden Hauptstadt von Deutschland, durch die Architektur würdig errichtet und durch die Sculptur gehörig ausgeschmückt werden müste", so daß man diesem Museum "die Bestimmung, Winckelmanns Denkmal unter uns zu seyn" (Kunstblatt Nr.4, II. Jan. 1821: 13) geben könne.

Der Vorschlag Sicklers wurde eine Zeit lang ernsthaft diskutiert; es fanden sich auch erste Subskribenten: u.a. Schorn, Klenze, Thiersch und C.O.Müller - der Plan nahm aber nie wirklich konkrete Formen an.

Die Erinnerung an die Grabungserfolge der Aegineten-Entdecker nährte jedoch die Phantasie der Archäologen weiter und als die französische 'Expédition scientifique de Morée' im Mai 1829 in Olympia eintraf, waren die Teilnehmer von derselben Erwartung getragen, die schon Sicklers Vorschlag so interessant hatte erscheinen lassen: was man eigentlich zu finden hoffte, waren die Giebelstatuen des Olympischen Zeustempels, von denen die Reisebeschreibung des Pausanias (V,10,6-8) berichtete.

Man begann zu graben, und die von Abel Blouet (1795-1853) geleitete Architektengruppe der Expedition nahm die Vermessung der Ruinen vor. Die Funde waren

²⁴⁶ Eduard Dodwell (1767-1832); A Classical and Topographical Tour through Greece, during the Years 1801, 1805, and 1806; 2 Bde., London 1819. Dt. Ausg., Leipzig 1830.

Dodwell lebte als Kunstkenner und Altertumsforscher in Rom. Er besaß dort ein kleines Privatmuseum, das neben Kleinbronzen, Terrakotten und Vasen auch einige Marbles umfaßte. Nach seinem Tod wurde die Sammlung für den bayerischen König Ludwig angekauft.

²⁴⁷ "Ich bin versichert, daß hier [in Olympia] die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig seyn, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde." (Winckelmann; Gesch. d. Kunst des Alterthums 1774: 282)

jedoch im Vergleich zu dem anfallenden Arbeitsaufwand bescheiden, die erhoffte Entdeckung der Giebelskulpturen blieb aus. (Erst 1876 wurden sie von einer Grabung des Deutschen Archäologischen Instituts unter Ernst Curtius entdeckt.) "Blouet hatte richtig vorausgesehen, daß die materielle Ausbeute der 'Expédition scientifique de Morée;' in Frankreich Enttäuschung erregen wurde: Die wenigen Funde waren von keinem sehr hohen Wert" (Bracken 1977: 351) und der Aufwand, den Ausgrabungen mit sich brachten - in Olympia zum Beispiel waren die Ruinen durch meterhohe Schwemmlandschichten bedeckt - war bei weitem unterschätzt worden.²⁴⁸

Im Herbst 1829 wurde die Kampagne beendet und auch die Untersuchungen an anderen Orten der Morea, auf verschiedenen Inseln und in Attika waren abgeschlossen. Man kehrte nach Frankreich zurück, und Blouet und seine Mitarbeiter legten die archäologischen Ergebnisse der Forschungsreise in den Jahren 1831 bis 1838 in drei prachtvoll ausgestatteten Folianten vor:

"Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le Gouvernement français. Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Peloponèse, des Cyclades et de l'Attique, mesurées, dessinées, recueillies et publiées par Abel Blouet et Amables Ravoisie, Archille Poirot, Félix Trézel, Frederic de Gournay." (Paris 1831, 1833, 1838) Das Werk enthielt insgesamt 265 Abbildungstafeln.

Die französischen Architekten waren 1829 auch auf Aegina gewesen und hatten noch einmal den Tempel, an dem 1811 die 'Aegineten' gefunden worden waren, aufgenommen und gezeichnet. Man wußte zwar, daß die damaligen Ausgräber den Tempel genau vermessen und rekonstruiert hatten, aber die Ergebnisse dieser Untersuchungen verstaubten in den Reise-Portefeuilles Cockerells.²⁴⁹

So konnte Blouet im dritten Band der 'Expédition' erstmals diesen Tempel in maßgerechten Zeichnungen wiedergeben.

Da die im Titel der Publikation angekündigten "Sculptures" nach dem unbefriedigendem Ergebnis der Ausgrabung von Olympia in den ersten beiden Bänden keine großen Attraktionen geboten hatten, entschloß sich Blouet, die Gelegenheit zu nutzen und zu der Tempelarchitektur auch die Giebelskulpturen abzubilden, die

²⁴⁸ Obwohl die Ausgrabungen der Forschungsreisenden um Haller und Cockerell außerordentlich glücklich verliefen, was die Funde an Bildhauerarbeiten betraf, waren auch sie schon enorm aufwendig gewesen: allein an der Ausgrabung des Apollotempels in Bassae waren zeitweise mehr als hundert Hilfskräfte beschäftigt. Trotzdem waren nach wie vor die Berichte und Erzählungen der britischen travelling gentlemen meinungsbildend. Fast jeder von ihnen war stolz darauf, während seiner Griechenlandreise 'Ausgrabungen' gemacht zu haben: ohne allerdings zu bemerken, daß die Fundplätze, die sie mit ihren Reise-Klappspaten aufschürften, durch die Führer, von denen man solche Orte (gegen Bezahlung) erfahren konnte, immer wieder neu 'geladen' wurden.

²⁴⁹ Neben Cockerell hatte zwar auch Haller architektonische Aufzeichnungen von dem panhellenischen (bzw. Aphaia-Tempel auf Aegina besessen; Hallers Material war aber schon 1813 bei einem Schiffbruch verloren gegangen).

immer noch nicht vollständig in großformatiger Form publiziert waren. Blouet setzte sich mit Klenze in Verbindung und erreichte die Erlaubnis, die Aegineten in der Münchner Glyptothek durch den Expeditions-Teilnehmer Félix Trézel (1782-1855) zeichnen zu lassen. Blouet konnte aufwendige Reproduktionen versprechen und auf die repräsentative Form seines Prachtwerks als würdigen Rahmen für die Publikation der Aegineten verweisen.²⁵⁰

Als 1838 der dritte Teil der "Expédition scientifique de Morée" erschien, standen tatsächlich die Aegineten und der Tempel, von dem sie herstammten, im Mittelpunkt des ganzen Bandes. Auf 25 ganzseitigen Tafeln wurden Architektur und Figuren vorgestellt. Neben Grundrissen, Schnitten, Ansichten der Ruine und handkolorierten Rekonstruktionen, gab es eine Tafel (Pl. 58), die eine Kopie der Radierung Cockerells aus dem 'Journal of science and the arts' von 1819 zeigte, und 12 Tafeln, die nach den Zeichnungen radiert waren, die Trézel in der Glyptothek angefertigt hatte.²⁵¹

Von technisch versierten Radierern²⁵² umgesetzt, entfernen sich die Einzelabbildungen der Giebelstatuen allerdings doch weit von den Vorbildern: schon Trézel hatte beim Zeichnen unvermerkt die Proportionierung der Figuren gestaucht, und die dichten knorrig radierten Strichlagen, die den plastischen Muskelrealismus betonen sollten, taten ein übriges, um den 'altertümlichen' Charakter der Figuren als 'Naturwüchsigkeit' vorzustellen.

²⁵⁰ Im Unterschied zu Deutschland waren im zentralistischen Frankreich solche Prachtwerke immer auch staatlich geförderte Prestige-Unternehmen. (Blouets Bände erschienen als Veröffentlichung der 'Académie'.) Zudem bot Paris für die Produktion und den Vertrieb teurer Folianten weit bessere Voraussetzungen als das Verlagswesen der deutschen Partikularstaaten. Die Vorliebe der Franzosen für reich illustrierte Bücher reicht zurück ins 18. Jahrhundert, als Frankreich (bzw. Paris) in der europäischen Buchkunst die unbestrittene Führungsrolle übernommen hatte. Mit der um den Hof zentrierten Adelsgesellschaft stand schon im Ancien Régime ein gut kalkulierbarer Absatzmarkt für diese wertvolle Ware zur Verfügung. Auch die szientifische Literatur hielt auf äußere Form und bevorzugte anschaulichen Bilderreichtum. Auch für die Gründer des "Istituto di corrispondenza archaeologica" stand außer Zweifel, daß ihre Publikationsvorhaben, sofern sie ein größeren Umfang Abbildungsmaterial einbegreifen sollten, nur über das Pariser Verlagswesen zu verwirklichen waren. Entsprechend erschienen schon die ersten "Monumenti inediti" (1829-1833) nicht nur in Rom, sondern gleichzeitig in einer französischen Ausgabe in Paris. (Auch von den 'Annali' gab es eine französische Ausgabe, über die sich die Produktionskosten leichter amortisierten.) Ein deutsches Projekt E. Gerhards, "Antike Bildwerke, zum ersten Mal bekannt gemacht" (1827-1839) kam über Jahre nicht voran und ging schließlich ein, weil der Verleger (Cotta) das finanzielle Risiko nicht mehr tragen wollte.

²⁵¹ Planche 59: O II, O XI; Pl. 60: O V (Vorder-Rückansicht); Pl. 61: O IV, O II; Pl. 62-64: Fragmente; Pl. 65 W XII, W XIV; Pl. 66: W IV, W II; Pl. 67: W I, W XIII; Pl. 68: W IX, W XI; Pl. 70: Akroterfiguren.

²⁵² Die Ostgiebelskulpturen wurden von Adolphe Caron (1797-1867) radiert, die Figuren des westlichen Frontons von Jean Bein (1789-1857).

Ein knapper Text Blouets, der die Figurenabbildungen erklärt (1838: 27f), stützt sich auf den Aufsatz Cockerells und den Katalog der Glyptothek, dessen Beschreibung und Literaturverweise übernommen werden: "Les descriptions de ces figures sont extraits du 'Catalogue du Musée de Munich'." (ib.: 28)

27 Jahre waren seit der Entdeckung der Statuen vergangen, als mit diesen großformatigen Reproduktionen erstmals alle 15 Giebelstatuen in Einzelabbildungen erschienen. Nur zwei Jahre nach der 'Premiere' in Blouets Prachtwerk wurden die Aegineten auch in Clarac's "Musée de Sculpture antique et moderne" veröffentlicht.

Charles-Othon-Frédéric-Jean Baptiste de Clarac (1777-1847) war von Ludwig XVIII. nach Viscontis Tod (1818) an dessen Stelle als 'Conservateur des antiques du musée royal' berufen worden. So wie Visconti sein Leben lang Antikenbeschreibungen geliefert und Katalogwerke erstellt hatte, sah auch Clarac seine museologische Aufgabe in der dokumentierenden Bestandsaufnahme. Als unermüdlicher Sammler, suchte Clarac "mit Bienenfleiss" das von den Gelehrten, "besonders auch von Deutschen Erforschte zu verwerthen, immer bereit in 'Apendices et corrections' das Neueste zu geben." (Stark 1880: 367)

Sein "Musée de Sculpture antique et moderne" erschien seit 1826 in loser Heftfolge.²⁵³ Zunächst geplant als Abbildungswerk der plastischen Sammlungen des Louvre und der Tuilleries (Bd. I u. II. bis 1830 erschienen), erweiterte Clarac mit der Zeit den Umfang des Unternehmens immer mehr. Finanziell von ihm selbst getragen (Clarac stammte aus einer reichen Adelsfamilie der Gascogne) und in Zusammenarbeit mit anderen Museen, erschien seit 1832 die Fortsetzung des 'Musée' mit "Statues Antiques de Europe" nach kunstmythologischer Ordnung. Bis 1837 hatte Clarac 2.500 großformatige Umrißzeichnungen aus den verschiedensten europäischen Sammlungen herausgebracht. Im fünften Band, dessen Lieferungen 1839-1841 erschienen, waren neben den Parthenonskulpturen auch die Aegineten abgebildet. (Planches 815-821)²⁵⁴. Auch Clarac gibt zunächst eine Kopie der

²⁵³ Die Erläuterungstexte zu den Tafeln wurden getrennt veröffentlicht. Sie konnten mit der Lieferfolge der Abbildungen schon bald nicht mehr Schritt halten und erschienen in der Regel später als die Tafelbände: der fünfte Textband, der die Beschreibung der Aegineten (p.54-59) enthielt, war erst 1851 vollständig. Claracs Werk war durch seine einfache Aufmachung relativ preiswert und fand weite Verbreitung; auch in Deutschland waren diese 'Arbeits'-Abbildungen wegen ihrer Genauigkeit und der gleichbleibenden Qualität bei den Gelehrten sehr beliebt. Allerdings sahen sie durch das Clarac'sche 'Anhäufungsverfahren' ihre eigenen systematischen Anstrengungen nicht gerade gefördert. Vgl. die Rezension C.O. Müllers in den 'Göttingischen gelehrten Anzeigen', 29 Stck. vom 16. Febr. 1829: 285ff Müller lobte die Druckqualität der Abbildungen, während die Texterläuterungen nicht nur nach seiner Meinung kritische Überprüfung bedürften. "Wir wissen freylich auch", schrieb Müller, "was ein Gelehrter...mit einiger Bitterkeit [über Clarac] gesagt hat, daß um ein vorzüglicher Archäologe zu seyn, etwas mehr Philologie und historische Gelehrsamkeit erforderlich wäre" (GGA 1829: 285).

²⁵⁴ Schon in dritten Band hatte Clarac unter der Nr. 842 (Pl. 457) die Westgiebel-Athena als Einzelfigur abgebildet (vgl. Abb.58).

Cockerell'schen Westgiebelaufstellung und stellt die Figuren in Einzelabbildungen vor. Die meisten werden sogar in Vorder- und Rückansicht gezeigt (Abb.59). Außerdem sind alle antiken Köpfe vergrößert abgebildet.²⁵⁵

Die Vorlagen auf die sich Clarac's Radierer stützen konnten (gegen die sonstige Gewohnheit sind bei den Aeginetentafeln weder der Name des Stechers noch der des Zeichners angegeben) waren sorgfältig auf die genaue Wiedergabe der Proportionen berechnet. Sie kamen hierin den Skulpturen näher als Trézel's Zeichnungen. Wahrscheinlich sind die Radiervorlagen für Clarac's 'Musée' aber nicht nach den Originalen in München, sondern nach Gipsabgüssen gezeichnet. t/2 Darauf deutet die Armhaltung des Bogenschützen W IV (Pl. 816, Nr. 2054).²⁵⁶

Das Zeichnen nach Gipsabgüssen der Skulpturen hatte für den Beauftragten Clarac's den Vorteil, daß an Abgüssen ungenierter als an den Originalen Maß genommen werden konnte: Clarac hatte schon im ersten Band seines 'Musée' (von 1827) ein System zur Standardisierung von Proportionsmessungen vorgestellt, nach dem auch sein Aegineten-Zeichner gearbeitet haben dürfte.²⁵⁷

Mit Clarac's Proportionsmessungssystem arbeitete auch C.O. Müller in seinem "Handbuch der Archäologie der Kunst". Noch bevor er sich dazu entschieden hatte, einen Ergänzungsband mit Abbildungen für das Handbuch herauszubringen, war an Schorn die Bitte gegangen, nach dem Clarac'schen Muster an den Aegineten Proportionsmessungen vorzunehmen (Brief vom 19. März 1830; ed. Reiter 1910: 394).²⁵⁸

In der zweiten Auflage des Handbuchs (1835) wurden die Maße dem entsprechenden Abschnitt beigelegt.

²⁵⁵ Durch die punktierte Linien sind überall die Anschlußstellen der Ergänzungen gekennzeichnet.

²⁵⁶ Der nach Hirts Deutung "Teucer" genannte Bogenschütze zeigt rechts einen nach oben abgewinkelten Arm, so, als hätte er eben seinen Pfeil abgeschossen. Die Figur war ursprünglich von Thorvaldsen in dieser Haltung ergänzt worden. Wagner ließ Thorvaldsens Ergänzung im Winter 1819/20 wieder abnehmen (s.o.) und analog zu dem "Paris" des Westgiebels (W XII) den Arm so modellieren, als habe der Schütze seinen Bogen gerade erst gespannt. Dieser neue Arm wurde erst montiert als die Gipsabgüsse schon angefertigt waren. Hätte Clarac's Zeichner - wie Trézel - vor den Münchner Originalen gezeichnet, wäre diese Figur mit der neuen, von Wagner initiierten Arm-ergänzung abgebildet.

²⁵⁷ Zu den Proportionsmessungen vgl. Text Bd.I, 1827: xliii. Tabelle: "Proportions de 42 des plus belles statues antiques"; ib.: 194ff.

²⁵⁸ Schorn kam dem Wunsch Müllers nach; indem er den Auftrag an den Studenten Emil Braun delegierte, der im selben Jahr von Göttingen an die Münchner Universität, von Müller zu Schorn, gewechselt hatte.

Die eigentliche Absicht solcher Meseungen war jedoch nicht, ein Korrektiv für mangelhafte Abbildungen zu liefern, sondern man wollte dem antiken Proportions-system mit einem statistischen Verfahren auf die Spur kommen.²⁵⁹

Mit den Abbildungen in Clarac's 'Musée' waren die Aegineten für die Bedürfnisse der Archäologie 'endgültig' in ausreichender Form dokumentiert.

Als symptomatisch für das gewandelte, 'verwissenschaftlichte' Interesse an antiken Monumenten kann der Umstand gelten, daß es zu keiner monographischen Ergänzung jenes ersten 'Berichts über die Aeginetischen Bildwerke' von 1817 mehr gekommen war, obwohl damals sowohl der Autor als auch der Herausgeber den vorläufigen Charakter ihres Unternehmens betont und tatsächlich eine Fortsetzung geplant hatten.²⁶⁰

Die weitere Literatur und die ersten Abbildungen erschienen verstreut in einzelnen Periodika.

Nachdem die Aegineten den Beständen der Glyptothek eingegliedert waren, hätte ihre Publikation aus der Sicht der archäologischen Fachgelehrten am ehesten noch im Rahmen eines katalogartigen Stichwerkes dieses Museums erfolgen müssen. Die Initiative hierzu fehlte aber; solange Ludwig (wie C.O. Müller 1832 hatte feststellen müssen) sich "auf seine Schätze eitel" zeigte und "sie niemanden recht gönnt[e]", dachten die Archäologen nicht daran, sich intensiv um dieses Desiderat zu bemühen. Man bedauerte, war jedoch nicht bereit, für die "schätze" der Glyptothek irgendeinen Kniefall zu leisten: aktuell war man auf ihre Veröffentlichung gar nicht angewiesen.

Indem die Aegineten nicht über die 'topographische' Dokumentationsform: 'museale Bestände' greifbar waren, tauchten sie schließlich nur in den Reihen anderer Sammelsysteme auf; eingepackt zwischen ihrem historischen Vor- und Nachher bei Müller oder in einem typologischen Raster bei Clarac.

Einzig Blouets Werk zeigte die Figuren in 'spotlights'. Ihren glanzvollen 'Auftritt' hatten sie dort jedoch dem Mißerfolg der 'Expédition scientifique de Morée' zu verdanken, nachdem es galt, die magere Ausbeute dieser Expedition zu kaschieren und Ersatz für den erhofften - und ausgebliebenen - Fund der Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia anzubieten.

²⁵⁹ "Gewiß" - schrieb Müller an Schorn, als er um die Aegineten-Messung bat - "waren die Prinzipien der alten Künstler hierin sehr fest, und ein klares Bewußtsein leitete sie bei der Modification oder gänzlichen Umbildung der Regeln. Ich möchte nun sehr gern versuchen, ob man nicht da und dort noch einen festen Punkt ausmitteln könnte" (ed. Reiter 1910: 394)

²⁶⁰ Geplant war zumindest ein Nachtrag zu dem erschienenen Bericht, der die Ansicht Wagners über "das ganze Gebäude der früheren Kunst im Zusammenhang" mitteilen sollte. Schelling schlug vor, damit jedenfalls zu warten, bis Hirt "mit seinen Noten herausgerückt ist, die er, wie er mir sagte, zu Ihrem Bericht und zu meinen Noten zu machen Willens ist." (Brief v. 11. Nov. 1817 an Wagner, ed. Plitt 1870: 395)

Als 1860 der greise Cockerell in London seinen Prachtband "The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Philgaleia in Arcadia" herausbrachte (Abb.61/62), konnte er sich nicht genug darüber wundern, daß die Aegineten in all den Jahren keine Monographie wert gewesen waren. Er dachte dabei an ein Werk, für jene "Kunstfreunde", von denen auch die Archäologen immer wieder sprachen und zu denen er Personen wie sich selbst zählte.

"It was always been hoped that the illustrious possessor of these marbles would encourage a more complete publication of this interesting subject... .Nothing of the kind, however, has been done in this matter, except the publication by the French Commission in 1835." (1860: 35f)

Die Veröffentlichung der Aegineten im Rahmen des Prachtwerkes Blouets (nicht 1835 sondern 1838), warf für Cockerell ein beschämendes Bild auf die Untätigkeit der deutschen Fachgelehrten:

"The public is greatly indebted to the French authorities for most of what has hitherto appeared on this interesting subject, and is still waiting with impatience for those more elaborate illustrations which the learned people amongst whom they [the marbles] are deposited, are highly qualified to give us " (ib : 39)

Er selbst beanspruchte mit seiner Veröffentlichung nicht etwa das Vermißte nachzuholen:

"it is not intended here to enlarge on archaeological questions, either of history or of art; the object of this work is rather to render a faithful account of these Discoveries, and to furnish accurate materials for the disquisitions of more learned writers" (ib.: 34)

Cockerell war beim Aufarbeiten seiner alten Unterlagen auf ein Problem aufmerksam geworden, das ihm unbegreiflich schien. Zwar konnte er sich an vieles nicht mehr genau erinnern, vor allem war ihm wohl nicht mehr gegenwärtig, wie die Restaurierung der Aegineten und ihre Gruppierung nach seiner Rekonstruktionszeichnung im Einzelnen zustande gekommen war.²⁶¹ Ihm fiel jetzt aber auf, daß die Giebelrekonstruktion, an die sich alle Welt hielt: nämlich seine eigene 1819 im 'Journal of the science of the arts' veröffentlichte, durchaus nur als hypothetischer Versuch verstanden werden durfte. Und so wenig, wie man bislang immer die Aufstellung als bekannt vorausgesetzt hatte, konnten die Restaurierungen als endgültige Rekonstruktionen betrachtet werden. (Daß dies weder von Thorvaldsen noch von Wagner beabsichtigt worden war, hatte nicht nur Cockerell längst vergessen.)

²⁶¹ "The author falls himself bound to place upon record here his reason for believing, that the Eastern and Western Pediments contained each thirteen figures, and not eleven only, as in the restorations at Munich. ...The discovery of the fragments of so many figures is a strong confirmation of the author's opinion, as to the necessity of thirteen statues, to give completion to the artistic grouping in either pediment." (1860: 34) Daß dies im wesentlichen das Argument Wagners und Thorvaldsens gegen die Orientierung der Restaurierung an den Rekonstruktionsversuchen Cockerells gewesen war, hatte sich offenbar aus Cockerells Gedächtnis verflüchtigt.

Und noch etwas war Cockerell in diesem Zusammenhang aufgefallen: dieselben Archäologen, die mittels ihrer quellenkritischen Methode, zur Datierung des äginetischen Tempels gelangt waren und auch mythologische Namen für die Statuen gefunden hatten, verließen sich, was (ergänzte) Gestalt und Aufstellung der Giebelgruppe betraf, völlig auf das, was Wagner und Thorvaldsen einerseits und Cockerell selbst in seinen jungen Jahren andererseits festgelegt hatten. Keiner der 'Fachleute' für Fragen der antiken Denkmälerkunde hatte ihn in den vergangenen Jahrzehnten jemals wieder um eine Information gebeten.

Als Adolf Furtwängler kurz nach der Jahrhundertwende die Resultate der von ihm geleiteten Aegina-Grabung (von 1901) aufarbeitete, hatte die Frage nach der ursprünglichen Aufstellung der Giebelskulpturen durch weitere Fragmentfunde eine neue Qualität erhalten.²⁶²

Erst jetzt kam mit Furtwängler ein Archäologe auf die Idee, Cockerell beim Wort zu nehmen. Selbst konnte der englische Architekt nun nicht mehr befragt werden; aber dafür beschäftigte sich Furtwängler umso intensiver mit dem Nachlaß Cockerells. Die Aufzeichnungen Cockerells und die hinterlassenen Papiere Carl Hallers von Hallenstein²⁶³ bildeten für Furtwängler neben den empirischen Ergebnissen der neuen Grabung die wichtigste Quellengrundlage, um die das ganze 19. Jahrhundert hindurch nie ernsthaft in Zweifel gezogene Aufstellung der Figuren zu verwerfen und eine neue Rekonstruktion zu versuchen.

²⁶² Den Forschungsstand vor seiner Ausgrabung resümierend, konnte Furtwängler noch in der Publikation der neuen Grabungsergebnisse schreiben: "Man hat durch mehr als achtzig Jahre hindurch die Komposition der Giebelgruppen unseres Tempels als eine uns im wesentlichen bekannte behandelt. Man war zwar über einige Punkte nicht ganz einig; doch diese waren von relativ untergeordneter Bedeutung; in den wesentlichen Zügen hielt man fest an derjenigen Anordnung *Cockerells*, die zuerst Hirt 1818, und dann durch *Cockerell* selbst 1819 veröffentlicht wurde...und der man bei der Aufstellung der erhaltenen Reste in der Glyptothek König Ludwigs folgte." (1906: 188)

²⁶³ Der Nachlaß des 1817 in Griechenland verstorbenen Haller war durch die Vermittlung von Georg Christian Gropius nach Deutschland gelangt.

Literaturverzeichnis

Beaucamp, Eduard

1977 Beschwörung und Gebärden der Trauer. Die große Thorvaldsen-Ausstellung in Köln. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. Febr. 1977, 21

Benoit, François

1975 L'art français sous la Revolution et l'Émpire. Paris 1897, Reprint Genf 1975

Bergau, Rudolf

1875 Karl von Haller's Reisen in Griechenland. In: Die Grenzboten, XXXIV 1875, 201-214 und 254-266

Bergau, Rudolf

1875a Carl von Haller's Selbstbiographie. In: Kunstchronik - Beiblatt zur Zs. für Bild. Kunst, X 1875, Sp. 306-312

Bergau, Rudolf

1876 Reise-Briefe von Carl Haller von Hallerstein. In: Die Grenzboten, XXXV 1876, 241-251 und 281-290

Bergau, Rudolf

1877 Briefe an und von Carl Haller v. Hallerstein. In: Zs. für Bild. Kunst, XII 1877, 190-196

Bianchi Bandinelli, Ranuccio

1978 Klassische Archäologie, München 1978 (Introduzione all'archeologia, Rom 1976)

Blouet, Abel

1838 Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le Gouvernement francais. Architecture, sculptures inscriptions et vues du Peloponnes, des Cyclades et de l'Attique. Mesurees, dessinees, recueillies et publ. par Abel Blouet et Amable Ravoisié, Archille Poirot, Félix Trézel, Frederic de Gournay, 3 Bde., Paris 1831, 1833 und 1838

Boehring, Christof

1981 Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung. In: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Herbert Beck u.a., Berlin 1981,273-291

Borbein, Adolf

1979 Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. In: Berlin und die Antike II (Aufsätze), hrsg. v. Willmuth Arenhövel u. Christa Schreiber, Berlin 1979, 99-150

Böttiger, Carl August

1838 Ueber Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung, gehalten den 2. Januar 1807. In: ders.; Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, Bd.II, hrsg.v. Julius Sillig, Dresden 1838, 3-24

Bourdieu, Pierre

1972 Die Museumskonservatoren. In: Berufssoziologie, hrsg. v. Thomas Luchmann u. Walter Sprondel, Köln 1972,148-154

Bracken, Catherina Philippa

1977 Antikenjagd in Griechenland 1800-1830, München 1977 (Antiquities acquired, London 1975)

Braun, Emil

1838 Artikel 'Archäologie' in: Conversationslexikon der Gegenwart (Brockhaus) Bd.I, Leipzig 1838, 195-208

Buonarroti, Filippo

1698 Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni anitci, Rom 1698

Burckhardt, Jacob

1978 Der Cicerone. Neudruck der Urausgabe (1855), Stuttgart 1978

Busch, Werner und Beyrodt,Wolfgang (Hrsg.)

1982 Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente, Stuttgart 1982 (=Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bd.I)

Clarac, Charles-Othon-Frederic-Jean Baptiste Comte de
1826 Musée de Sculpture antique et moderne ou Description historique et
graphique du Louvre et de toutes ses parties...et de plus de 2500 Statues
antiques...tirees des principaux Musees et des diverses Collections de l'Eu-
rope, accompagnee d'une Iconographie Egyptienne, Greque et
Romaine...par le Cte. Frederic de Clarac, Paris 1826-1853

Cockerell, Charles Robert
1819 On the Aegina Marbles. In: The Journal of science and the arts, VI 1819,
327-341

Cockerell, Charles Robert
1860 The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at
Basse near Phigaleia in Arcadia, London 1860

Cockerell, Charles Robert
1903 Travels in Southern Europe and the Levant 1810-1817. The Journal of C.R.
Cockerell, R.A., edited by his son Samuel Pepys Cockerell, London, New
York, Bombay 1903

Creuzer, Friedrich
1830 Ueber Friedrich Thierschs Epochen der bildenden Kunst unter den Grie-
chen (Rez.). In: Wiener Jahrbücher der Literatur, LII 1830, 53-109

Dilly, Heinrich
1979 Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin,
Frankfurt a. M. 1979

Dilly, Heinrich
1981 Apoll in Paris. In: Hephaistos, III 1981, 41-54

Dobai, Johannes
1977 Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd.III:
1790-1840, Bern 1977

Eberlein, Kurt Karl
1923 Johann Friedrich Boehmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener.
In: FS für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag, Leipzig 1923, 126-138

Eckstein, Felix
1972 Neue archäologische Forschungen auf Aigina. In: Antike Welt 1972, Heft
2, 22-28

Faber Walther

- 1941 Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), der Wiederentdecker der Giebelskulpturen auf Aegina und des Tempelfrieses zu Phigalia. In: Die alten Sprachen, VI 1941, 117-130

Fräßle, Klaus

- 1971 Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), Phil.Diss., Freiburg 1971

Fuchs, Werner

- 1979 Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften, Hrsg.v. Hellmut Flashar u.a., Göttingen 1979, 201-224

Fuhrmann, Horst und Lohrer, Liselotte (Hrsg.)

- 1965 Schelling und Cotta. Briefwechsel 1803-1849, Stuttgart 1965
(=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft, Bd.XXVII)

Furtwängler, Adolf

- 1906a Die Aegineten der Glyptothek König Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen Bayerischen Ausgrabung, München 1906

Furtwängler, Adolf

- 1906 Aegina. Das Heiligtum der Aphaia. Unter Mitwirkung von Ernst R. Fiechter und Hermann Thiersch hrsg. v. Adolf Furtwängler, Text- und Tafelband, München 1906

Gerhard, Eduard

- 1844 Drei Vorlesungen über Gyps-Abgüsse, gehalten im Königlichen Museum zu Berlin, Berlin 1844

Gerhard, Eduard

- 1856 Winckelmann und die Gegenwart, Berlin 1856 (=16. Programm zum Winckelmannfest der archäologischen Gesellschaft zu Berlin)

Gesche, Inga

- 1981 Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert. Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi. In: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Herbert Beck u.a., Berlin 1981, 335-341

Goessler, Peter

- 1938 Jacob Linckh, ein Philhellene. (Jacob Linckhs Tagebuch, bearbeitet von Paul Wolters). In: Münchner Jahrbuch der bild. Kunst, Neue Folge, XII 1937/38, 137-170
- Gropperlo di Troppenburg, Elianna
 1980 Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo von Klenze. In: Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg. v. Klaus Vierneisel u. Gottlieb Leinz, München 1980, 190-213
- Grunwald, Christiane
 1977 Zu den Aegineten-Ergänzungen. In: Bertel Thorvaldeen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1977, 305-325
- Haller von Hallerstein, Hans
 1983 ...und die Erde gebar ein Lächeln. Der erste deutsche Archäologie in Griechenland. Carl Haller von Hallerstein 1774-1817, München 1983
- Haller von Hallerstein, Hans
 1976 Le temple de Bassae. Relevés et dessins du temple d'apollon à Basse conservés à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, publiés avec une biographie de l'auteur par Georges Roux, Straßburg 1976 (=Publications de la Bibliothèque nat. et univ. de Strasbourg, Bd.VI)
- Rez.: Alfred Mallwitz, Gnomon, LIII 1981, 584-589
- Hartmann, Joergen Birkedal
 1979 Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, bearb. und hrsg. v. Klaus Parlasca, Tübingen 1979
- Hausmann, Ulrich (Hrsg.)
 1969 Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse. Mit Beiträgen von Wolfgang Schiering [zur Geschichte der Archäologie] u.a. (Handbuch der Archäologie im Rahmen des HB's der Altertumswissenschaft), München 1969
- Rez.: Adolf Borbein, Gnomon, LXIV 1972, 280-300
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 1970 Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde. (=Werke in zwanzig Bänden, XIII-XV), Frankfurt a.M. 1970
- Heidrich, Ernst
 1917 Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917

- Heigel, Karl Theodor
 1883 Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Karl Haller v. Hallerstein.
 In: Zs. für Bild. Kunst XVIII 1883, 161-167, 194-199 und 221-225
- Heigel, Karl Theodor
 1887 Ludwig I. von Bayern und Karl Haller von Hallerstein.
 In: Historische Vorträge und Studien, 3. Folge, München 1887
- Heinz, Rudolf
 1970 Zum Begriff der philosophischen Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert.
 In: Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische
 Untersuchungen, hrsg. v. Alwin Diemer, Meisenheim am Glan 1970,
 202-237
- Helsted, Dyveke
 1977 Thorvaldsens Arbeitsmethode. In: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu
 seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, hrsg. v. Gerhard Bott, Köln 1977,
 7-38 (=Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Bd.II)
- Herbig, Reinhard
 1938 Johann Martin von Wagners Beschreibung seiner Reise nach Griechenland
 (1812-1813). In: Würzburger Festgabe für Heinrich Bulle, Stuttgart 1938,
 1-46
- Himmelmann, Nikolaus
 1971 Winckelmanns Hermeneutik.(Akademie der Wissenschaften und der Litera-
 tur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwiss. Kl., 1971, Nr.12),
 Mainz 1971
- Himmelmann, Nikolaus
 1976 Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn, Ausstellung: Thorvald-
 sen und die Aegineten, (Besprechung). In: Pantheon XXXIV 1976, 140-141
- Himmelmann, Nikolaus
 1976 Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976
- Himmelmann, Nikolaus
 1977 Phidias und die Parthenon-Skulpturen. In: Bonner Festgabe Johannes
 Straub zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Adolf Lippold u. Nikolaus Himmel-
 mann, Bonn 1977, 67-90
- Hirt, Alois

- 1818 Die neu aufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hrn. Director Schelling. In: Litterarische Analekten, hrsg. v. Friedrich August Wolf, III 1818, 167-204
- Hoepfner, Wolfram und Schwandner, Ernst Ludwig
1979 Archäologische Bauforschung. In: Berlin und die Antike I (Katalog), hrsg.v. Willmuth Arenhövel, Berlin 1979, 342-360
- Hoheisel, Carl Heinrich
1868 Otto Magnus Freiherr v. Stackelberg als Mensch, Künstler und Gelehrter. In: Baltische Monatshefte, VIII 1868, 385-442 und 475-535
- Humboldt, Wilhelm v.
1971 Studienausgabe in drei Bänden, hrsg. v. Kurt Müller-Vollmer, Frankfurt a. M. 1971
- Jähmig, Dieter
1969 Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Bd.II: Die Wahrheitsfunktion der Kunst, Pfullingen 1969
- Jauß, Hans Robert
1964 Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'. Einleitung zu: Charles Perrault; Parallèle des Anciens et des Modernes, Facsimile der Originalausg. Paris 1688, München 1964, 8-79 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd.II)
- Jauß, Hans Robert
1970 Geschichte der Kunst und Historie. In: ders.; Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970, 208-251
- Kekulé, Reinhard
1880 Das Leben Friedrich Gottlieb Welckers. Nach seinen eigenen Aufzeichnungen und Briefen, Leipzig 1880
- Kekulé, Reinhard
1901 Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert. Rede bei Antritt des Rectorats der Fr.-Wilh.-Universität Berlin, Berlin 1901
- Klenze, Leo v.
1821 Ueber das Hinwegführen plastischer Kunstwerke aus dem jetzigen Griechenland und die neuesten Unternehmungen dieser Art. Eine Vorlesung,

gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften am 31. März 1821, München 1821

Klenze, Leo v.

1838 Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838

Koselleck, Reinhart

1972 Einleitung zu: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1972i Bd.I, xiii-xxvii

Koselleck, Reinhart

1979 Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979

Kroner, Richard

1977 Von Kant bis Hegel. Bd.II: Von der Naturphilosophie zur Philosophie des Geistes,(Tübingen 1924), 3. Aufl. Tübingen 1977

Kultermann, Udo

1966 Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Wien, Düsseldorf 1966

Kunstblatt

1816ff Kunstblatt - Beiblatt zum Morgenblatt. Tübingen, Stuttgart 1816-1849

Ladendorf, Heinz

1953 Antikenstudium und Antikenkopie. Berlin 1953 (Abhandlungen der Sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig, philolog.-hist.Kl., Bd.XLVI)

Larsson, Lars Olof

1969 Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte der zeitgenössischen Kunstkritik und Antikenauffassung. In: Konsthistorisk Tidskrift, XXXVIII 1969, 23-46

Lavater, Johann Kaspar

1775 Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig, Winterthur 1775-1778

Leinz, Gottlieb

1980 Baugeschichte der Glyptothek 1806-1830. In: Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg. v. Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, München 1980, 90-181

Lembruch, Hans

1980 Der Königsplatz. In: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775-1825, hrsg.v. Winfried Nerdinger, München 1980, 225-228 (=Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München u. d. Münchner Stadtmuseums 3)

Lepenies, Wolf

1978 Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft, IV 1978, 437-451

Lippold, Georg

1923 Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. München 1923

Loewe, Hans

1925 Friedrich Thiersch. Ein Humanistenleben im Rahmen der Geistesgeschichte seiner Zeit. München, Berlin 1925

Lullies, Reinhard

1959 Zu den Skulpturen des sogenannten Aphaiatempels auf Aegina. In: DU. Kulturelle Monatszeitschrift, XIX 1959, 19-36

Meyer, Heinrich

1821 Die Aeginetischen Statuen. In: Kunst und Alterthum, von [Johann Wolfgang v.] Goethe, III 1821, 116-120

Meyer, Heinrich

1824 Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor, Dresden 1824

Meyer, Klaus Heinrich

1980 Von kunstgeschichtlicher Werkinterpretation zu Rezeptionsforschung. In: Hephaistos, II 1980, 7-51

Michaelis, Adolf

1871 Der Parthenon, Leipzig 1871

Michaelis, Adolf

1877 Die Aufnahme der Elgin Marbles in London. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks. In: Im Neuen Reich, VII 1877, 81-94 und 135-150

Michaelis, Adolf

1906 Die kunstarchäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1906

Michon, Étienne

1912 Les sculptures d'Égine et de Phigalie. Les projets d'acquisition du Musée Napoléon en 1811-1813. In: Revue des Études Grecques, XXV 1912, 158-208

Möbius, Hans

1967 Goethe und Martin Wagner. In: ders.; Studia varia. Aufsätze zur Kunst und Kultur der Antike, hrsg. v. Wolfgang Schiering, Wiesbaden 1967, 174-186

Morgenblatt

1807ff Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen, Stuttgart 1807-1865 (ab 1837, Nr. 156: Morgenblatt für gebildete Leser)

Müller, Carl Otfried i

1830 Handbuch der Archäologie der Kunst, Breslau 1830 (2. Aufl., Breslau 1835; 3. verm. Aufl. mit Zusätzen von Friedrich Gottlieb Welcker, Breslau 1848)

Müller, Carl Otfried

1832 Denkmäler der alten Kunst, nach der Auswahl und Anordnung von C.O. Müller gezeichnet und radiert von Carl Oesterley, Göttingen 1832-56 (2. Bearb. durch Friedrich Wieseler, Göttingen 1854-56)

Müller, Carl Otfried

1848 Besprechung von: Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Dresden 1824) und Friedrich Thiersch's Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen (München 1816, 1819, 1825). In: ders.; Kleine deutsche Schriften, Bd.II, hrsg. v. Ed. Müller, Breslau 1848, 315-398 (Zuerst in: Wiener Jb., XXXVI-XXXIX 1826/27)

Müller, Carl Otfried

1848 Uebersicht der griechischen Kunstgeschichte von 1829-1835. In: ders., Kl.dt.Schr., Bd.II, hrsg. v. Ed.Müller, Breslau 1848, 638-751 (Zuerst in: Allg. Lit.Ztg., Nr. 97-110, Juni 1835)

Mublack, Ulrich

1979 Zum Verhältnis der Klassischen Philologie und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert. In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften, hrsg. v. Hellmut Flashar u.a., Göttingen 1979, 225-239

Noack, Friedrich

1974 Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1927, Aalen 1974

Oechslin, Werner

1980 Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland. In: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken (=Ausstellungskataloge der Architektursg. d.TU München und d. Münchner Stadtmuseums 3), hrsg. v. Wilfried Nerdinger, München 1980, 1-13

Ohly, Dieter

1966 Die Neuaufstellung der Ägineten. In: Archäologischer Anzeiger, LXXXI 1966, 515-528 (=Sitzungsbericht der Archäologischen Gesellschaft Berlin vom 9. Febr. 1965)

Ohly, Dieter

1976 Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek München, Bd.I: Die Ostgiebelgruppe, München 1976

Rez.: Peter C. Bol, Gnomon, LIII 1981, 273-276

Ohly, Dieter

1981 Tempel und Heiligtum der Aphaia auf Aegina, (1977), 3. verb. Aufl., München 1981

Overbeck, Johannes

1868 Die antiken Schriftquellen der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868

Paul, Jürgen

1972 Antikenergänzung und Ent-Restaurierung. Bericht über die am 13. und 14. Okt. 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung. In: Kunstchronik, XXV 1972, 85-112

Pflug, Günther

1979 Methodik und Hermeneutik bei Karl Otfried Müller. In: Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften, hrsg.v. Hellmut Flashar u.a., Göttingen 1979, 122-140

Plagemann, Volker

- 1967 Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation. München 1967
- Platz-Horster, Gertrud
1979 Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung. In: Berlin und die Antike II (Aufsätze), hrsg. v. Willmuth Arenhöven u. Christa Schreiber, Berlin 1979, 273-292
- Plitt, Gustav Leopold (Hrsg.; anonym ersch.)
1870 Aus Schellings Leben. In Briefen, Bd.II: 1803-1820, Leipzig 1870
- Pölnitz, Winfrid v.
1974 Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen Ludwigs I., Neudruck der Ausgabe München 1929, Aalen 1974 (=Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd.II)
- Potts, Alexander D.
1978 Political attitudes and the rise of Historicism in Art Theory. In: Art History, I 1978, 191-213
- Potts, Alexander D.
1980 Die Skulpturenaufstellung in der Glyptothek. In: Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg. v. Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, München 1980, 258-283
- Potts, Alexander D.
1982 Winckelmann's Construction of History. In: Art History, V 1982, 377-407
- Preller, Ludwig
1864 Zur Archäologie und Kunstgeschichte. In: ders.; Ausgewählte Aufsätze aus dem Gebiete der classischen Alterthumswissenschaft hrsg. v. Reinhold Köhler, Berlin 1864, 384-425 (Zuerst in: Zs. für Alterthumswissenschaft, 1845)
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome
1815 Le Jupiter olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue. Ouvrage qui comprend un essai sur la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou

le renouvellement de ses procédés mécaniques. Paris 1814, mais postdaté en 1815 sur la plupart des exemplaires pour être dédié à Louis XVIII.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome

1818 Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes, Rom 1818

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome

1829 Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, vol.I: Restitution des deux frontons du temple de Minerve [Parthenon], de la Minerve en or et en ivoire de Phidias, et du tombeau de Porsenna, Paris 1829

Reber, Friedrich v.

1904 Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. In: Sitzungsberichte der philol.-philolog. und hist. Kl. der Kgl. Bayer. Akad. d. Wiss., III 1904, 419-487

Reiter Siegfried (Hrsg.)

1910 Briefwechsel zwischen Karl Otfried Müller und Ludwig Schorn, hrsg. u. erläutert von S. Reiter, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik, XXVI 1910, 292-315, 340-360, 393-408 und 506-514

Reiter Siegfried (Hrsg.)

1950 Karl Otfried Müller. Briefe aus einem Gelehrtenleben, Bd.I, Leipzig 1950

Rodenwaldt, Gerhard

1957 Otto Magnus von Stackelberg. Der Entdecker der griechischen Landschaft. 1786-1837, hrsg. v. Deutschen Archäologischen Institut. München, Berlin 1957

Rumohr, Carl Friedrich

1827 Italienische Forschungen, 3 Bde, Berlin 1827-1831

Schefold, Karl

1967 Die Griechen und ihre Nachbarn. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd.I, Berlin 1967

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph

1927 Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. v. Manfred Schröter, München 1927

Schlaffer, Hannelore und Schlaffer, Heinz

1975 Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt a. M. 1975

Schlegel, August Wilhelm

1963 Die Kunstlehre (Kritische Schriften und Briefe, Bd.II), hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1963

Schlegel, Friedrich

1959 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. IV, München, Paderborn 1959

Schmidt, Dorothea

1980 Das 'Leonische' Zeitalter. Notizen zur zeitgenössischen Kritik an Leo von Klenze. In: Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg. v. Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, München 1980, 284-295

Schneider, René

1910a Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, Paris 1910

Schneider, René

1910 L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy, Paris 1910

Schorn, Ludwig

1818 Ueber die Studien der griechischen Künstler, Heidelberg 1818

Schorn, Ludwig und Klenze, Leo v.

1830 Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. Architektonischer Theil von Leo von Klenze, Verzeichniß der Bildwerke und Gemälde von Ludwig Schorn, München 1830

Schottenloher, Karl

1932 Der bayerische Gesandte Kasimir Haeffelin in Malta, Rom und Neapel (1796-1827). In: Zs. für bayer. Landesgeschichte, V 1932, 380-415

Schudt, Ludwig

1959 Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien, München 1959 (=Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd.XV)

Schwahn, Britta R.

1976 Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie, Phil.Diss., München 1976

Schwahn, Britta R.

1980 Die Glyptothek. In: Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken (=Ausstellungskataloge der Architekturslg. d. TU München und des Münchner Stadtmuseums 3), hrsg. v. Winfried Nerdinger, München 1980, 229-242

Smith, Arthur, Hamilton

1916 Lord Elgin and his Collection. In: The Journal of Hellenic Studies, XXXVI 1916, 163-372

Speemann, Adolf

1909 Dannecker. Berlin, Stuttgart 1909

Stark, Carl Bernhard

1880 Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880

St.Clair, William

1967 Lord Elgin and the Marbles. London, New York, Toronto 1967

Strocka, Volker Michael

1979 150 Jahre Deutsches Archäologisches Institut. In: Berlin und die Antike I (Katalog), hrsg. v. Willmuth Arenhövel, Berlin 1980, 419-429

Sydow, Anna v. (Hrsg.)

1912 Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, Bd.V: 1815-1817, Berlin 1912

Sydow, Anna v. (Hrsg.)

1913 Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, Bd.VI: 1817-1819, Berlin 1913

Sziborsky, Lucia (Hrsg.)

1983 F.W.J.Schelling; Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Mit einer Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie. Eingeleitet und hrsg. v. Lucia Sziborsky, Hamburg 1983

Szondi, Peter

1974 Poetik und Geschichtsphilosophie, hrsg. v. Senta Mertz und Hans-Hagen Hildebrandt, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1974 (=Szondi, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd.II u.III)

Thiele, Just Mathias

1852 Thorwaldsen's Leben (dt. v. Henrik Helms), 3 Bde., Leipzig 1852-1856

Thiersch, Friedrich

1820 Ueber die mythologische Bedeutung der auf Aegina gefundenen Bildsäulen. In: Amalthea, I 1820, 137-160

Thiersch, Friedrich

1828 Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 2. verb. und verm. Aufl., München 1828 (1. Abhdlg., Einleitung und älteste Epoche enthaltend, München 1816; 2. Abhdlg., die Epoche der Kunstentwicklung enthaltend, München 1819; 3. Abhdlg., die Epoche des vollendeten Kunststyles enthaltend, München 1825)

Thiersch, Heirich (Hrsg.)

1866 Friedrich Thiersch's Leben, 2 Bde., Leipzig u. Heidelberg 1866

Tilliette, Xavier (Hrsg.)

1974 Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen, Turin 1974

Unte, Wolfhart

1979 Berliner Klassische Philologen im 19. Jahrhundert. In: Berlin und die Antike II (Aufsätze), hrsg. v. Willmuth Arenhövel u. Christa Schreiber, Berlin 1979, 9-68

Urlichs, Ludwig v.

1867 Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, nach ihrer Geschichte und ihrem Bestände, München 1867

Urlichs, Ludwig v.

1887 Thorwaldsen in Rom. Aus Wagners Papieren, Würzburg 1887 (=Zwanzigstes Programm zur Stiftungsfeier des Wagner'schen Kunstinstituts für 1887)

Utiz, Emil

1914 Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 2 Bde., Stuttgart 1914

Visconti, Ennio Quirino

1808 Iconographie grecque, avec notices chronologique et historiques, Paris 1808

Visconti, Ennio Quirino

1818 Mémoire sur les ouvrages de sculpture du Parthénon et de quelques edifices de l'Acropole a Athenes, Paris 1818

Visconti, Ennio Quirino

1827 Opere varie, italiane e francesi, raccolte e pubblicate par cura di Giovanni Labus, 4 Bde., Malland 1827-1831

Waetzoldt, Wilhelm

1921 Deutsch Kunsthistoriker, 2 Bde., Leipzig 1921,1924 (2. unveränderte Aufl., Berlin 1965)

Wagner, Johann Martin und Schelling, Friedrich W.J.

1817 Johann Martin Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen hrsg. v. F.W.J. Schelling. Stuttgart, Tübingen 1817

Watkin, David

1974 The Life and Work of C.R. Cockerell, London 1974

Welcker, Friedrich Gottlieb

1818 Rezension von Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, 1817. In: Göttingische gelehrte Anzeigen 1818, 1137-1156

Wescher, Paul

1976 Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976

Will, Frederic

1956 Two ccitics of the Elgin marbles: William Hazlitt and Quatremère de Quincy. In: Journal of aesthetics and art criticism, XIV 1956, 462-474

Winckelmann, Johann Joachim

1764 Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764

Winckelmann, Johann Joachim

1767 Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767

Winckelmann, Johann Joachim

1968 Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe; hrsg. v. Walther Rehm, Berlin 1968

Winckelmann, Johann Joachim

1969 Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, (Text der 2. verm. Aufl., Dresden u. Leipzig 1756), Stuttgart 1969

Wünsche, Raimund

1980 Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek. In: Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg.v. Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, München 1980, 23-83

Wolters Paul

1912 Aeginetische Beiträge I bis III, vorgetragen am 7. Mai und 8. Juni 1912 (=Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akad.d.Wiss., Philos.-philolog. u. hist. Kl. 1912, 5. Abhdlg.), München 1912

Abbildungsnachweis

Cockerell, C.R.; The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae..., London 1860
>>Abb.: 3, 61, 62

Furtwängler, A.; Aegina. Das Heiligtum der Aphaia. Unter Mitwirkung v. E.R. Fiechter u. H. Thiersch hrsg. v. A. Furtwängler, München 1906
>>Abb.: 2, 16, 19, 20-26, 29, 46

Glyptothek München 1830-1980. Katalog zur Jubiläumsausstellung 1980, hrsg.v. K.Vierneisel u. G.Leinz, München 1980
>>Abb.: 17, 18, 24a, 27, 30-34, 36-41, 43, 45, 47, 48

Haller v. Hallerstein, H.; ...und die Erde gebar ein Lächeln,
...Carl Haller von Hallerstein 1774-1817, München 1983
>>Abb.: 1, 4

Ohly, D.; Tempel und Heiligtum der Aphaia auf Aegina,(1977), 3.verb. Aufl., München 1981
>>Abb.: 5, 6

Plagemann, V.; Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967
>>Abb.: 35, 44

Abb. 1

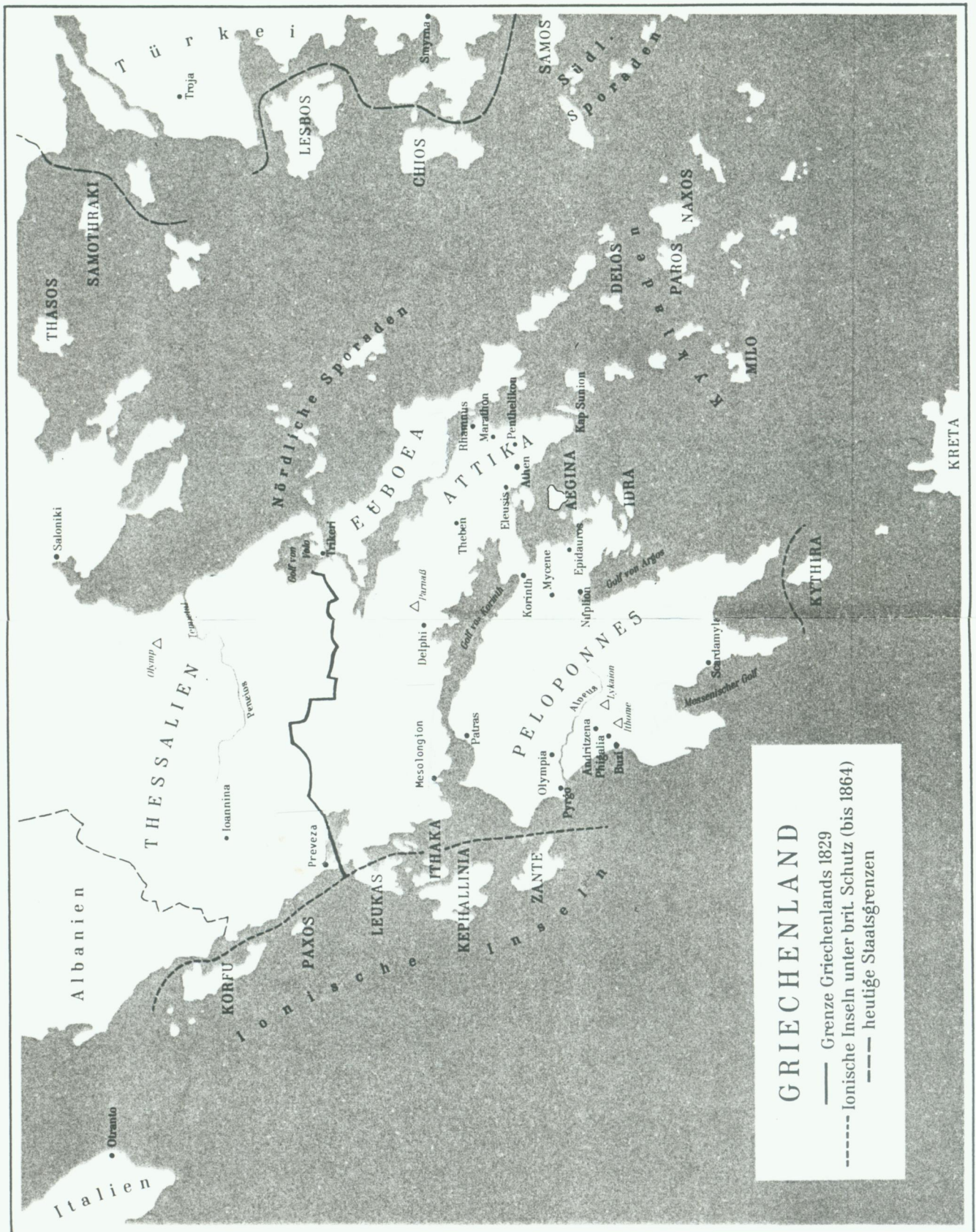




Abb. 2
Skizzen Cockerells vom Tempel



Abb.3
Ansicht des Tempelgeländes während der Ausgrabung

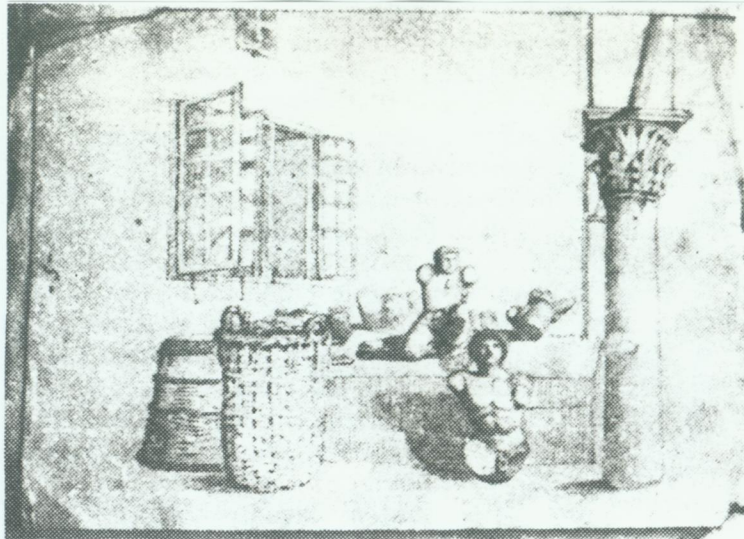


Abb.4
Skizze Linckhs mit Aginetenfragmenten
in seiner Athener Wohnung

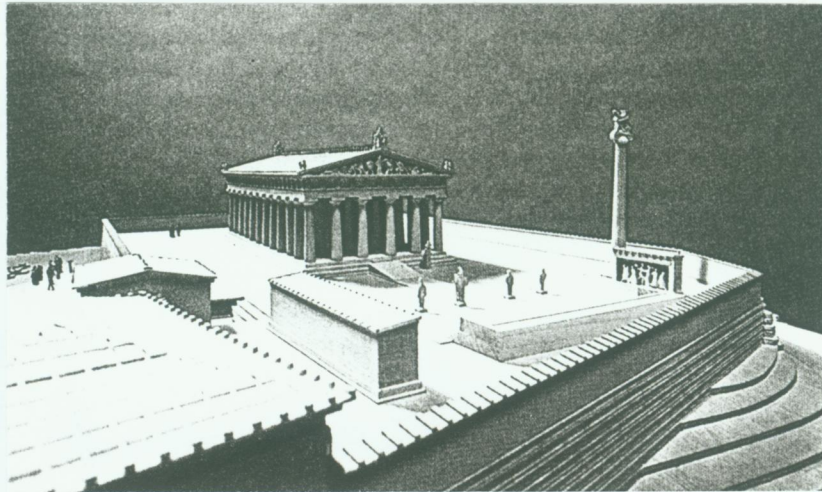


Abb.5
Modell des Aphaia-Heiligtums
(Glyptothek München)

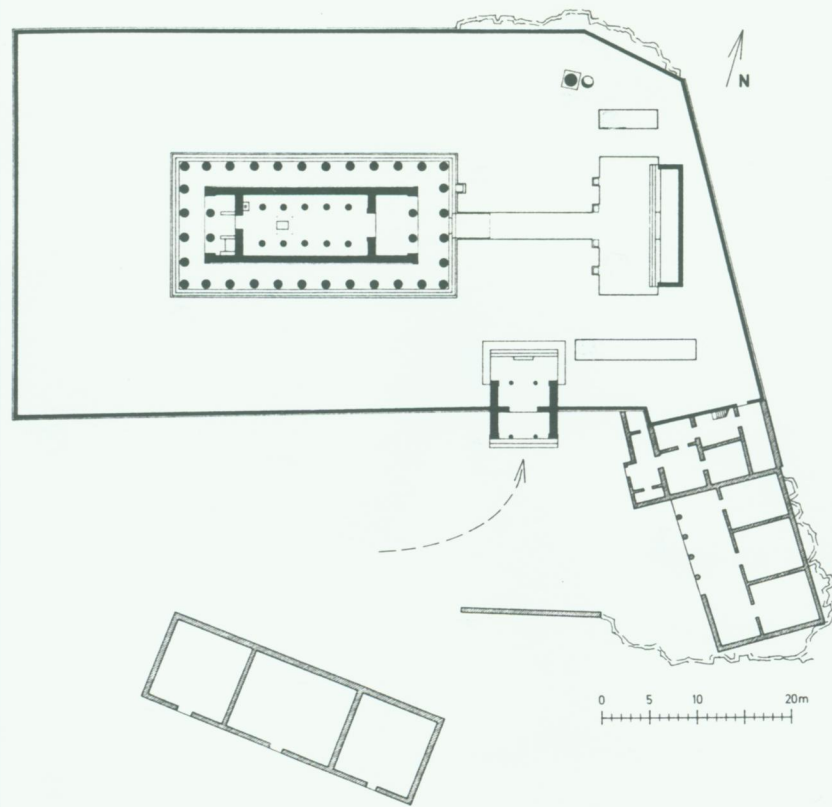
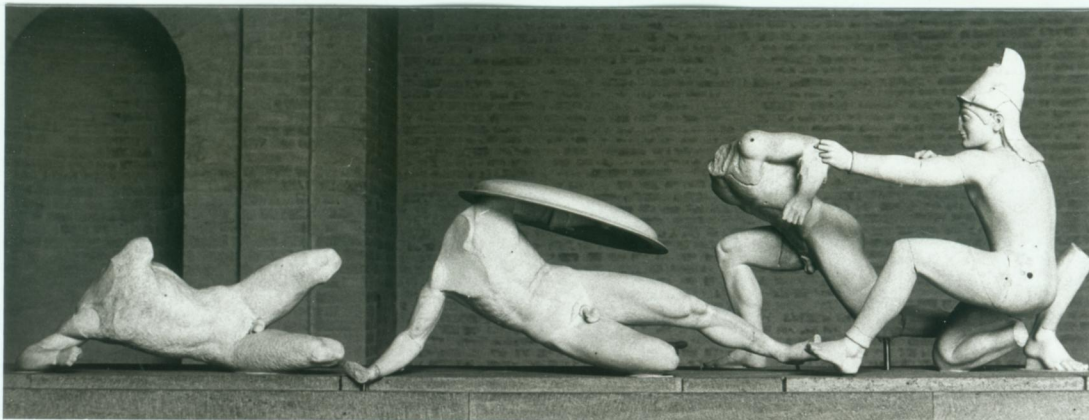


Abb.6
Grundriß des Aphaia-Heiligtums
nach Ohly 1981

Abb. 7

Statuen des Westgiebels in der heutigen Aufstellung.
Nummernbezeichnung nach Ohly 1976

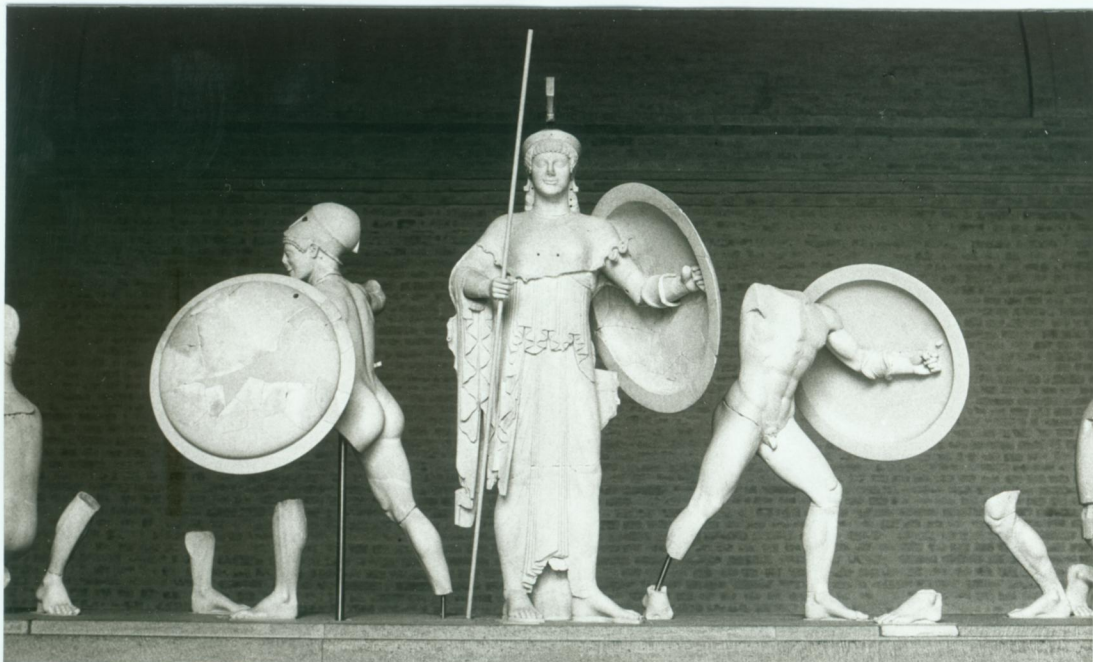


W XIV

W XIII

W XII

W XI



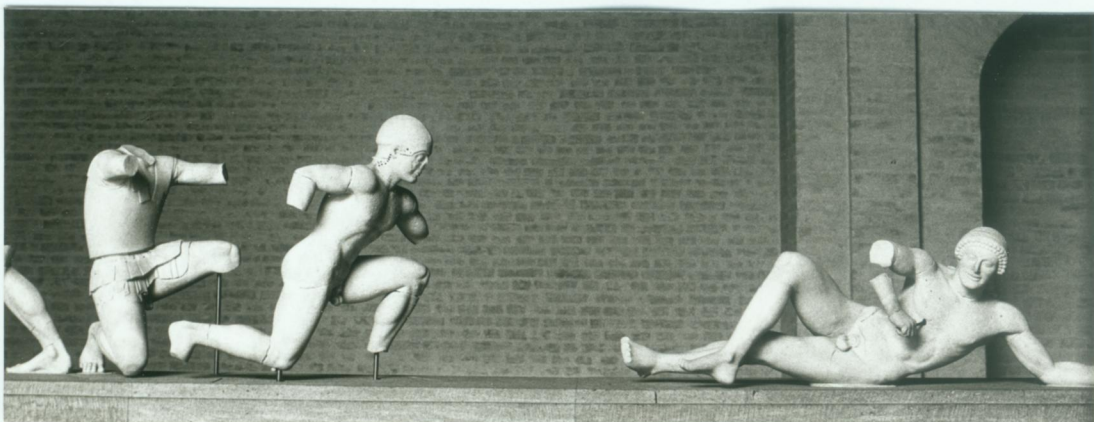
W X

W IX

W I

W II

W III

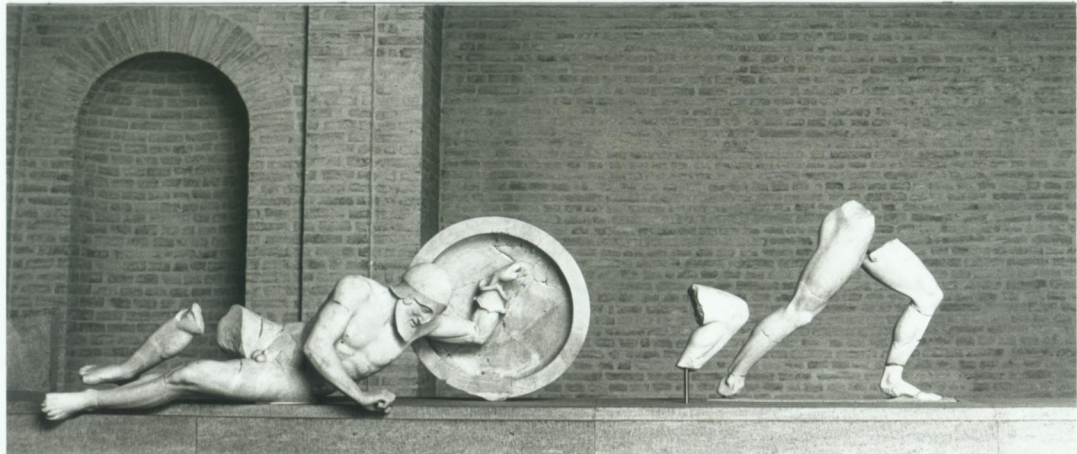


W IV

W V

W VII

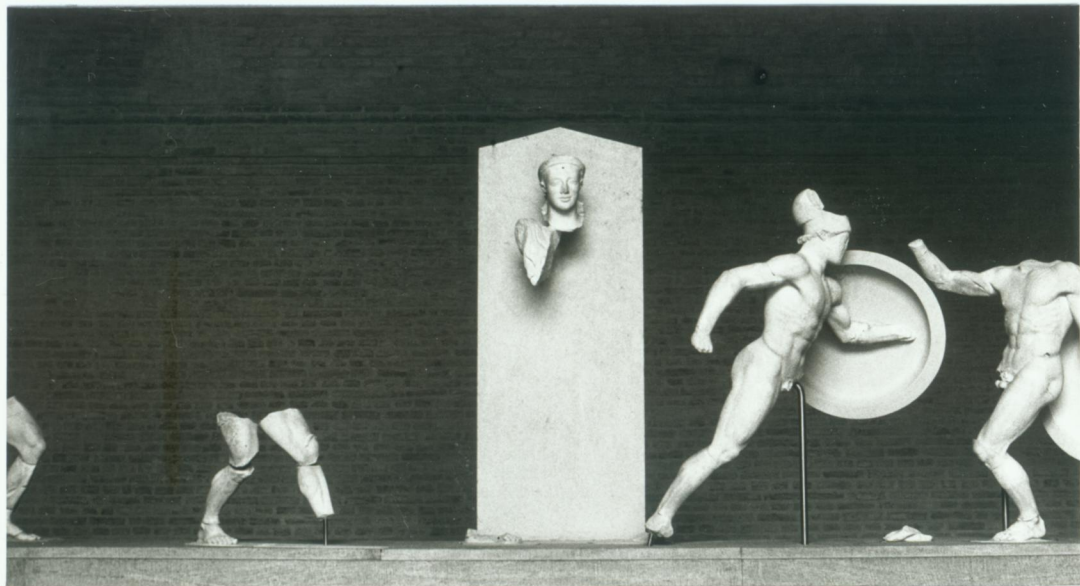
Abb. 8
Statuen des Ostgiebels in der heutigen Aufstellung



○ XI

○ X

○ IX

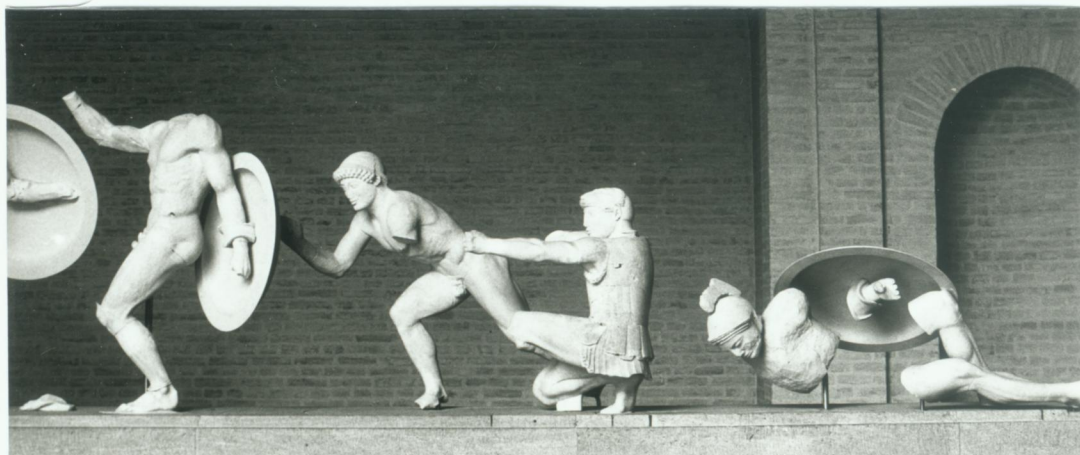


○ VIII

○ I

○ II

○ III



○ III

○ IV

○ V

○ VI

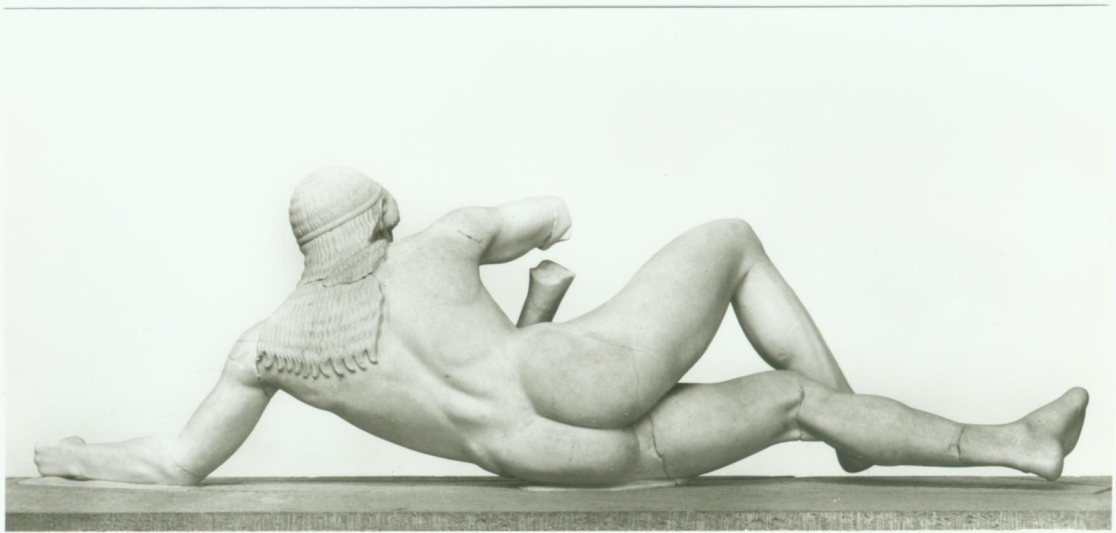
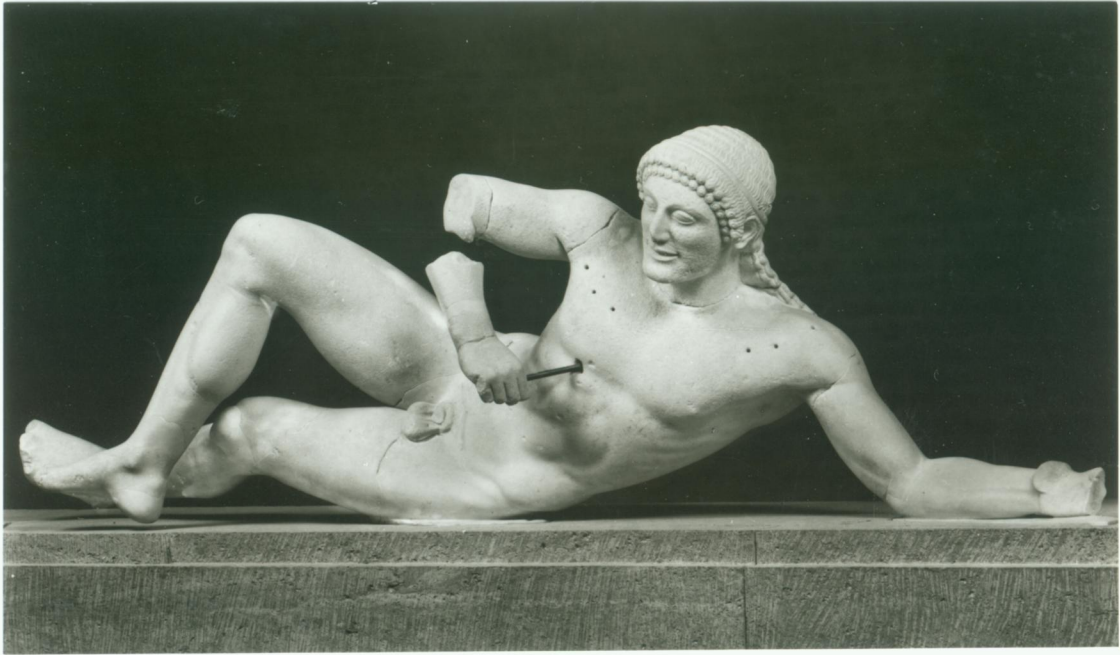


Abb. 9
Statue des Westgiebels (W VII).
Vorder- und Rückseite

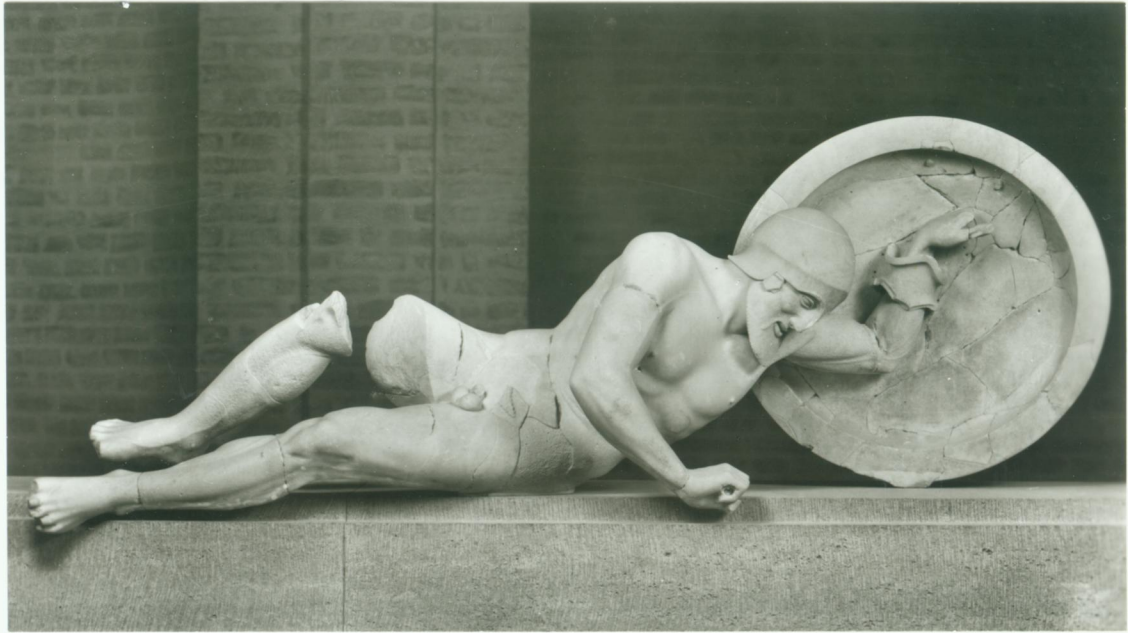


Abb.10
Oben: O XI
Unten: W XIV

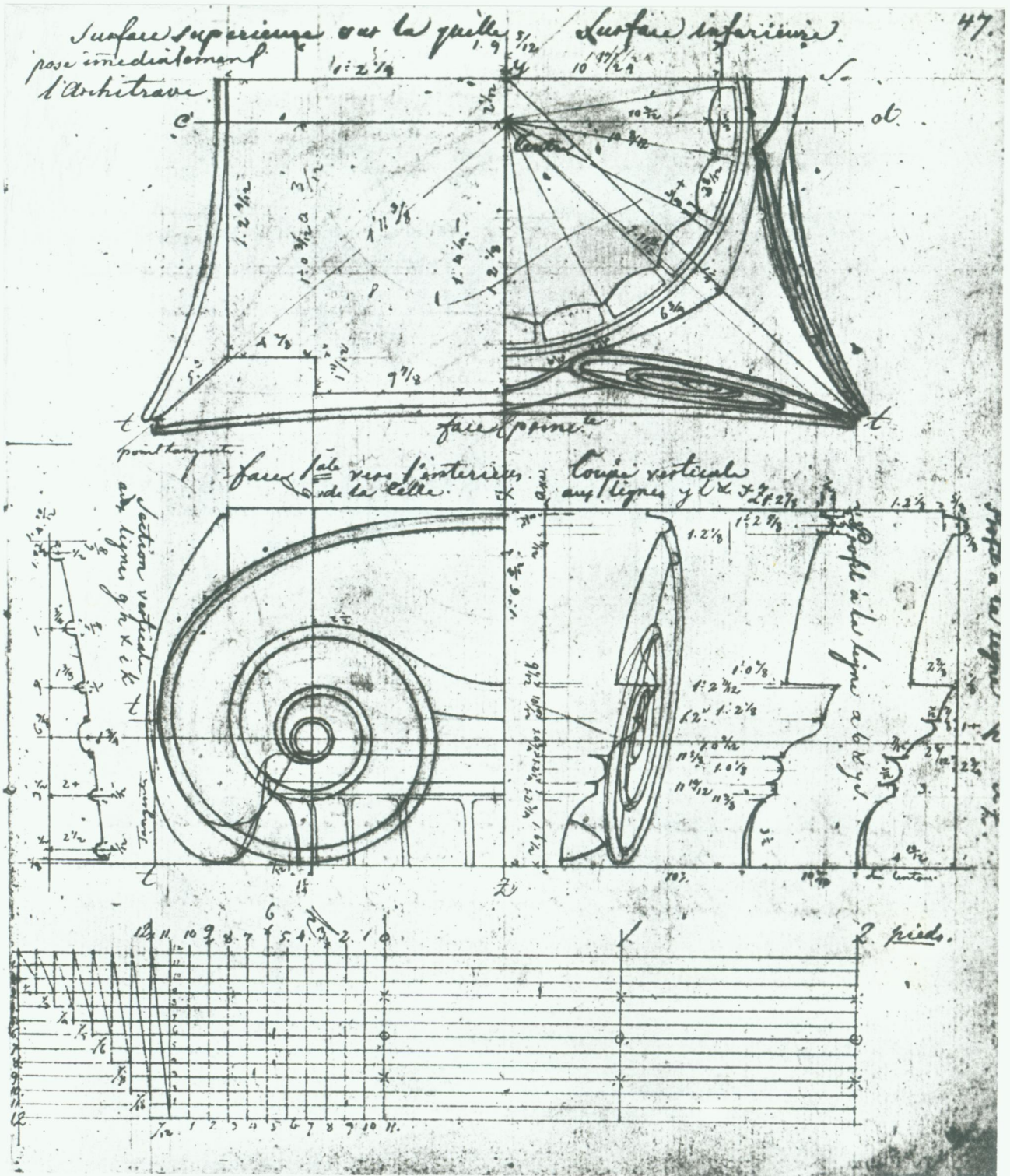


Abb. 11
Seite aus Hallers 'Messungs-Journal' (ed. Roux 1976)

FIGURES DU TEMPLE D'ÉGINE

Gravées d'après un croquis envoyé par M^r Fauvel vice consul à Athènes le 7 juillet 1813.

Minerve placée selon M^r Fauvel dans le milieu du fronton du temple d'Égine.



Les plus de ces figures dit M^r Fauvel sont régulières; j'entends par là des plus semblables à ceux des surplis de nos prêtres ajustés par la repasseuse et non pas des plus dus soit au hasard, soit au mouvement de la figure.

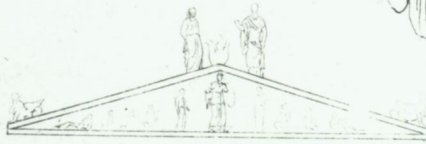


Figure placée selon M^r Fauvel au sommet du fronton du Temple d'Égine.

Le Paragraphe 4 de la PART. I^{re} Pag. 18. était imprimé depuis longtemps, et le recueil des figures présumées être de l'école d'Égine, était gravé, pl. 1. lorsque l'auteur reçut de M^r Fauvel les renseignements qu'il lui avait demandés sur le style des figures découvertes à Égine. Ces renseignements écrits et dessinés ayant justifié les conjectures de l'auteur, il a cru devoir leur donner place ici.



2.

3.

*Statue en bronze rapportée par Buonarroti. D'après un bas relief d'un autel.
Sopr. alc. medagl. Pag. 93.*

Mus. Capit. T. 4. Pl. 66

Abb.13

Quatremère de Quincy: Le Jupiter Olympien 1815:18
Tafel I, Fig.2

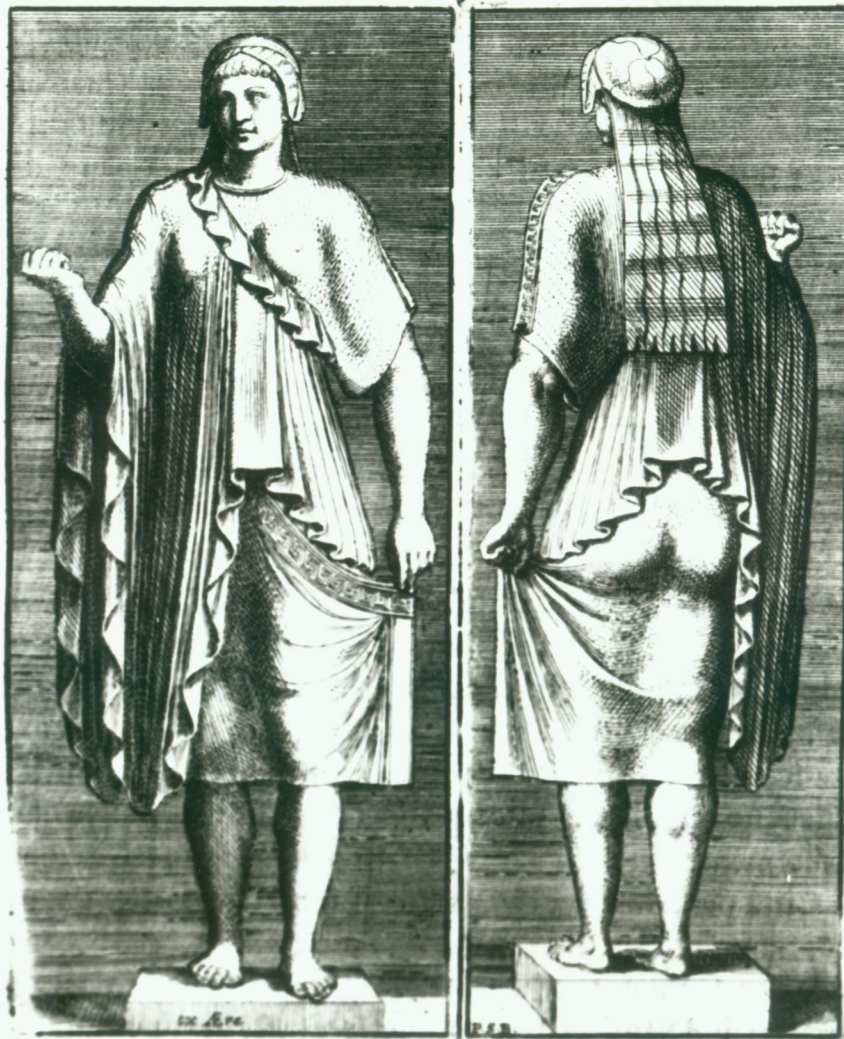


Abb.14
Buonarroti: Osservazioni...1698:93

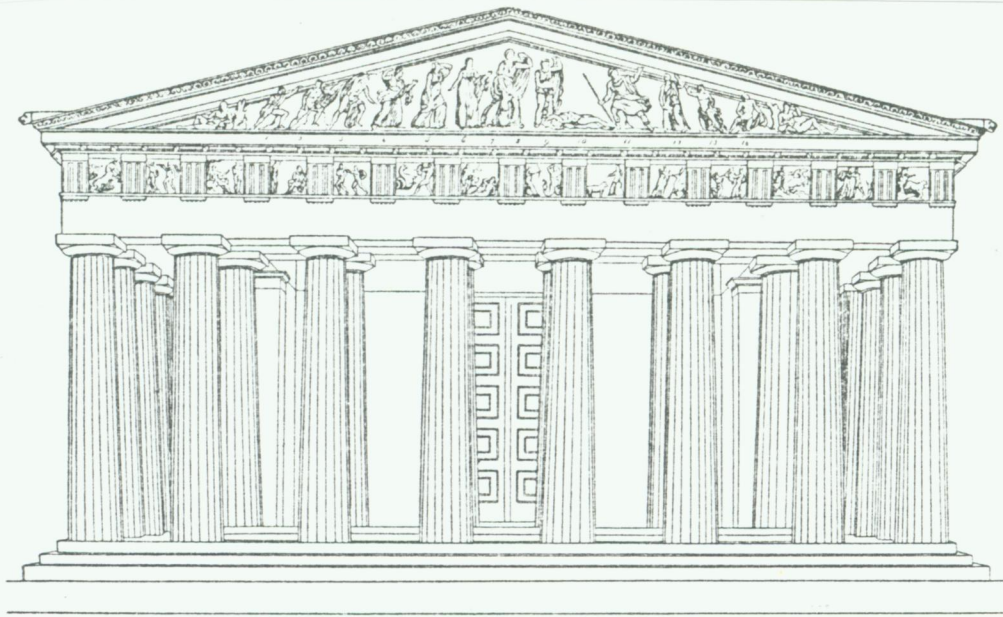


Abb.15
Cockerells Idealrekonstruktion der 'Florentiner Niobiden'
als Giebelfiguren. (Nach: Guido A.Mansuelli: Galleria
degli Uffizi. Le Sculture. Parte I. Rom 1958 [Cataloghi
dei musei e galleria d'Italia] S.101.)



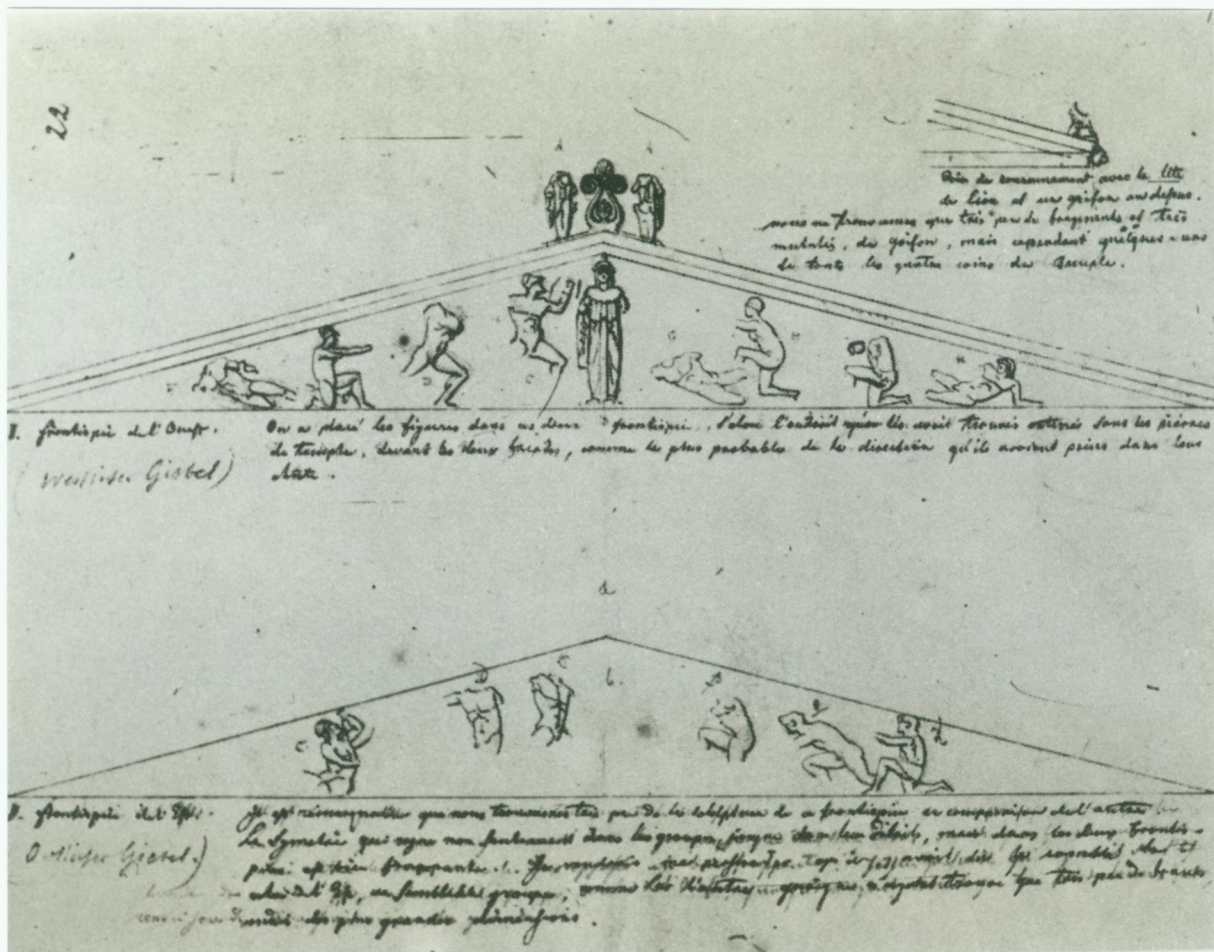
oben	(W):	XIII	XI	IX	II	I	XIV	V	IV	VII
unten	(O):		XI	III	II	(WXII)	IV	V		

Abb.16
 Giebelrekonstruktionsskizze von 1811
 aus dem Nachlaß Cockerells



oben	(O):		XI	III	II	(WXII)	IV	V		
unten	(W):	XIII	XI	II	IX	I	V	XIV	IV	VII

Abb.17
 Giebelrekonstruktionsskizze Hallers
 aus einem Brief an den Kronprinzen vom
 Dezember 1811



(W): XIII XI IX II I XIV V IV VII
(O): XI III II (WXII) IV V

Abb.18
Giebelrekonstruktionsskizze von 1811
aus dem Nachlaß Hallers

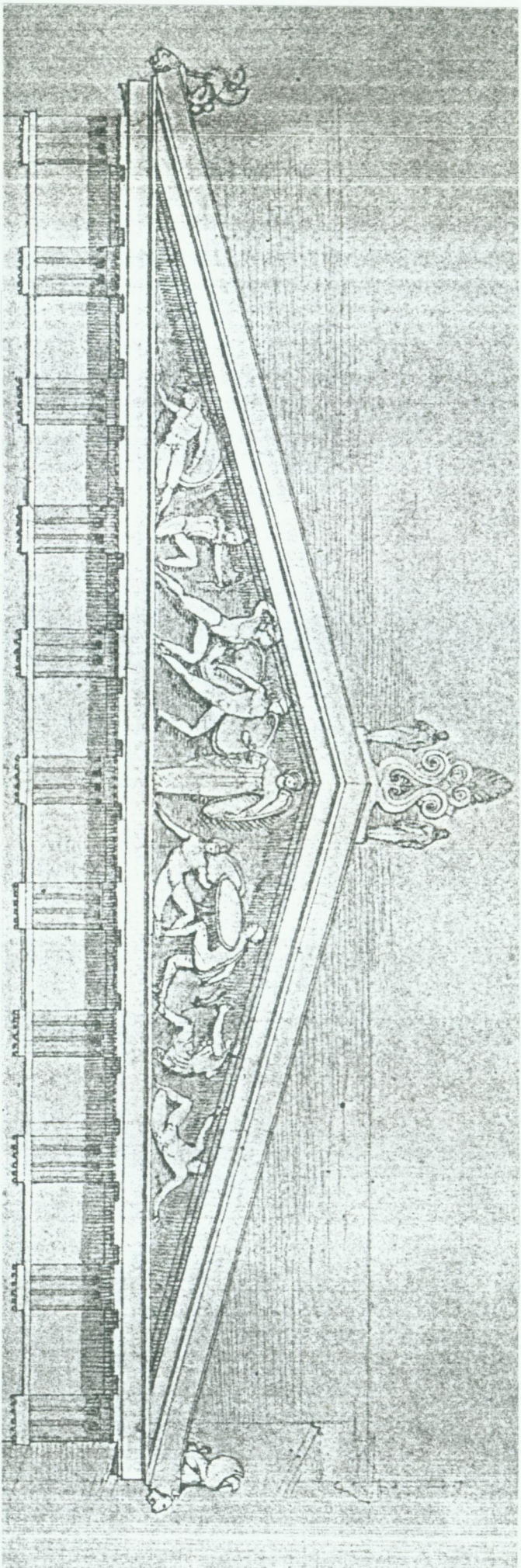
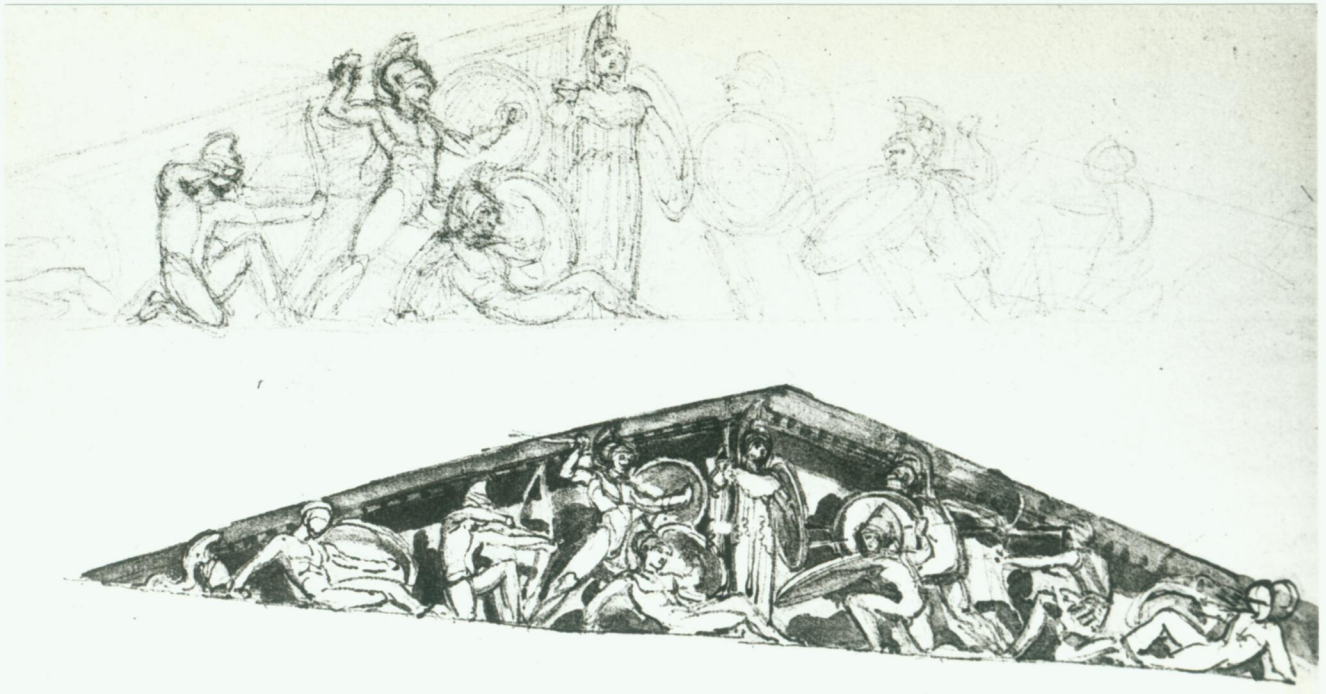
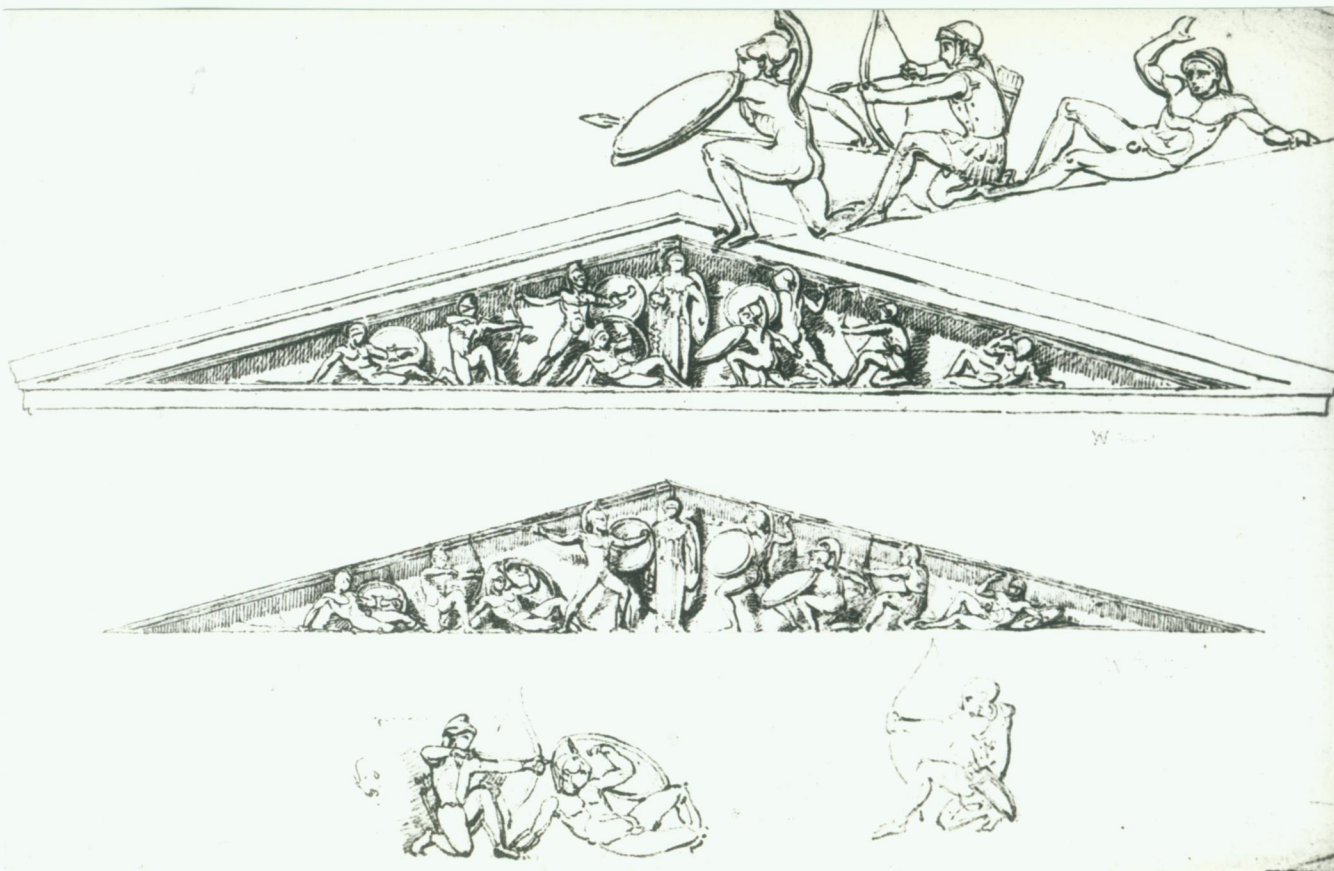


Abb. 19
Erster Rekonstruktionsversuch Cockereills



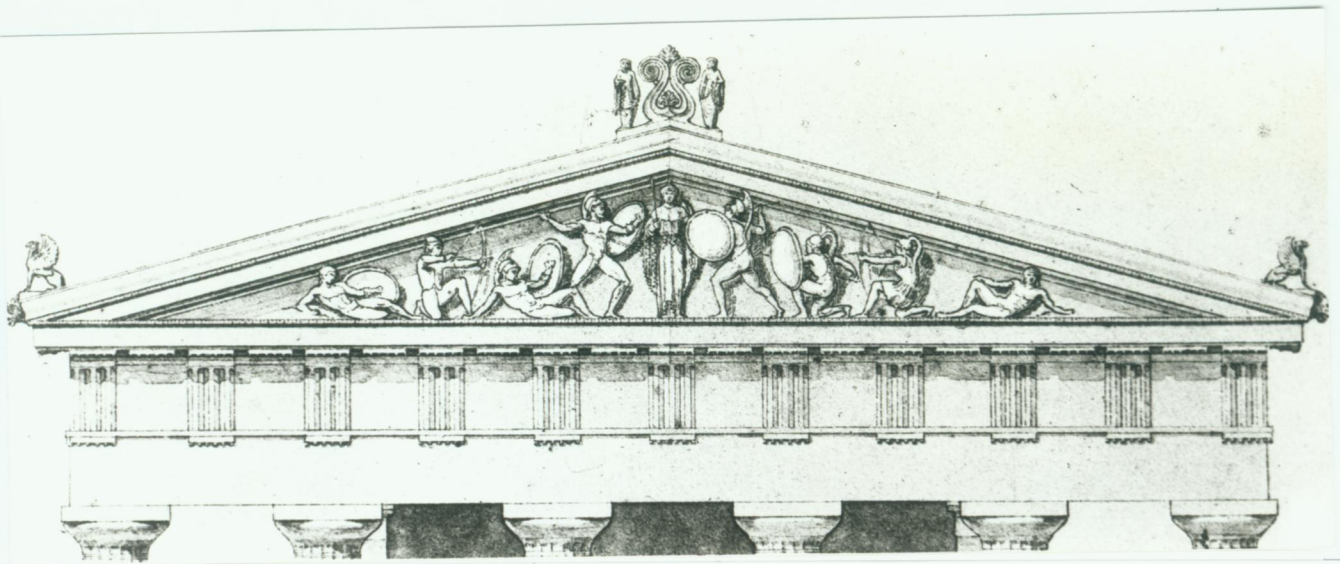
(W) : XIII XI IX XIV I V II IV VII

Abb. 20
Zweiter Rekonstruktionsversuch Cockerells



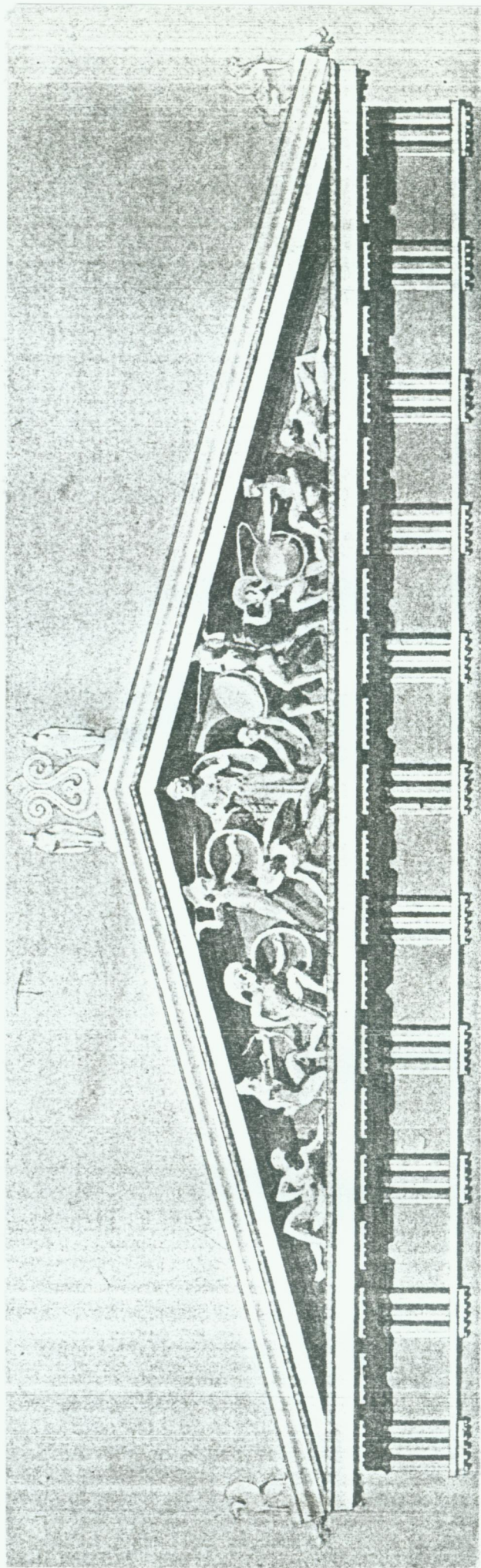
oben	(W):	XIII	XI	IX	XIV	V	II	IV	VII
unten	(W):	XIII	XI	XIV	IX	II	V	IV	VII

Abb. 21
 Dritte Variante der Rekonstruktionsversuche Cockerells



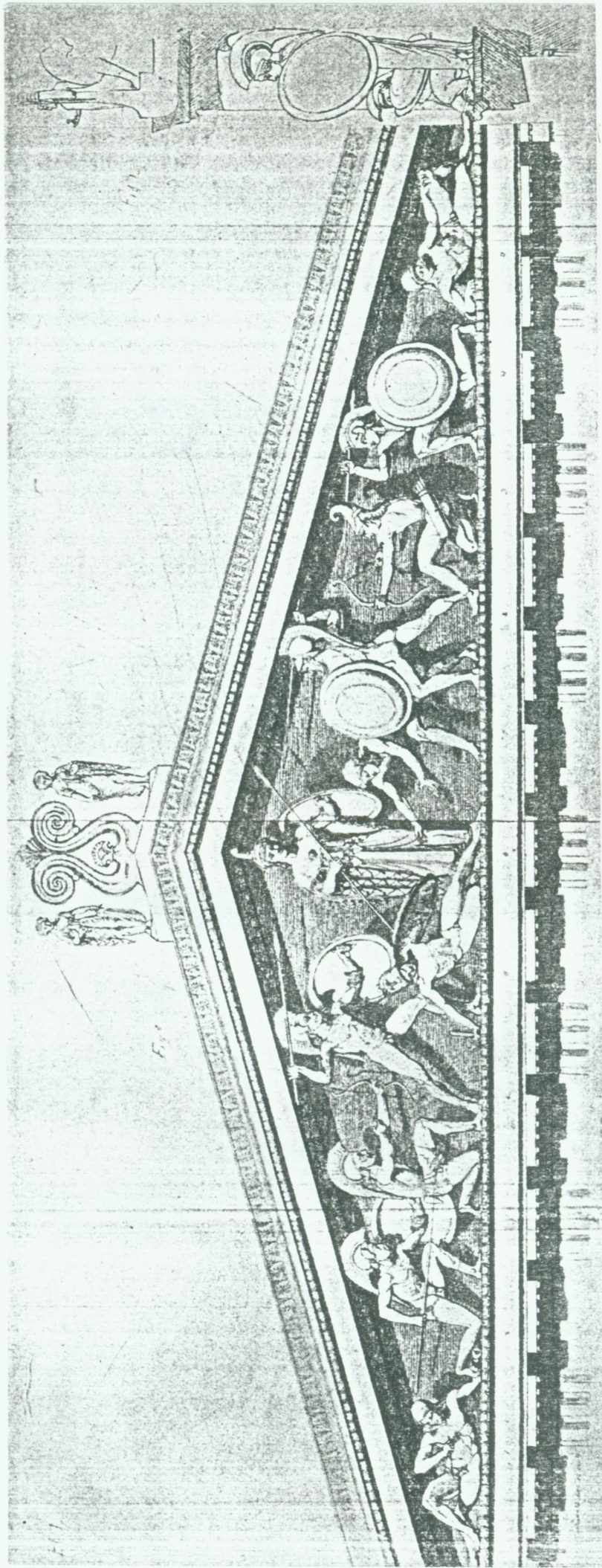
(W): XIII XI XIV II I IX V IV VII

Abb. 22
Dritte Variante unter Einbeziehung der Architektur



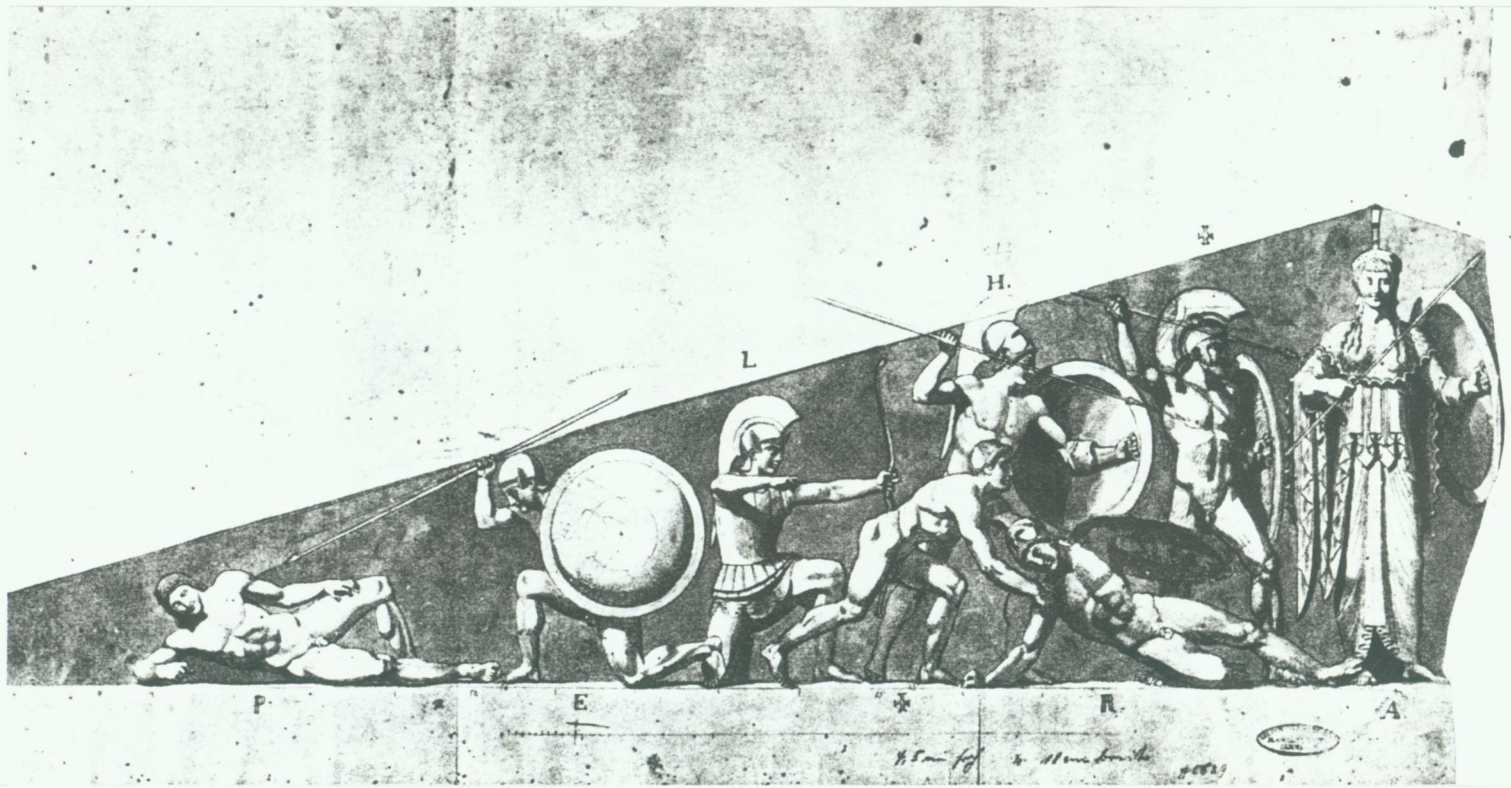
WVII WXI WV WII WXII WI (OIV) WIX WXII WIV WXIV

Abb. 23
 Vierter Anordnungsversuch der Westgiebel-Figuren
 durch Cockerell



WV WIV WII WIII WI (OIV) WIX WI WXII WXIV

Abb. 24
 'Endgültige' Rekonstruktion der Westgiebelaufstellung
 (erschienen 1819 im 'Journal of science and the arts')



W XIV

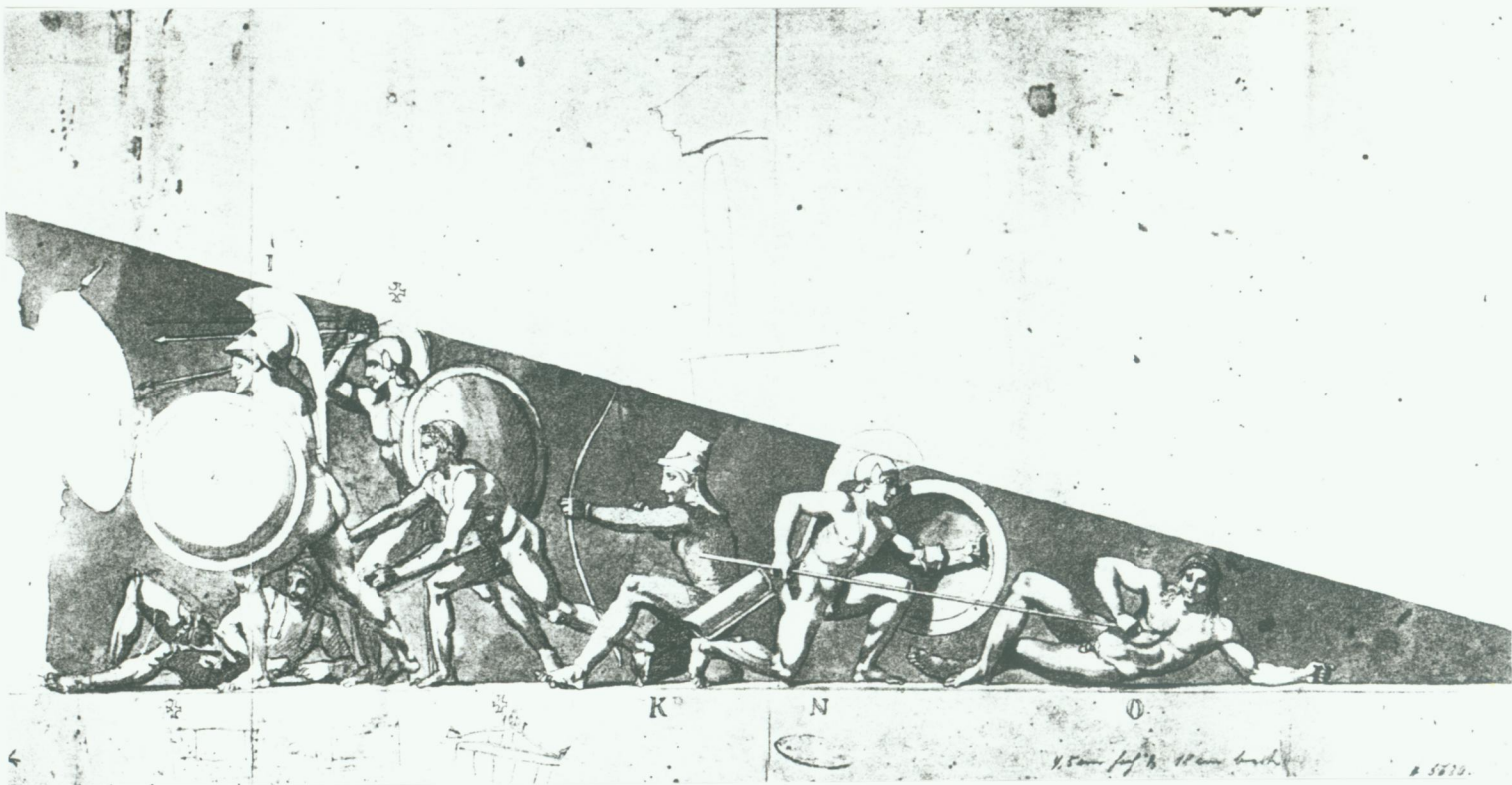
W XII

W IV

W II

W XIII

W I



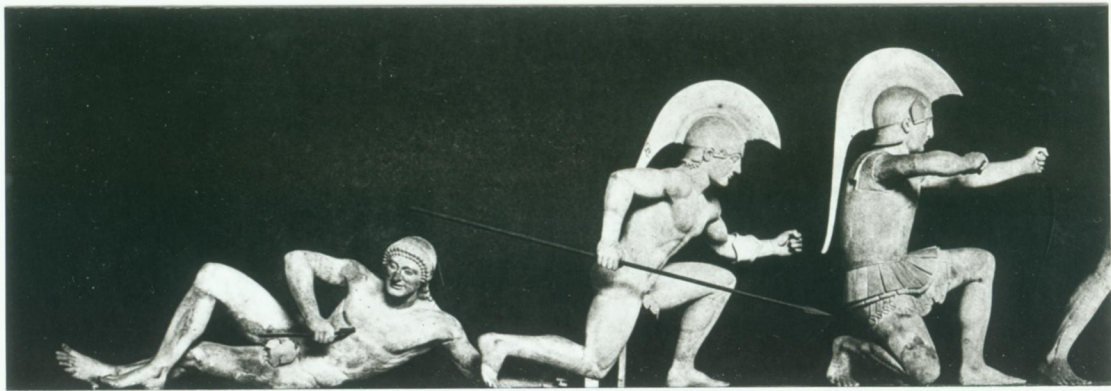
W IX

W XI

W V

W VII

Abb.24 a
Rekonstruktionsentwurf Wagners



W VII

W V

W IV

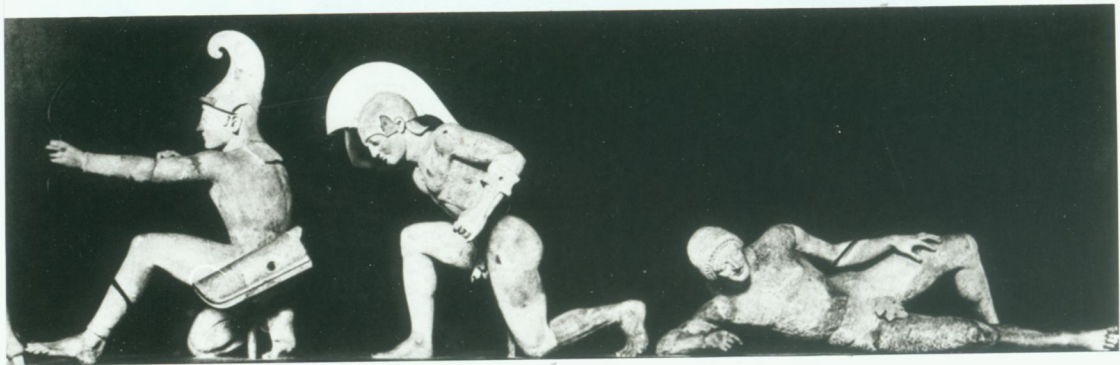


W II

W XIII

W I

W IX

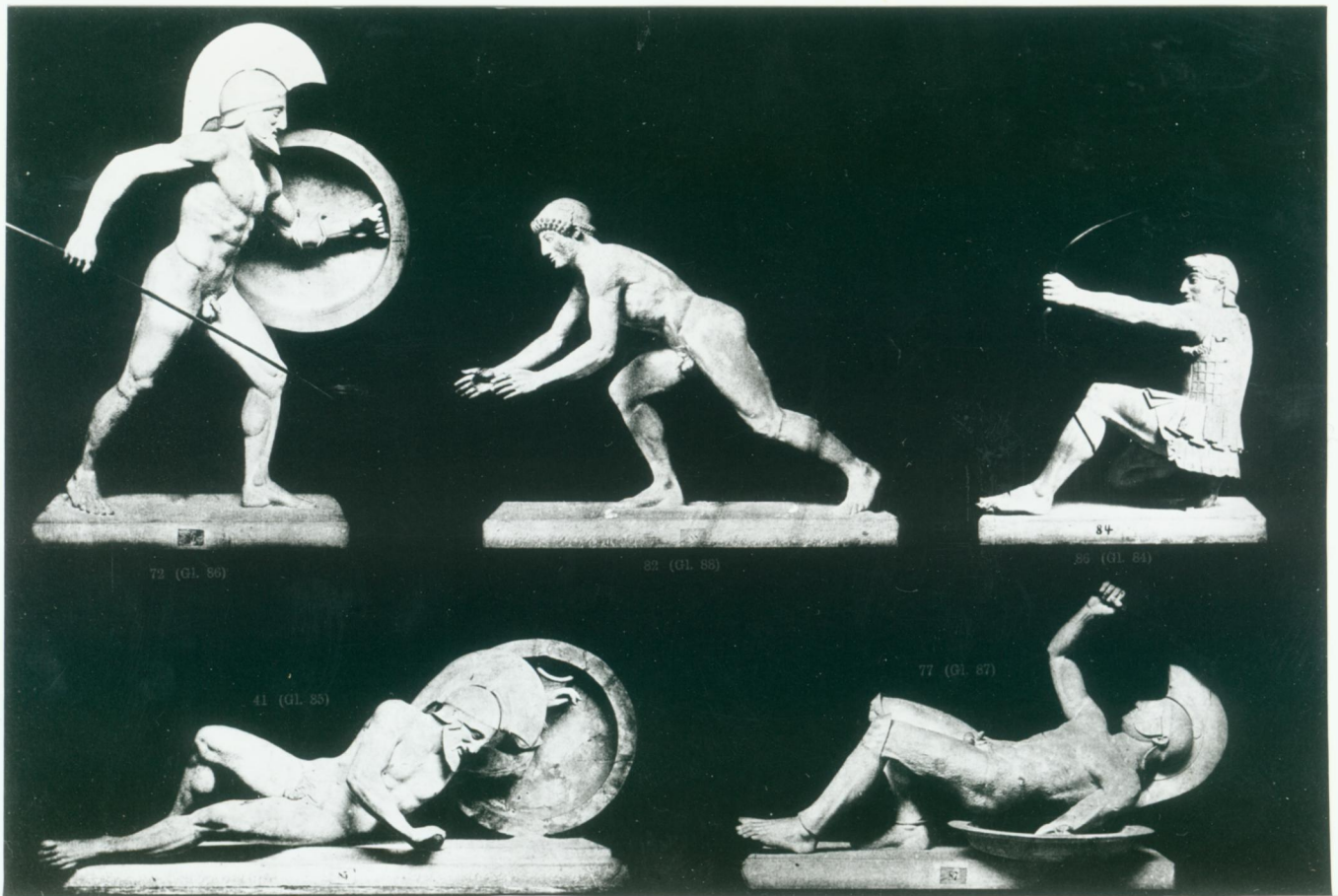


W XI

W XII

W IV

Abb. 25
Die restaurierten Figuren des Westgiebels



von li. nach re., oben: O II, O IV, O V; unten: O XI, O III

Abb. 26
Die restaurierten Figuren des Ostgiebels



Abb.27

Originale und ergänzte Köpfe
oben:

li. Original (O IX); re. die nach
diesem Vorbild modellierte, für
den Bogenschützen W IV bestimmte
Kopie.

unten:

li. Original (W VII); re. die
entsprechende, für W XIV bestimmte
Kopie

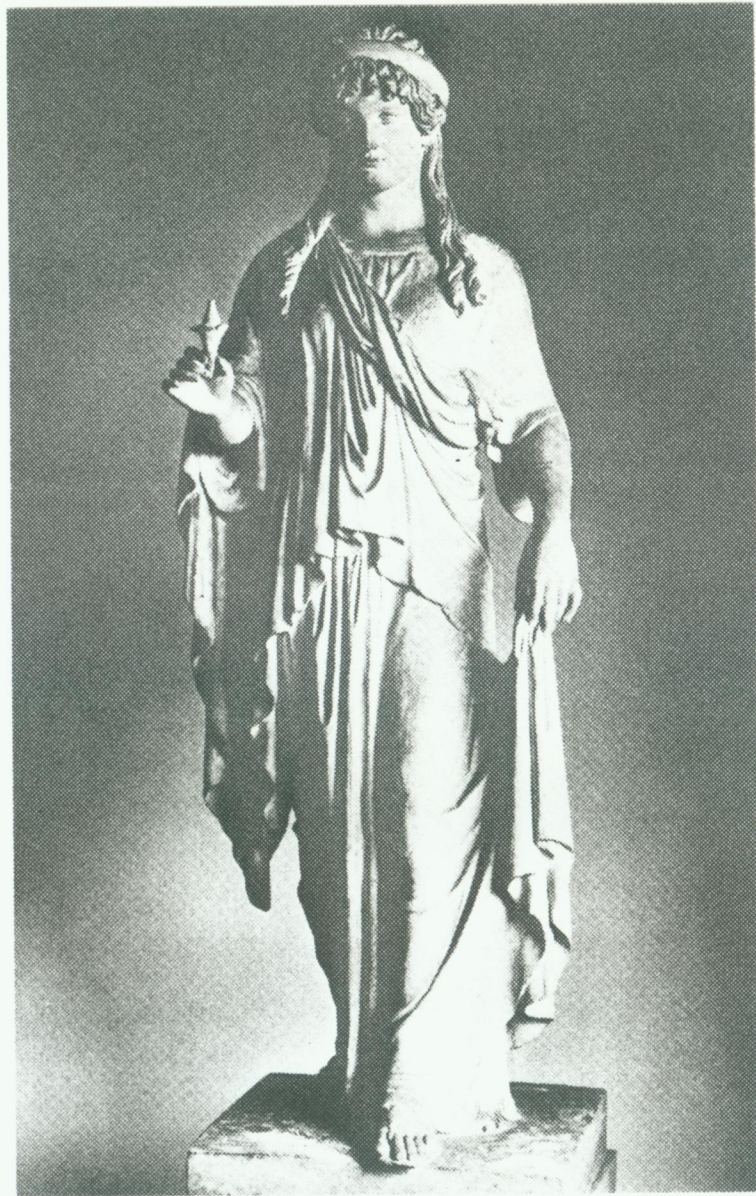


Abb. 28
Thorvaldsens "Hoffnung", 1820
(Staatl. Museen Ostberlin)



Abb. 29
Ostgiebel-Akroter des Aphaia-Tempels

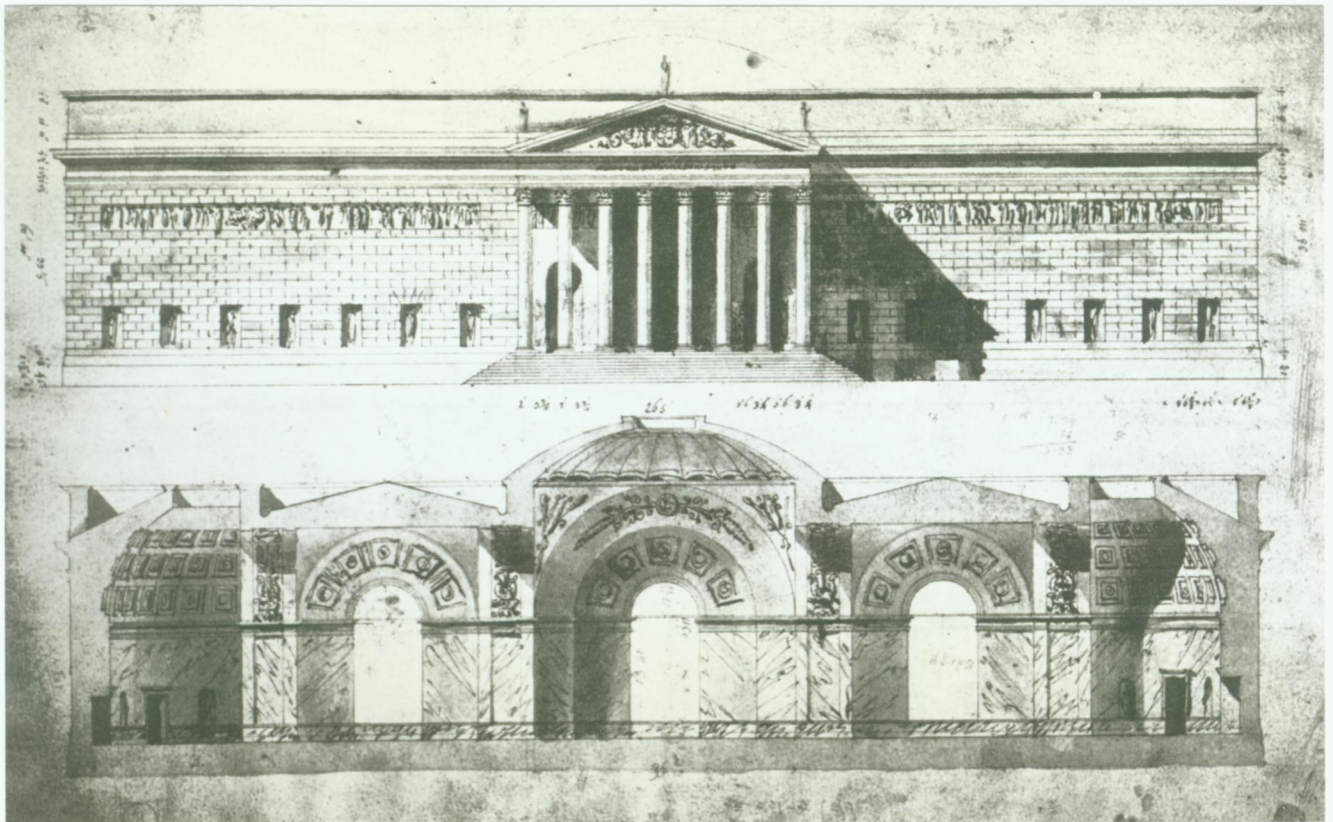


Abb.30
Leo v. Klenze
Hauptfassade und Längsschnitt
des sog. Pariser Vorentwurfs
1815



Abb. 31
Klenze
Konkurrenzentwurf im griechischen Stil
Schrägansicht 1815

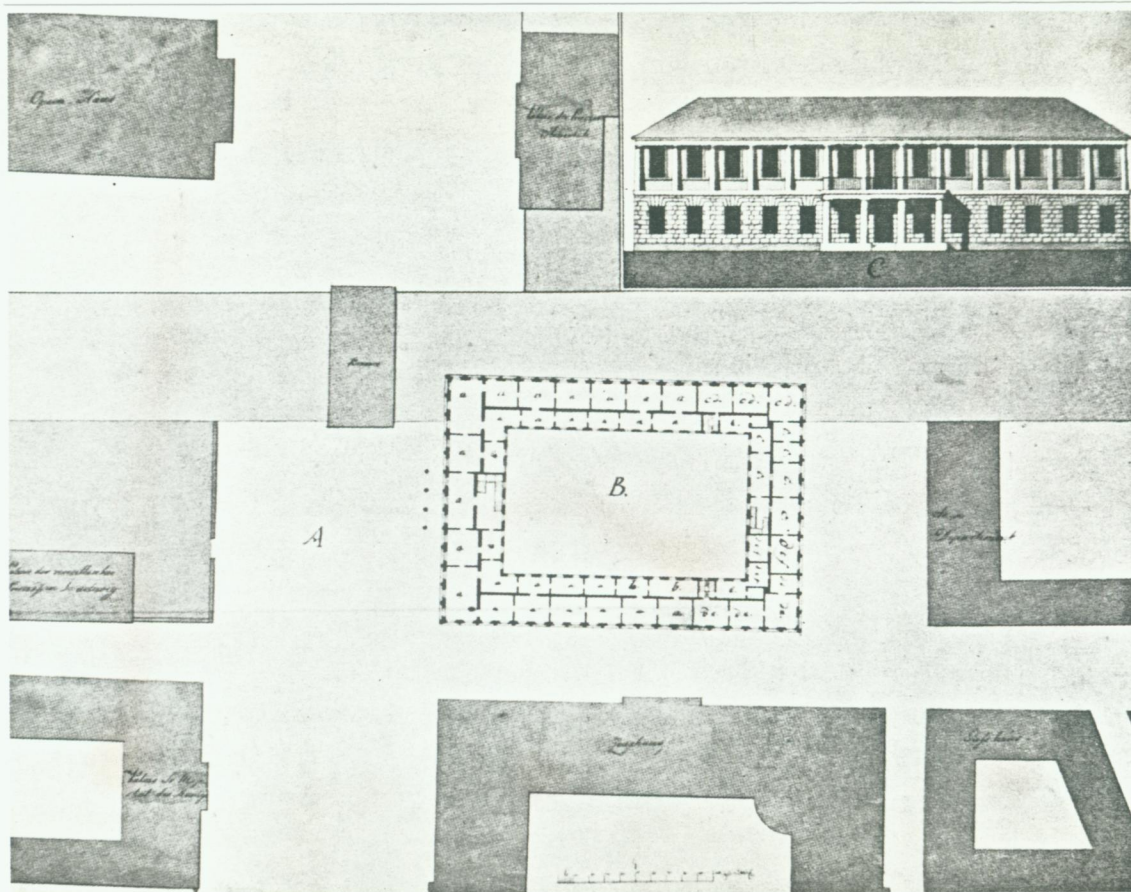


Abb. 32
Alois Hirt
Berliner Museumsentwurf von 1789
Lageplan, Grundriß und Aufriß

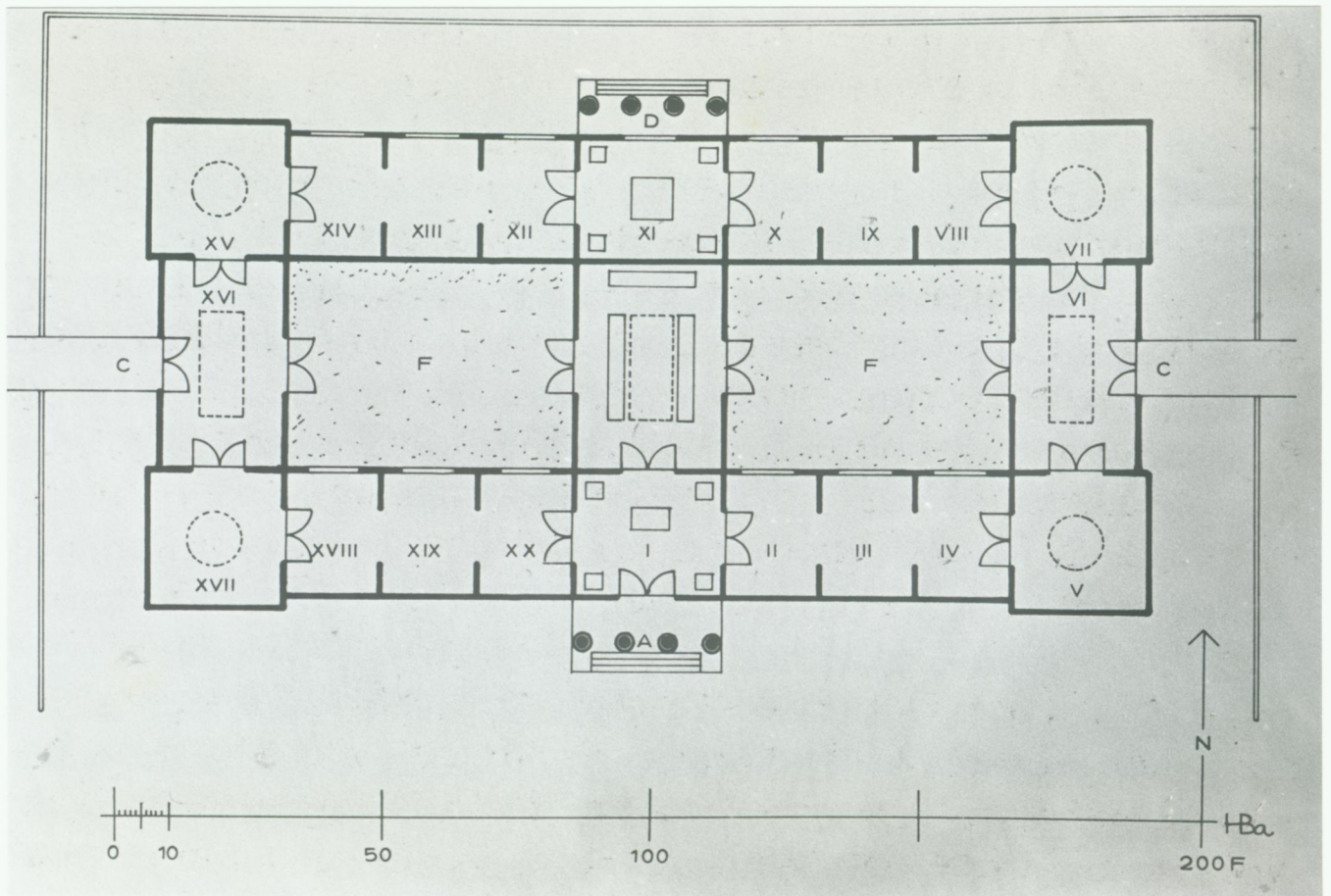


Abb. 33
 Rekonstruktion des Glyptotheks-
 grundrisses von Martin Wagner
 (nach Leinz 1980:140)

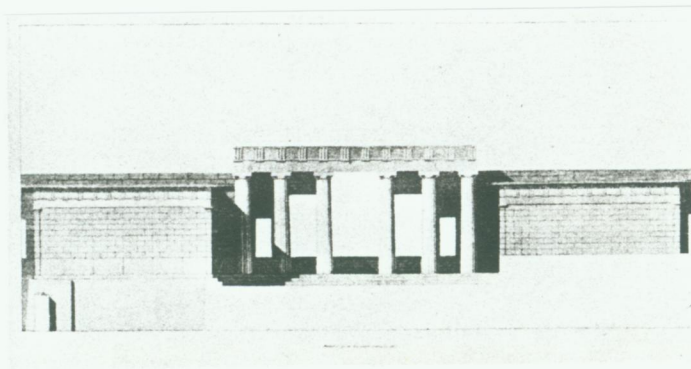
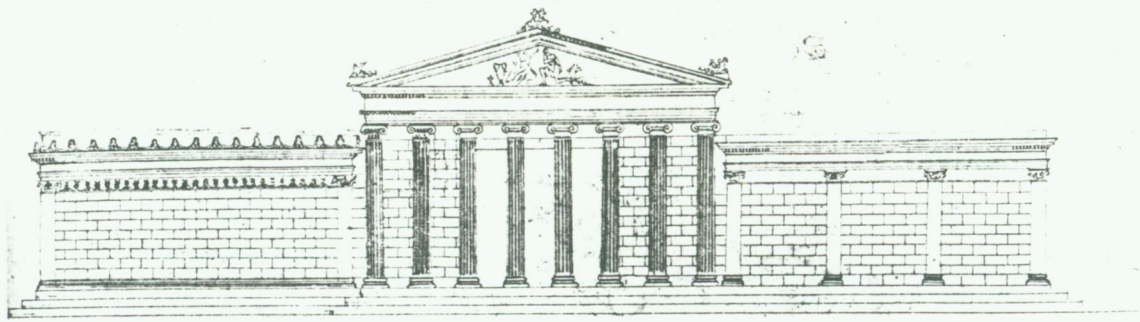


Abb. 34

oben:

Klenze; Glyptothek

Aufriß der Hauptfassade mit
offenem Portikus

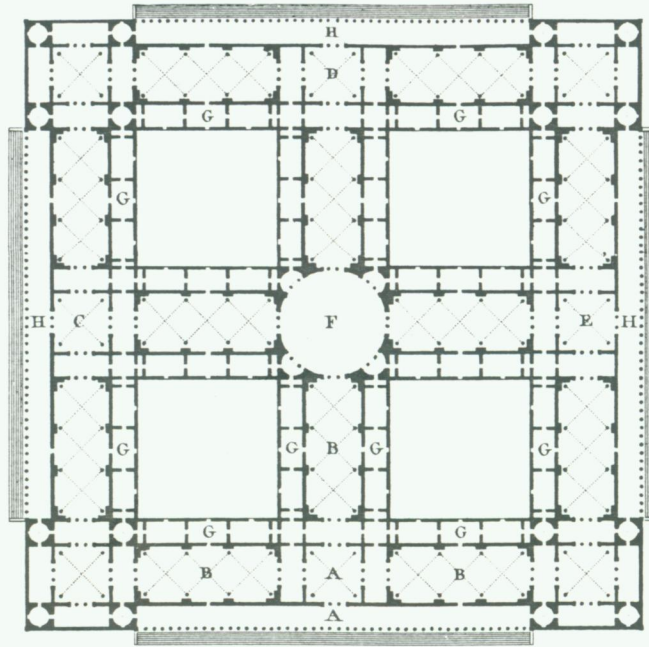
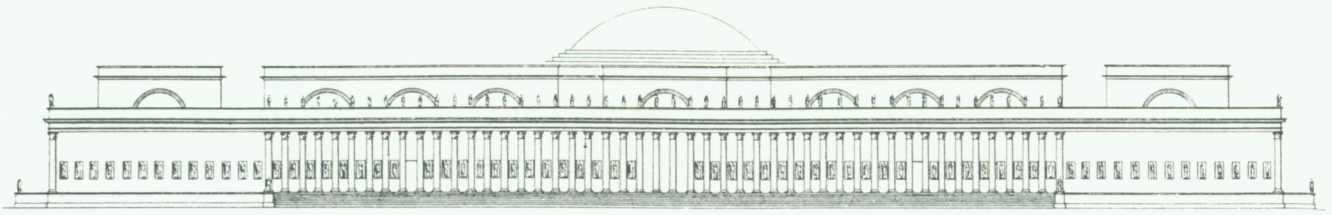
unten:

Akropolis von Athen,
Teilrekonstruktion der Propyläen

nach Stuart und Revett;

'The antiquities of Athens' Vol. II

1787-1790



- A. Porche et Vestibule.
- B. Salles d'expositions annuelles
- C. Salles de Peinture.
- D. Salles de Sculpture.

- E. Salles d'Architecture.
- F. Salle de Reunion
- G. Cabinets des Artistes.
- H. Entrees particulieres.

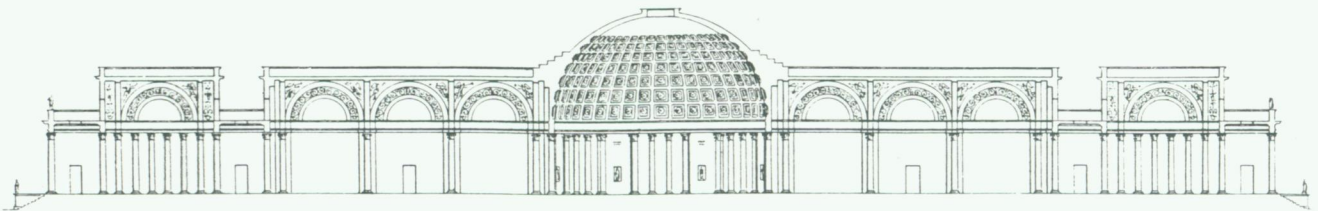


Abb. 35
 Jean-Nicolas Durand
 'Précis des leçons d'architecture'
 1803 Museumsentwurf

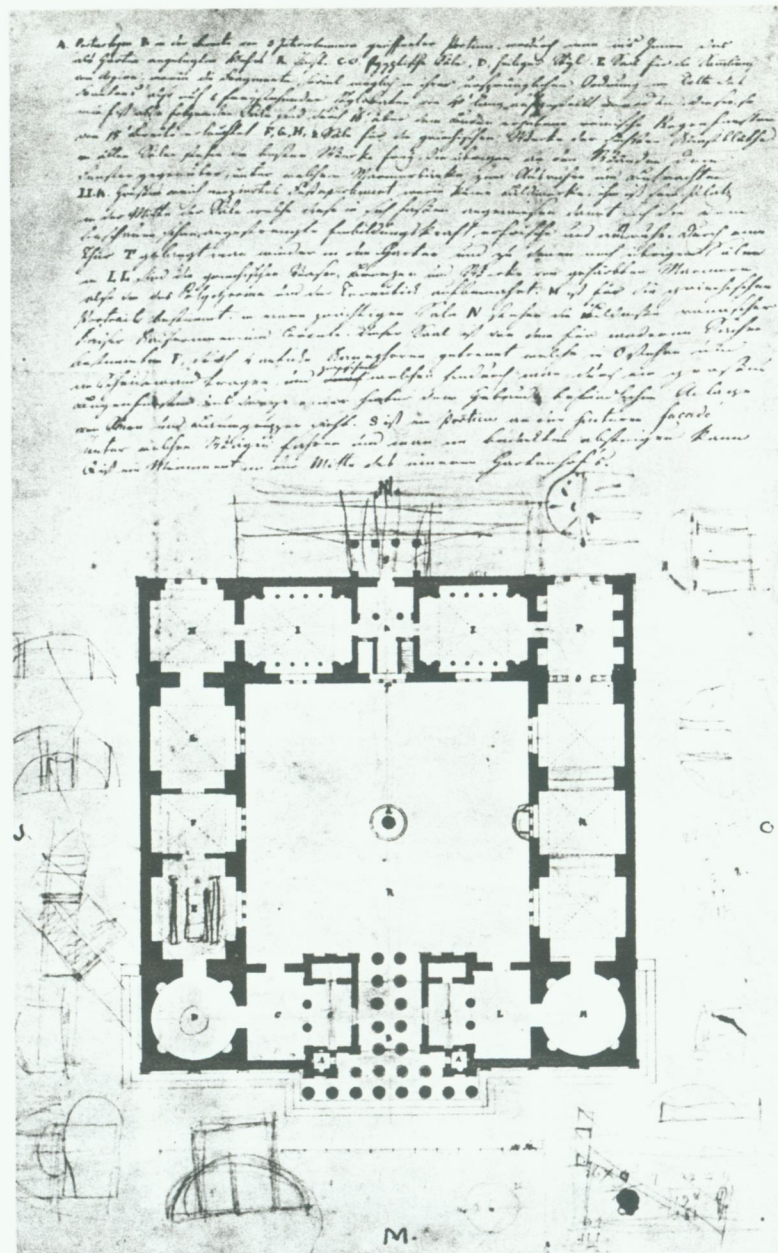


Abb. 36
 Leo von Klenze
 Grundriß der Glyptothek
 mit Erläuterungen;
 am 8. Mai 1816 an Wagner
 abgeschickt.
 Mit Randskizzen Wagners, u.a.
 Skizzierung der Skulpturenpodeste
 im Aeginetensaal

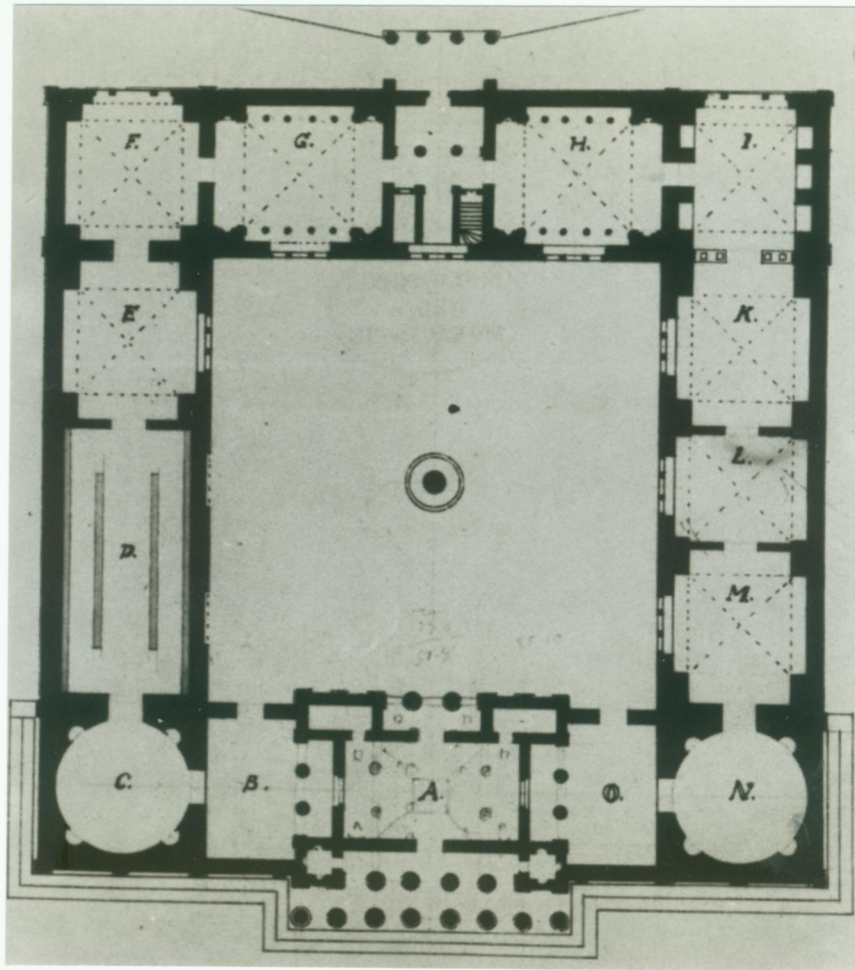


Abb. 37
Martin Wagner
Korrigierter Klenzeentwurf 1817
mit geschlossenem Vestibül (A)
und verlängertem Aeginetensaal (D)

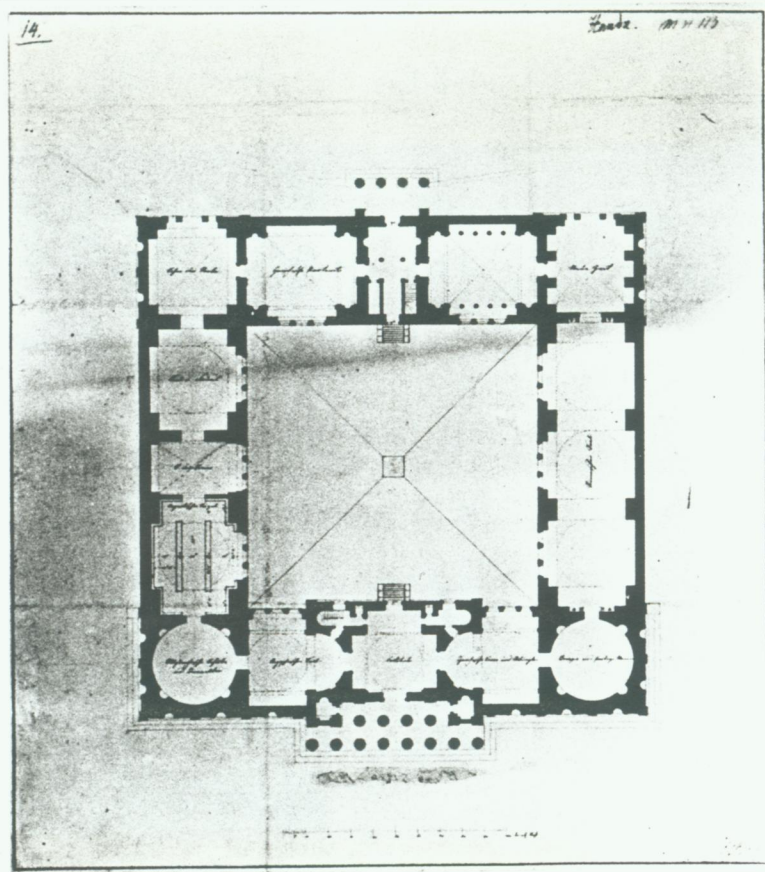


Abb.38
Leo von Klenze
Grundriß der Glyptothek
im September 1817 an
Wagner geschickt

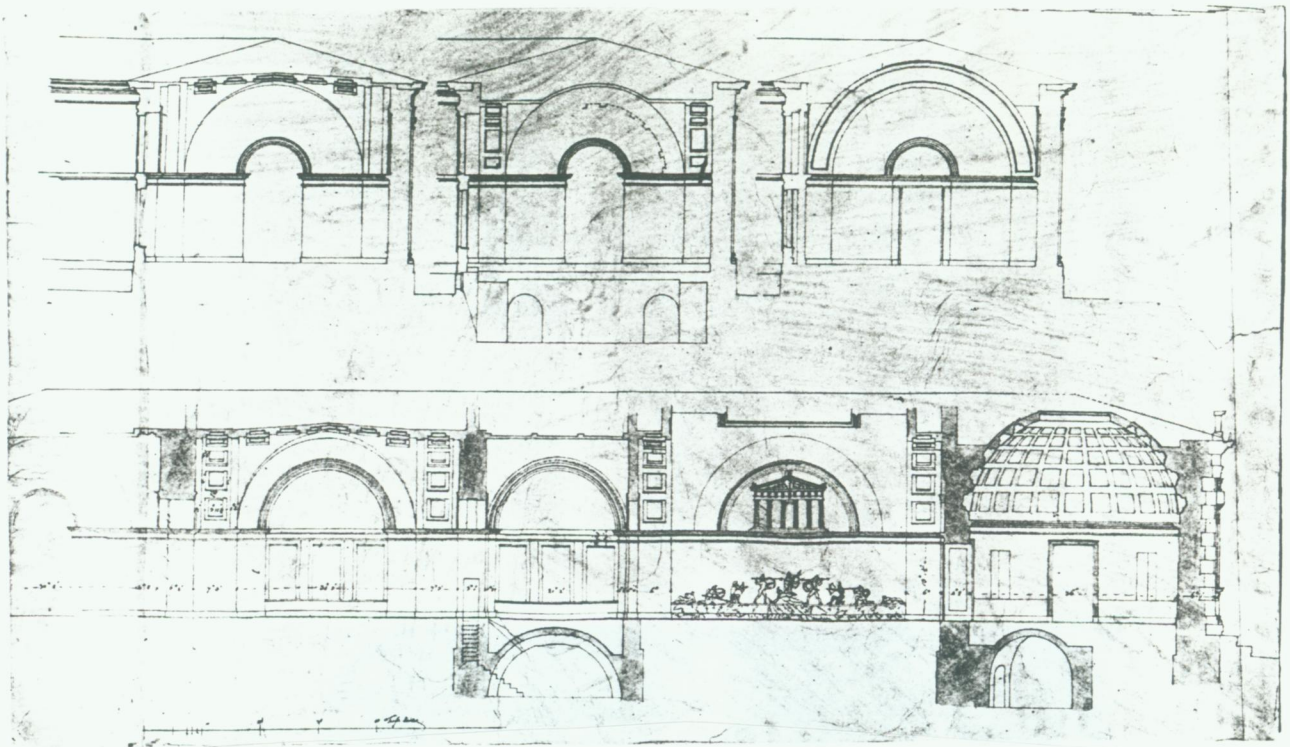


Abb. 39
Leo von Klenze
Schnitte durch den Westflügel
der Glyptothek (Zwischenentwurf)
unten:
Ostwand (gegen den Innenhof)
von rechts nach links:
Incunabel-Ecksaal, Aegineten-,
Apollo-, Bacchus-Saal.
Aegineten-Saal mit Oberlicht-
Deckenöffnung

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| I. PORTICUS. | IX. SAAL AL FRESCO GEMALT. |
| II. HAUPT VESTIBULE. | X. ZWISCHENSAAL. |
| III. AEGYPTISCHER SAAL. | XI. SAAL AL FRESCO GEMALT. |
| IV. INKUNABEL SAAL. | XII. HEROEN SAAL. |
| V. AEGINETEN SAAL. | XIII. ROEMER SAAL. |
| VI. APOLLO SAAL. | XIV. SAAL DER BRONZEN UND |
| VII. BAKCHISCHER SAAL. | FARBIGEN STEINE. |
| VIII. NIOBIDEN SAAL. | XV. SAAL DER NEUEREN. |

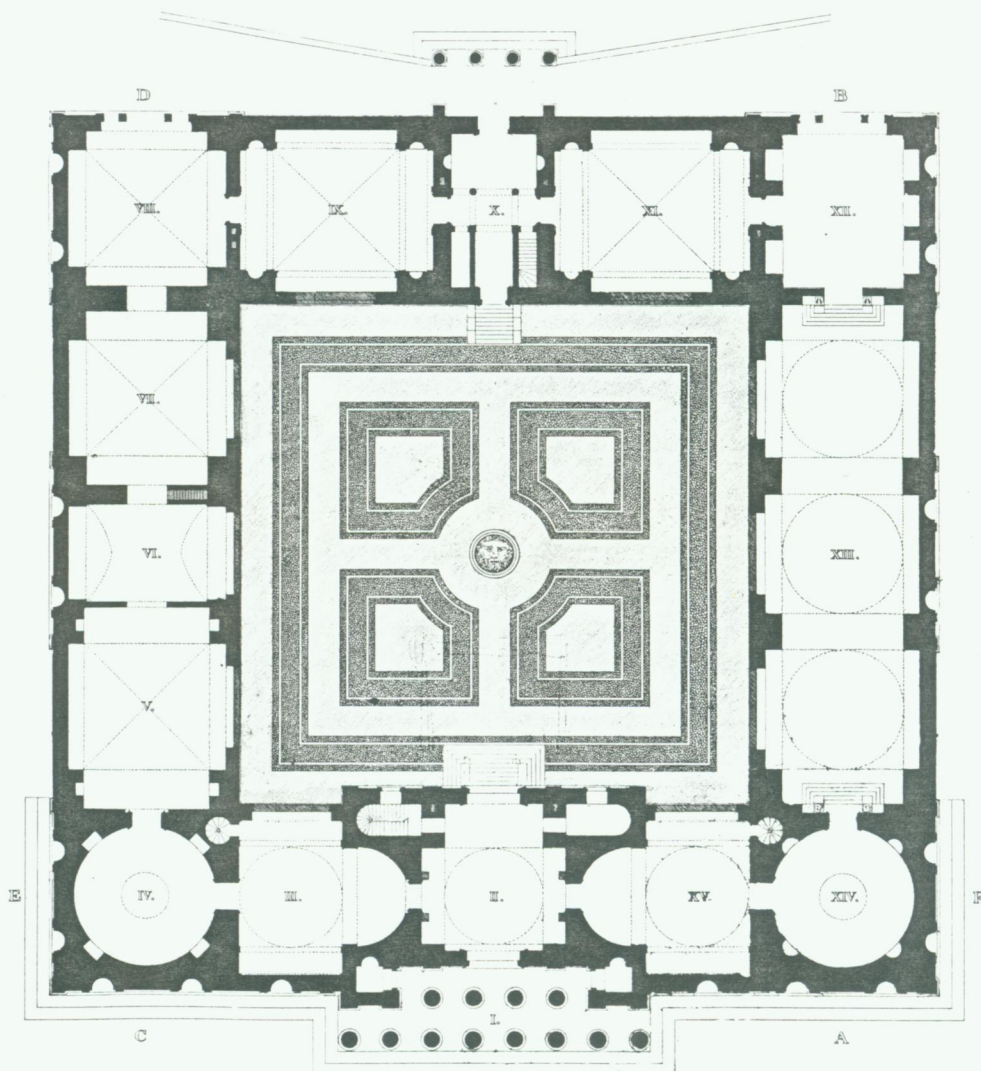


Abb. 40
 Leo von Klenze
 Endgültiger Grundriß der
 Glyptothek nach Klenzes
 'Sammlung architektonischer
 Entwürfe' 1830 (Taf. I)



Abb. 41
Entwurfszeichnung zum
Stuckrelief an der Westwand
des Aegineten-Saales 1822

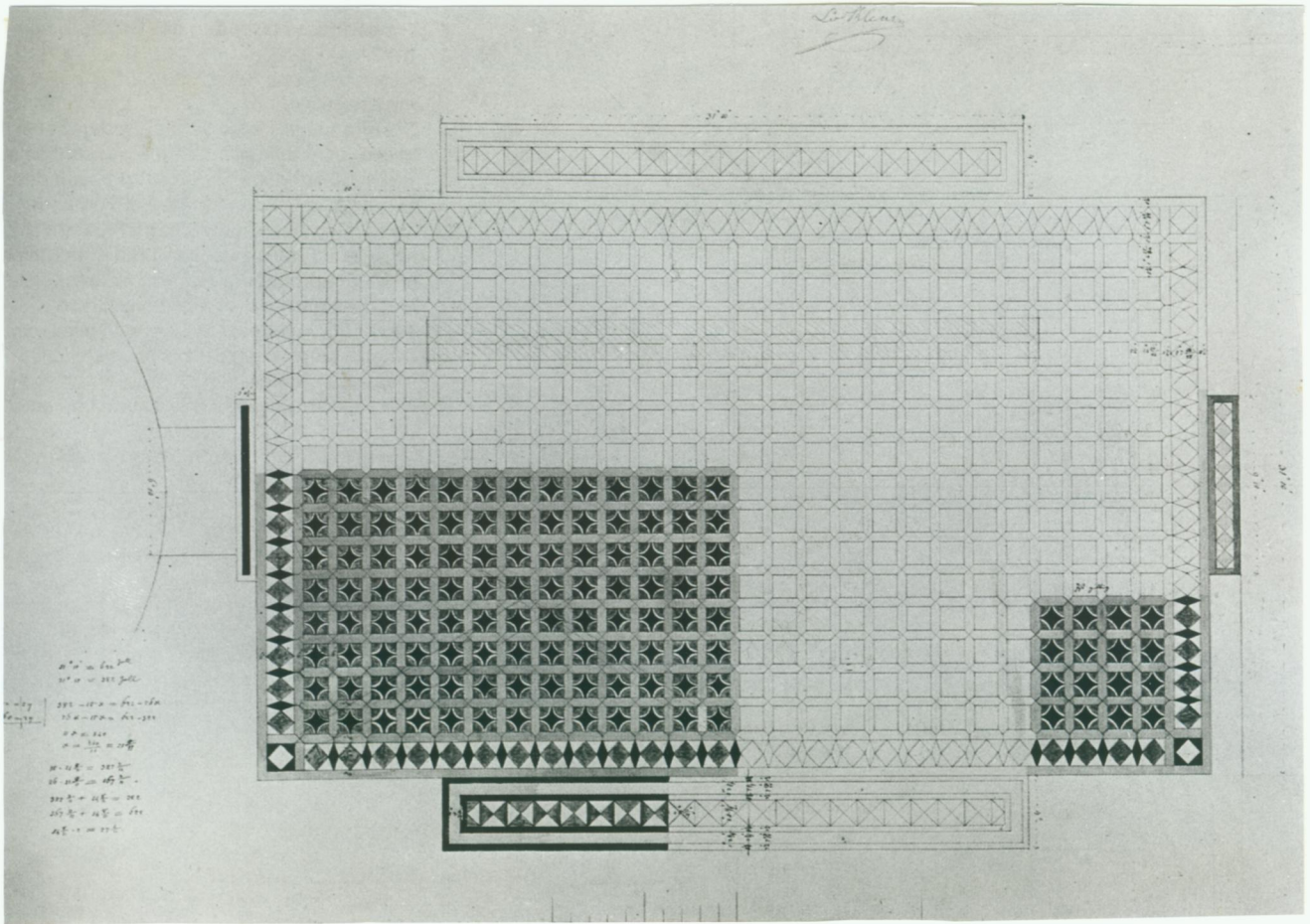


Abb. 42
 Leo von Klenze
 Fußbodenentwurf für den
 Aegineten-Saal

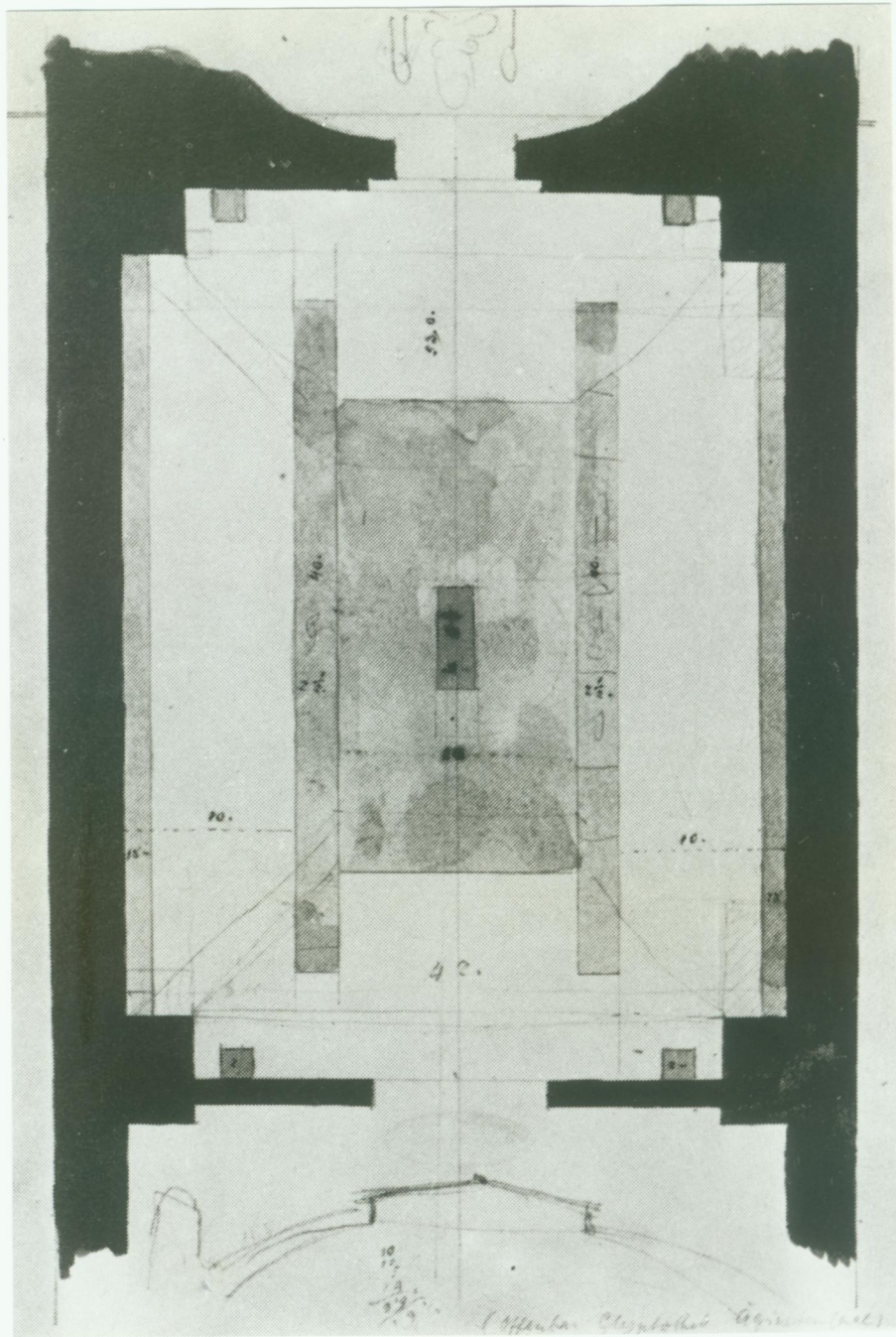


Abb.43
Leo von Klenze
Grundriß des Aegineten-Saales
mit eingezeichneten Statuensockeln
in der Mitte Einzelsockel für
den sog. 'Laomedon' (O XI)



Abb. 44
Aeginetensaal
Durchblick nach Norden auf den
Barberinischen Faun aus
Klenzes 'Sammlung architektonischer
Entwürfe' 1830 (Taf. IV)



Abb.45
Aeginetensaal
Durchblick nach Norden auf den
Barberinischen Faun in der
ursprünglichen im 2. Weltkrieg
zerstörten Ausstattung



Abb. 46
Aufstellung der Westgiebelgruppe
in der Glyptothek bis zur
Auslagerung der Figuren im
2. Weltkrieg



Abb. 47
Aeginetensaal
Blick nach Südwesten, im Vordergrund
die Skulpturen des Ostgiebels

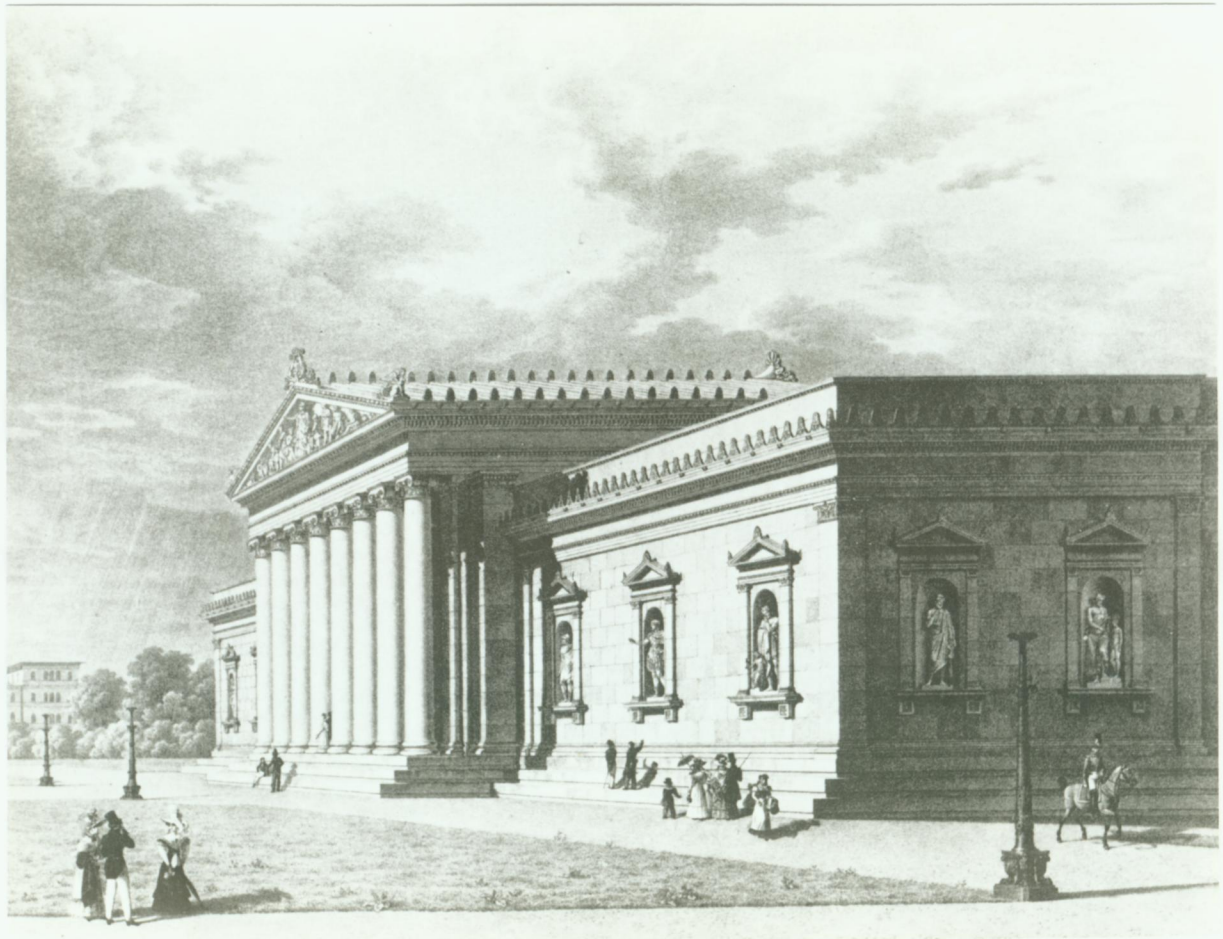


Abb. 48
Glyptothek
Ansicht von Südost
Lithographie von Leo von Klenze/
Carl Friedrich Heinzmann 1830

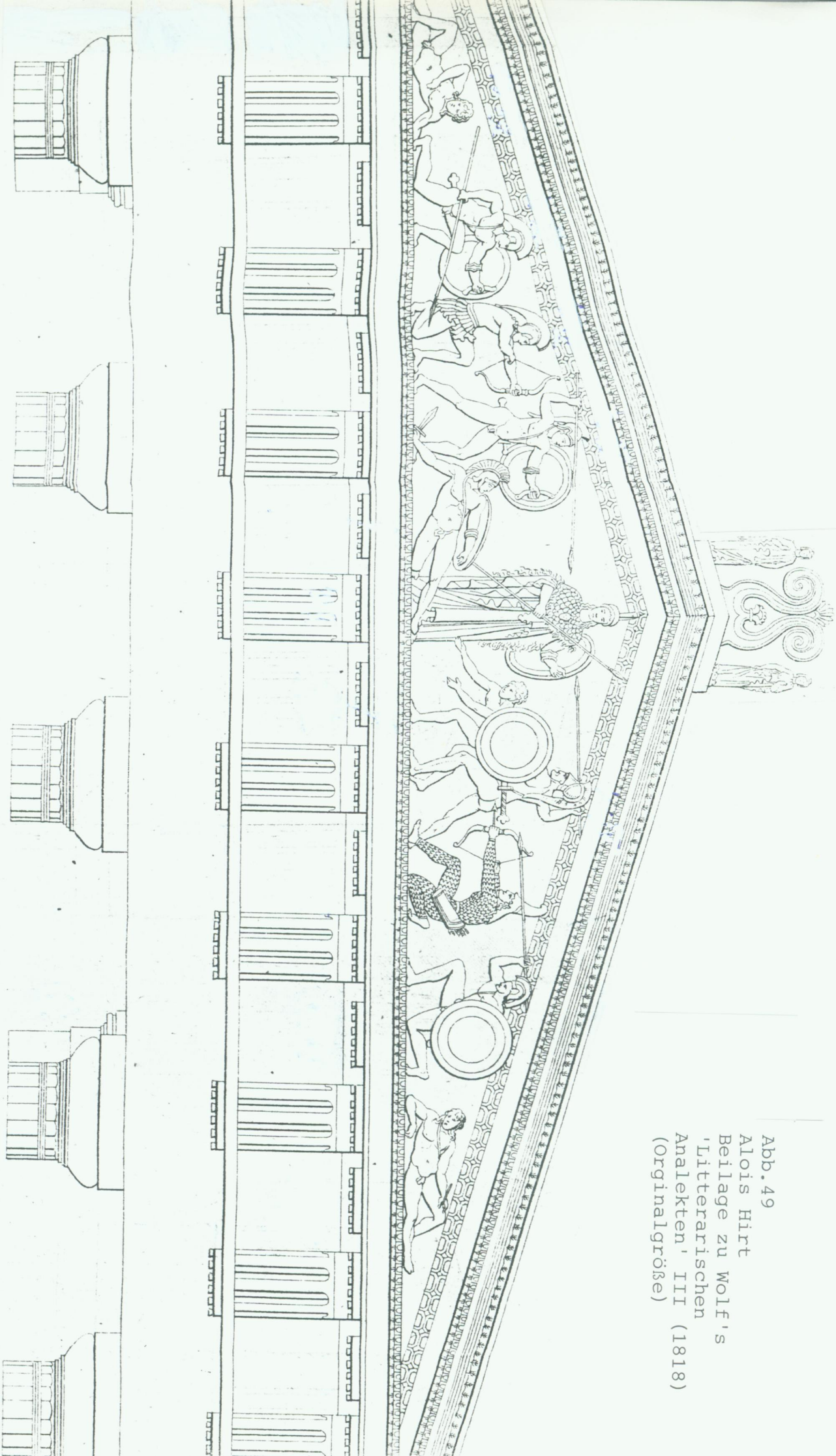


Abb. 49
Alois Hirt
Beilage zu Wolf's
'Literarischen
Analekten' III (1818)
(Originalgröße)

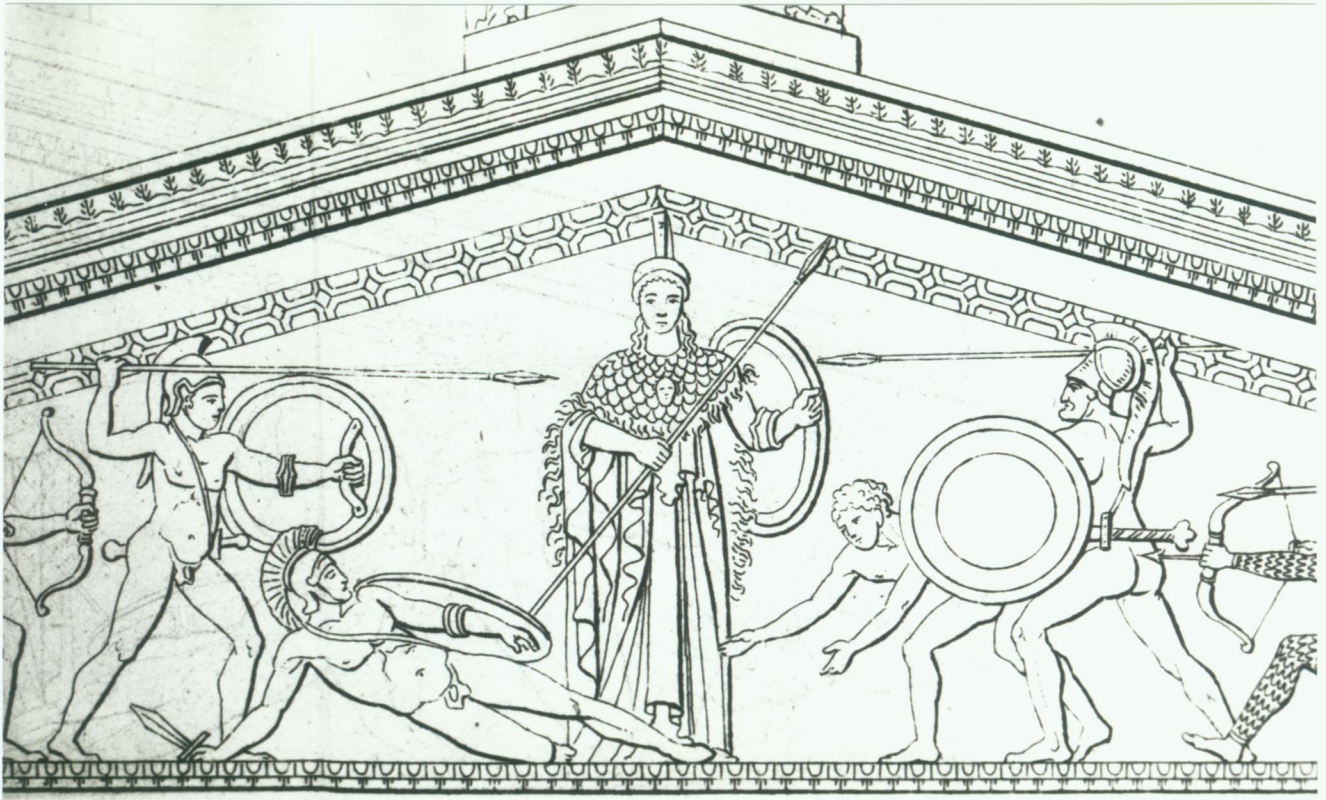


Abb. 50
Ausschnitt von Abb. 49
(vergrößert)



Abb. 51
Cockerell
Beilage zu 'The Journal of science
and the arts' VI (1819)
(vergrößerter Ausschnitt)



Abb.52
Cockerell
wie Abb.51
oben: O XI; unten W XI

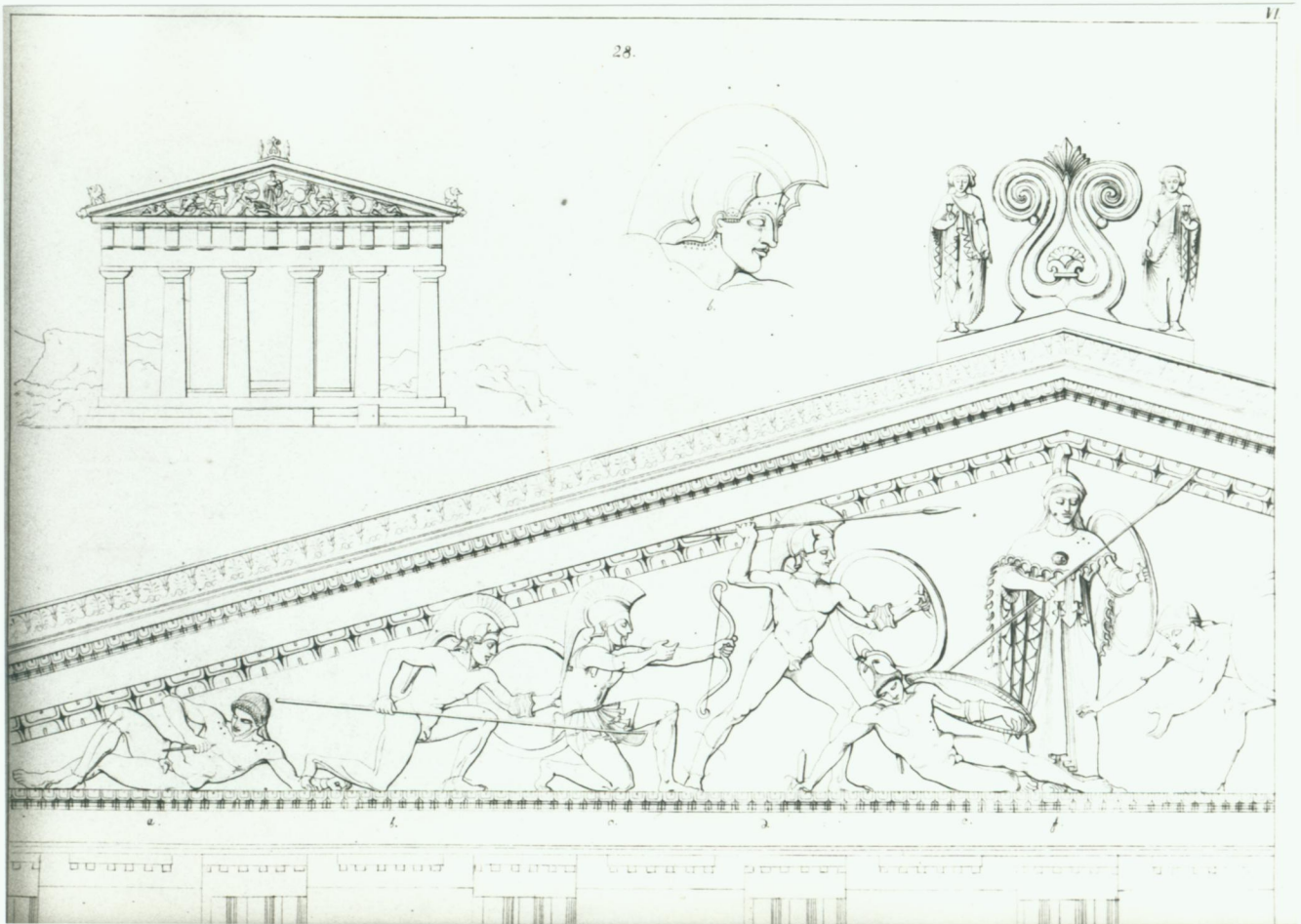


Abb.53/1
Tafel VI: Westgiebelrekonstruktion

Abb.53
C.O.Müller
'Denkmäler der alten Kunst'
1. Heft, Tfn. VI bis VIII
Kopie der Cockerell'schen Radierung
aus 'The Journal of science
and the arts' VI (1919)

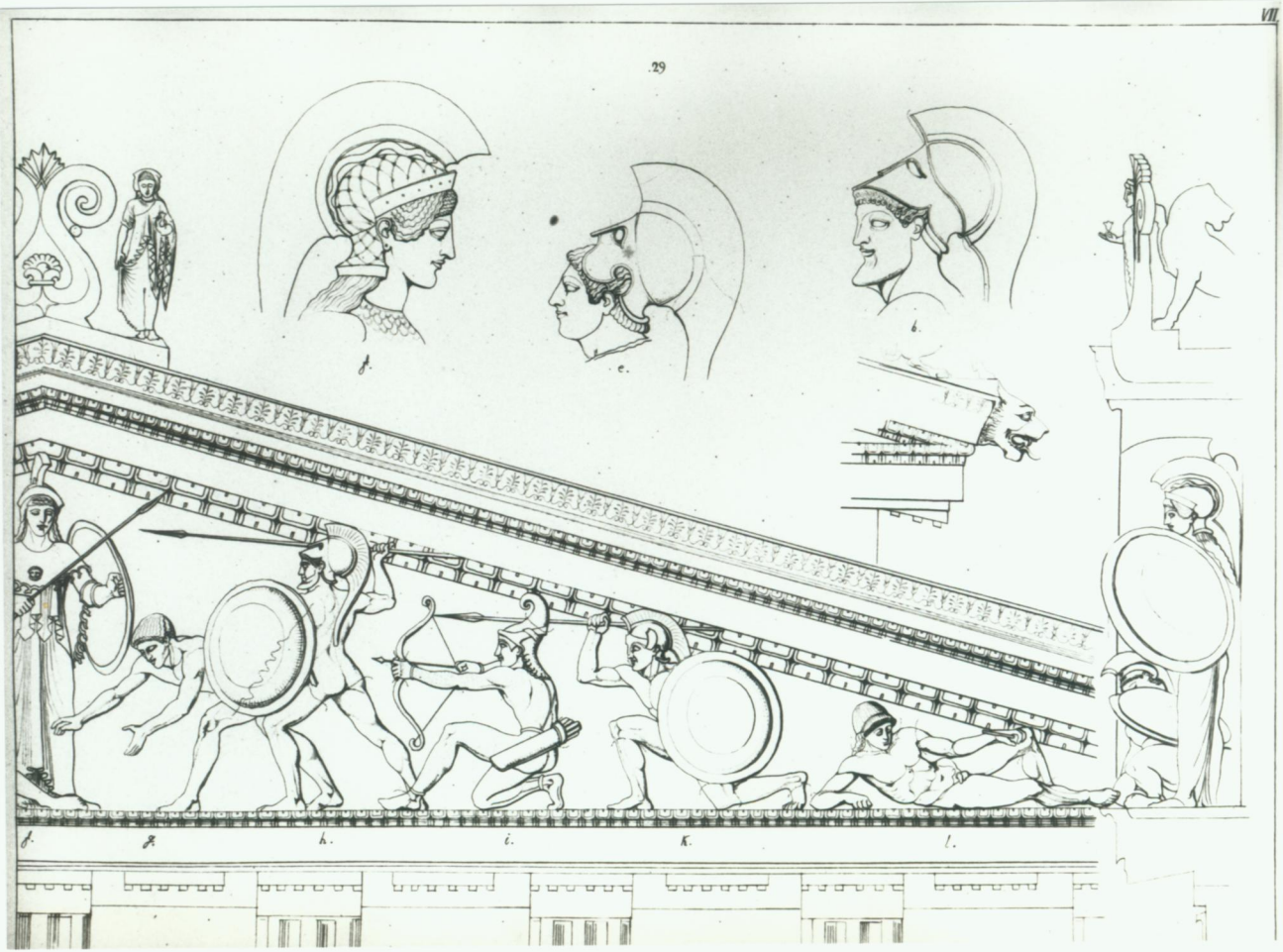


Abb. 53/2
 Tafel VII: Westgiebelrekonstruktion

7a



Abb. 53/3
Tafel VIII: Ostgiebelrekonstruktion (unten)

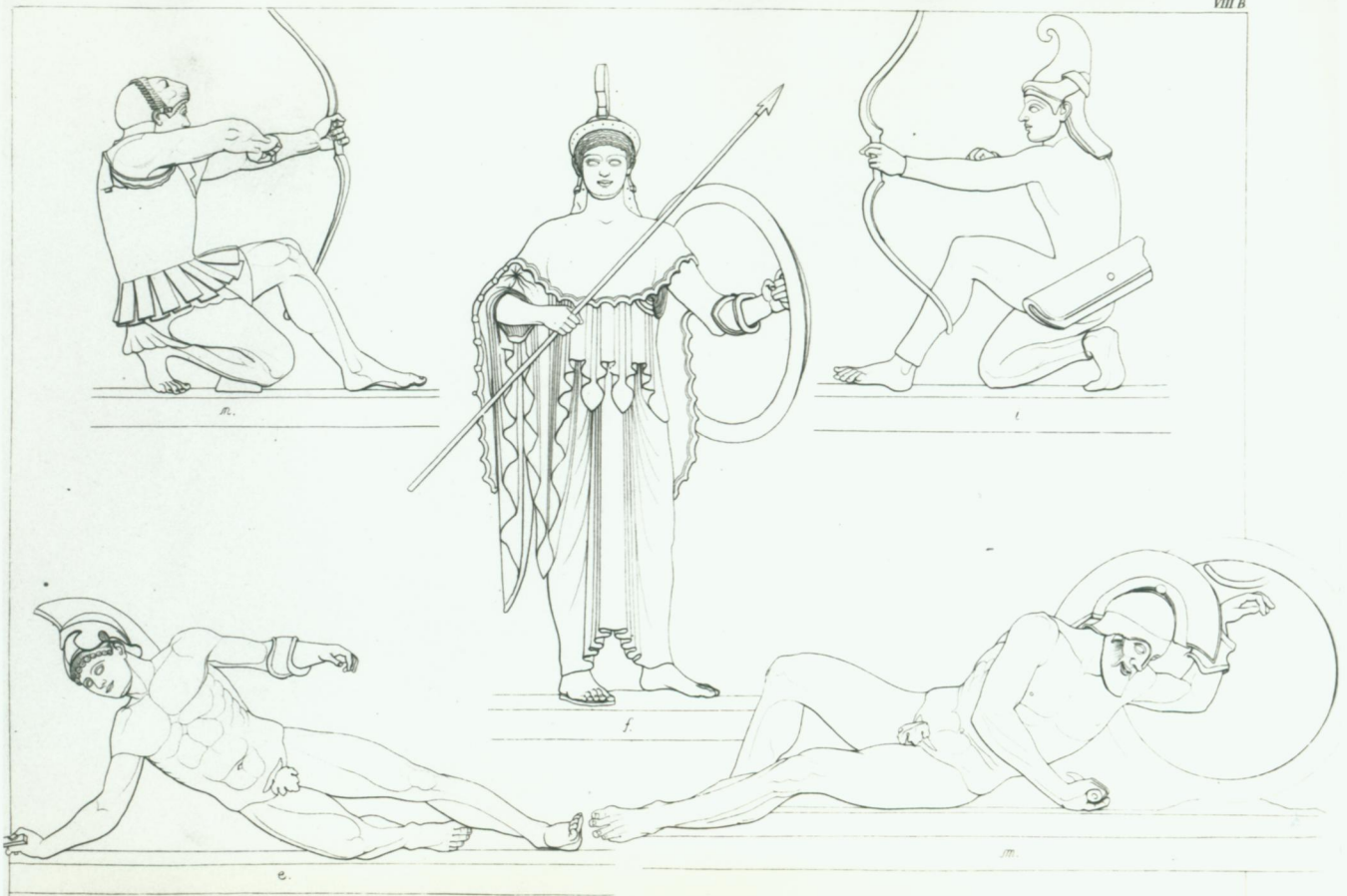


Abb. 54
 C.O.Müller
 'Denkmäler der alten Kunst'
 Nachlieferung zu Heft 1
 Tafel VIII B



Originalgröße

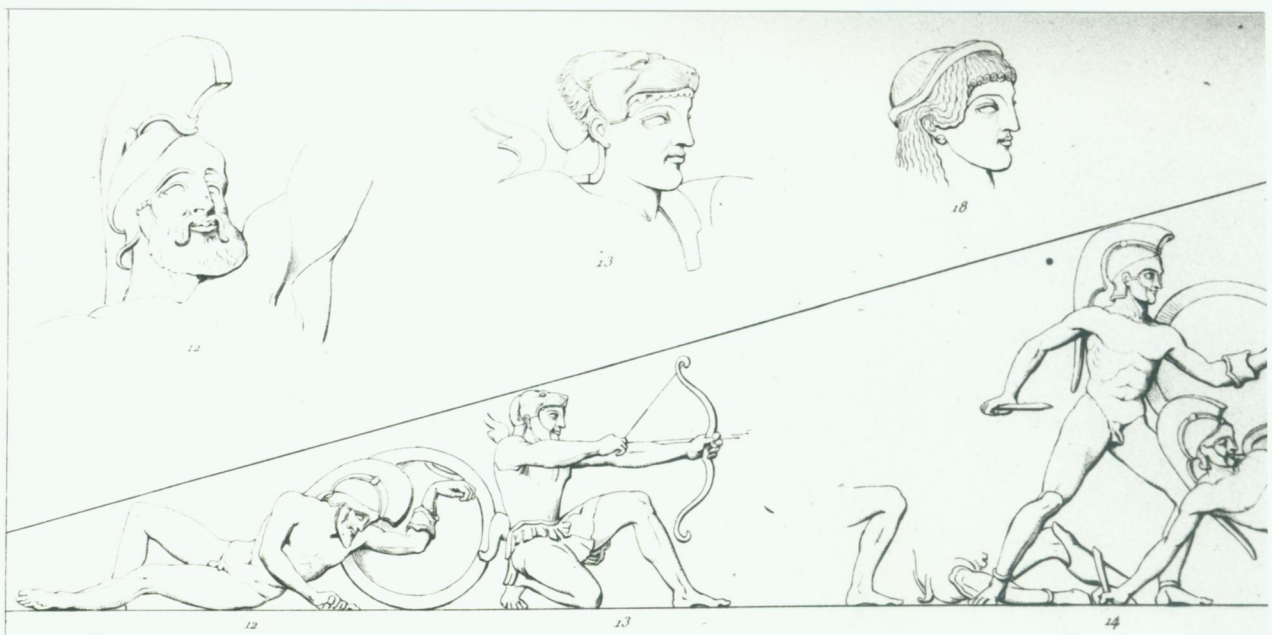
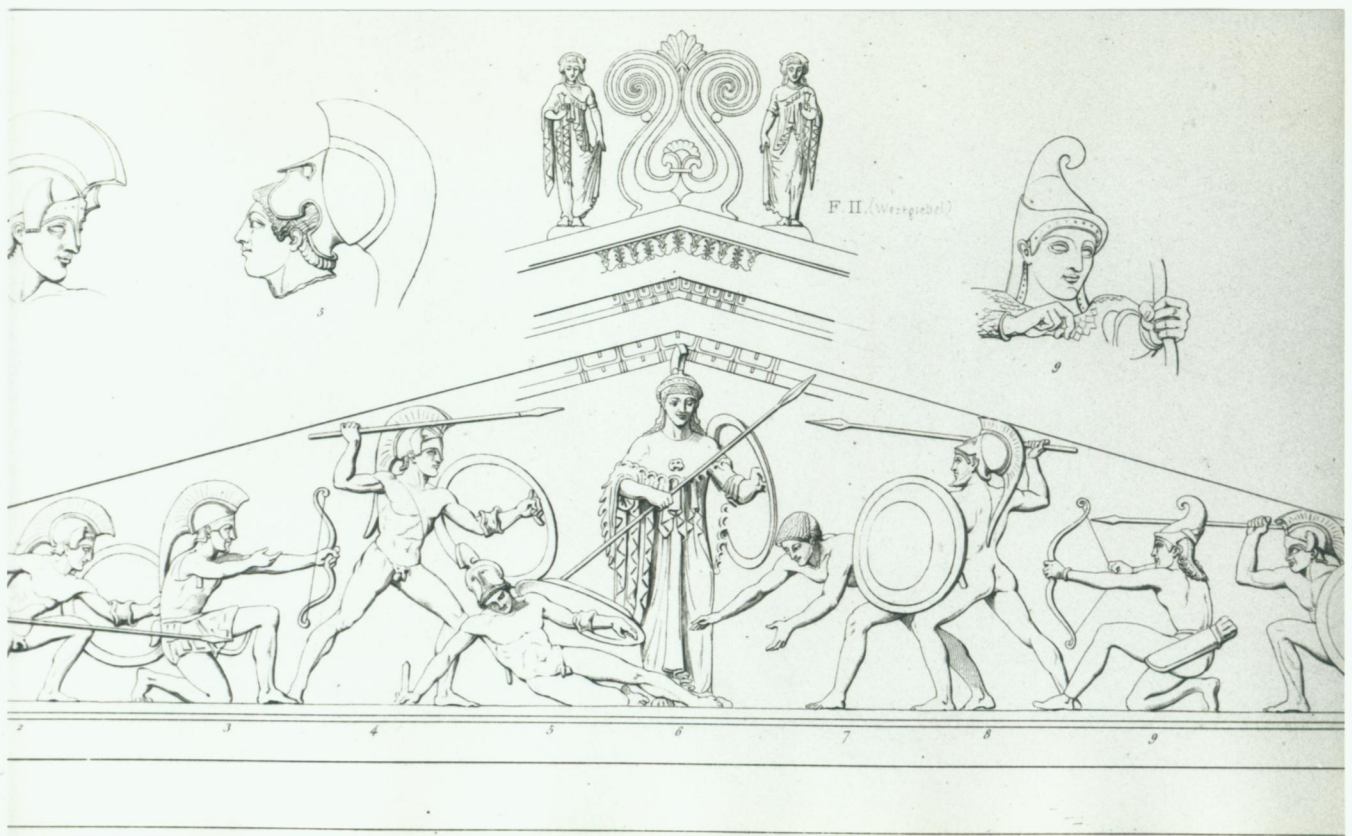
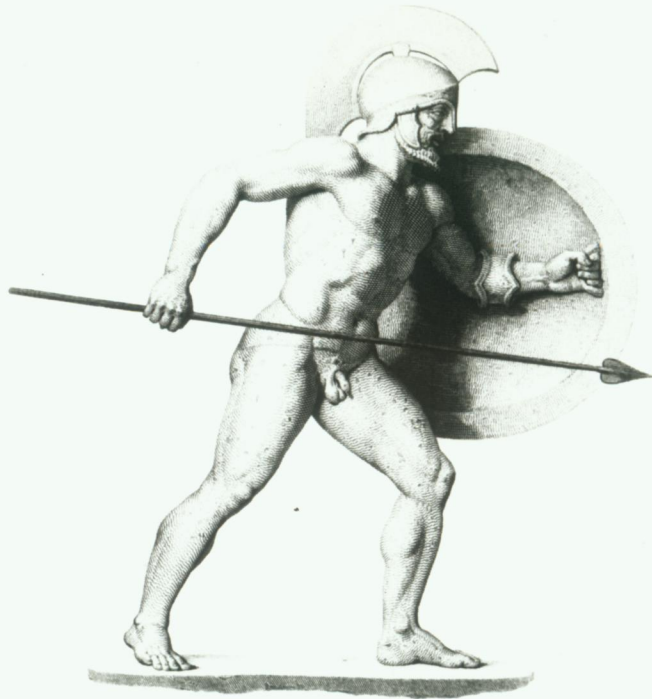


Abb.55
 'Expédition scientifique de Morée'
 Vol.III (1838) Planche 58
 Westgiebelrekonstruktion (oben) u.
 Ostgiebelrekonstruktion (unten) nach Cockerell
 (Ausschnitte)



Pl.

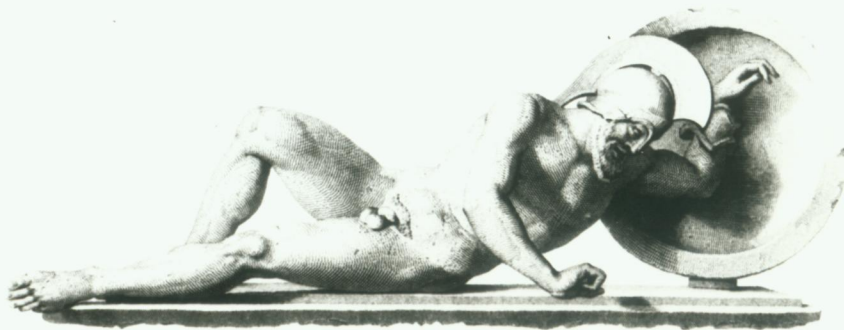


Abb.56
'Expédition scientifique de Morée'
Vol.III (1838) Planche 59
Ostgiebelfiguren (O II u. O XI)

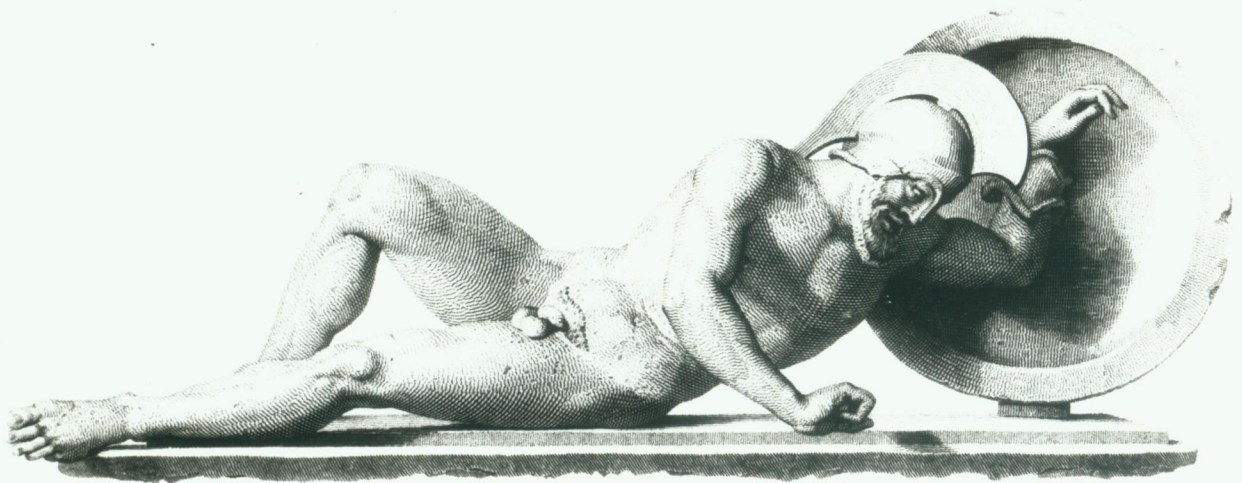


Abb. 57
'Expédition scientifique de Morée'
Vol. III (1838)
oben: Pl. 60 (O V)
unten: Ausschnitt Pl. 59
(O XI, Originalgröße)

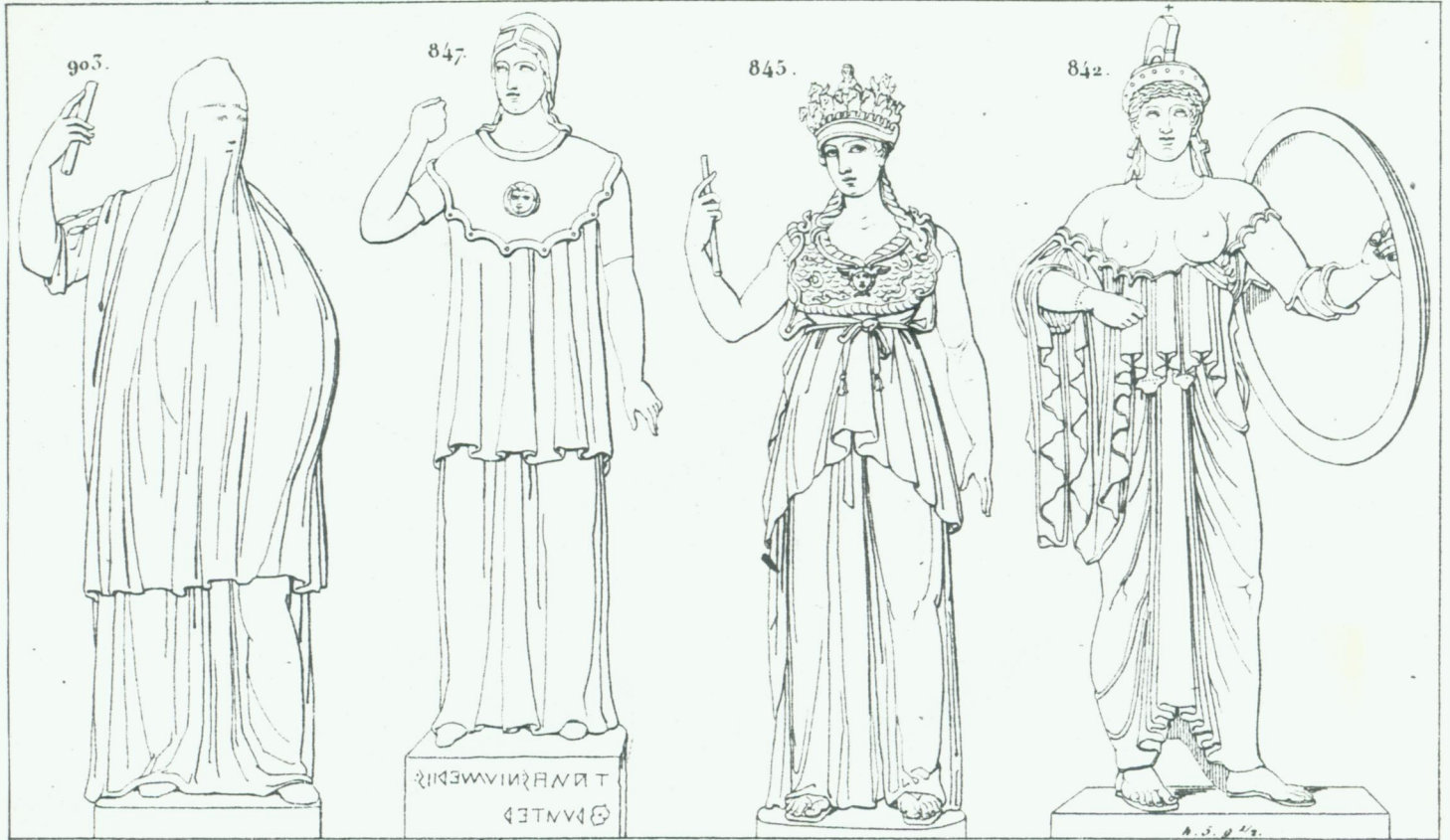
Statues Antiques de l'Europe.

Rome, Villa Albani.

Vienne, Mus. Impérial.

Rome, Villa Albani.

Munich, Glyptothèque, N° 60.



MINERVE VOILÉE.

MINERVE ÉTRUSQUE.

MINERVE.

MINERVE DU TEMPLE D'ÉGINE.
Inédit.

Abb. 58
 Clarac
 'Musée de Sculpture antique et moderne'
 Vol. III Planche 457

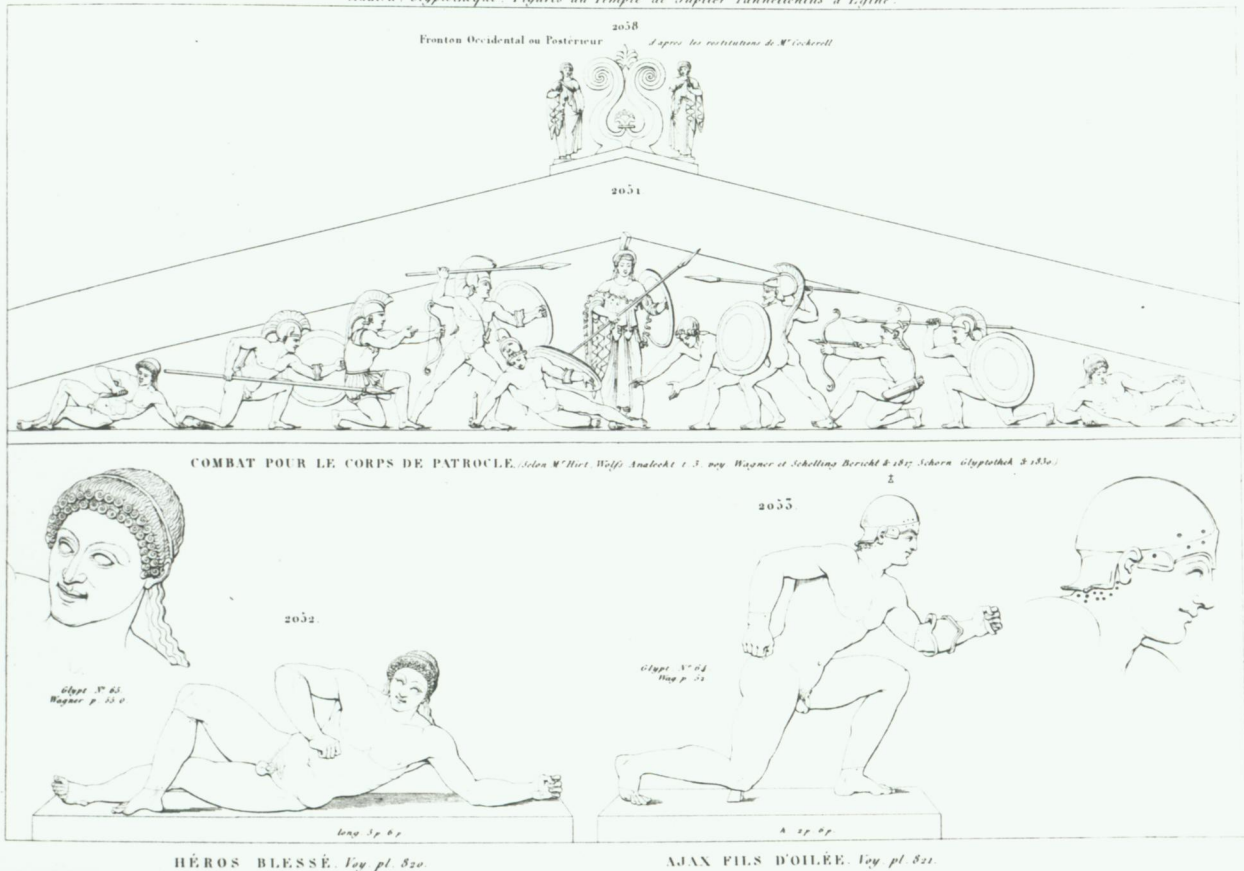


Abb. 59/1
Clarac
'Musée de Sculpture antique et moderne'
Vol. V Pl. 815

Benennung der Figuren nach Hirt (1818). Neben Clarac's interner Nummernzählung (2051, 2052, 2053...) ist jeweils die Inventar-Nr. der Glyptothek und die Seitenzahl aus Wagner's Bericht (1817) angegeben, wo die Figuren beschrieben werden.

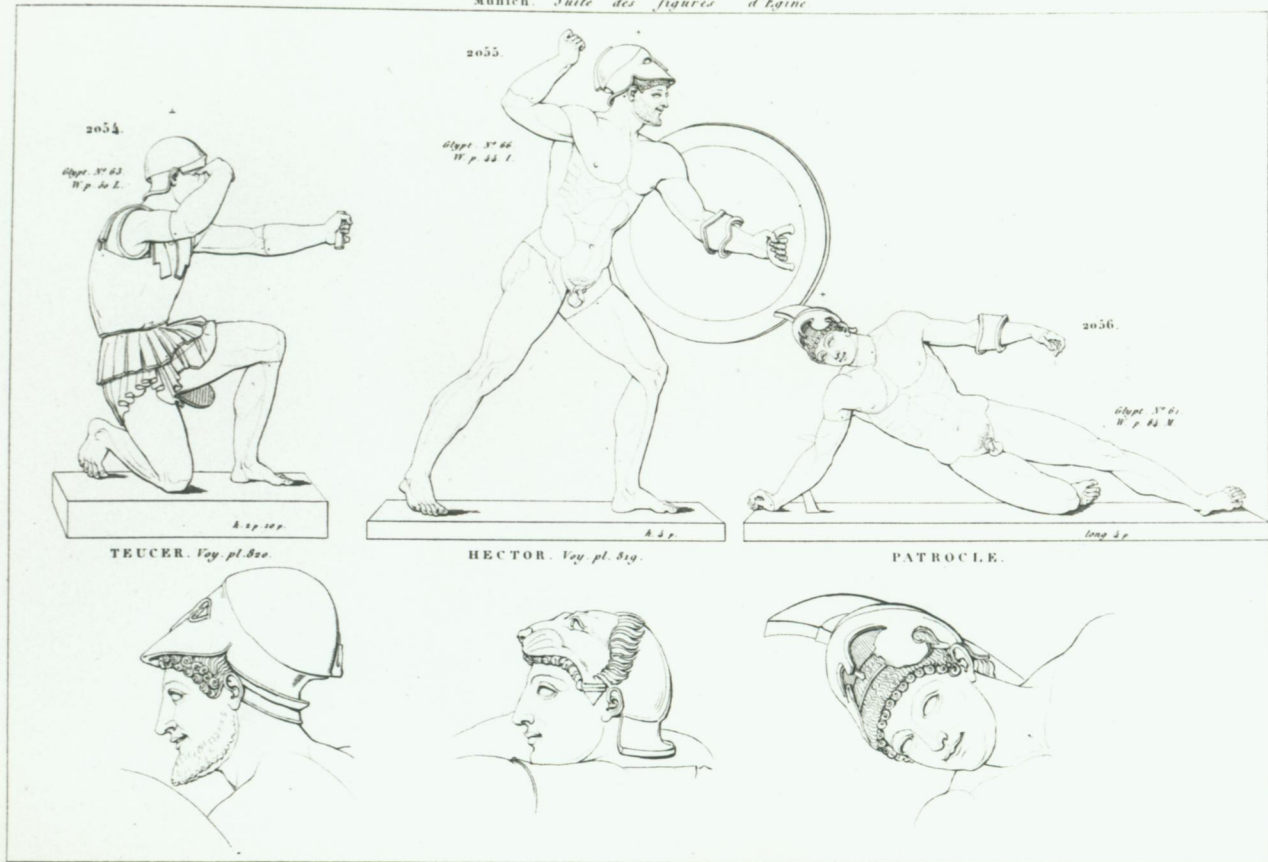


Abb. 59/2
Clarac 'Musée'
Vol. V Pl. 816

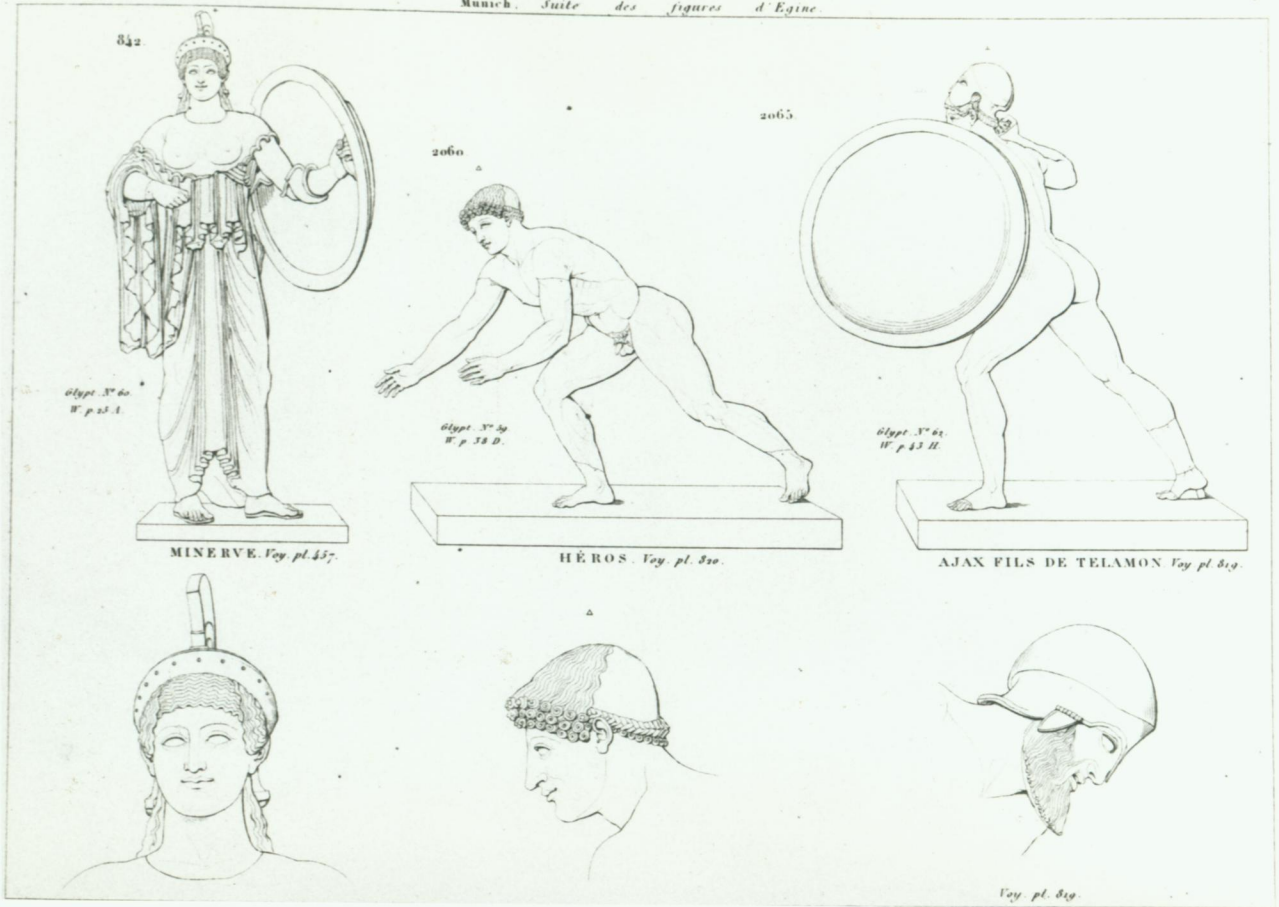


Abb. 59/3
Clarac 'Musée'
Vol. V Pl. 817

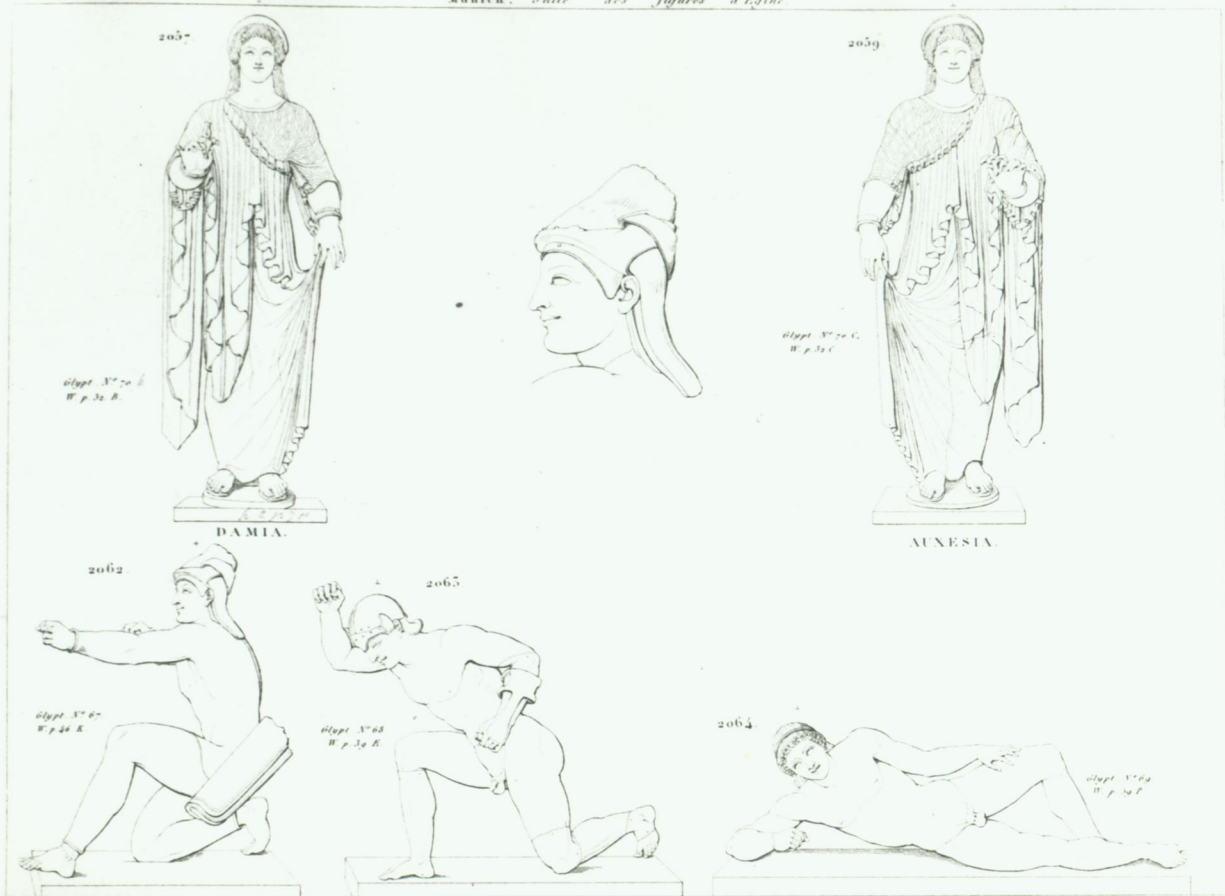


Abb. 59/4
Clarac 'Musée'
Vol. V Pl. 818

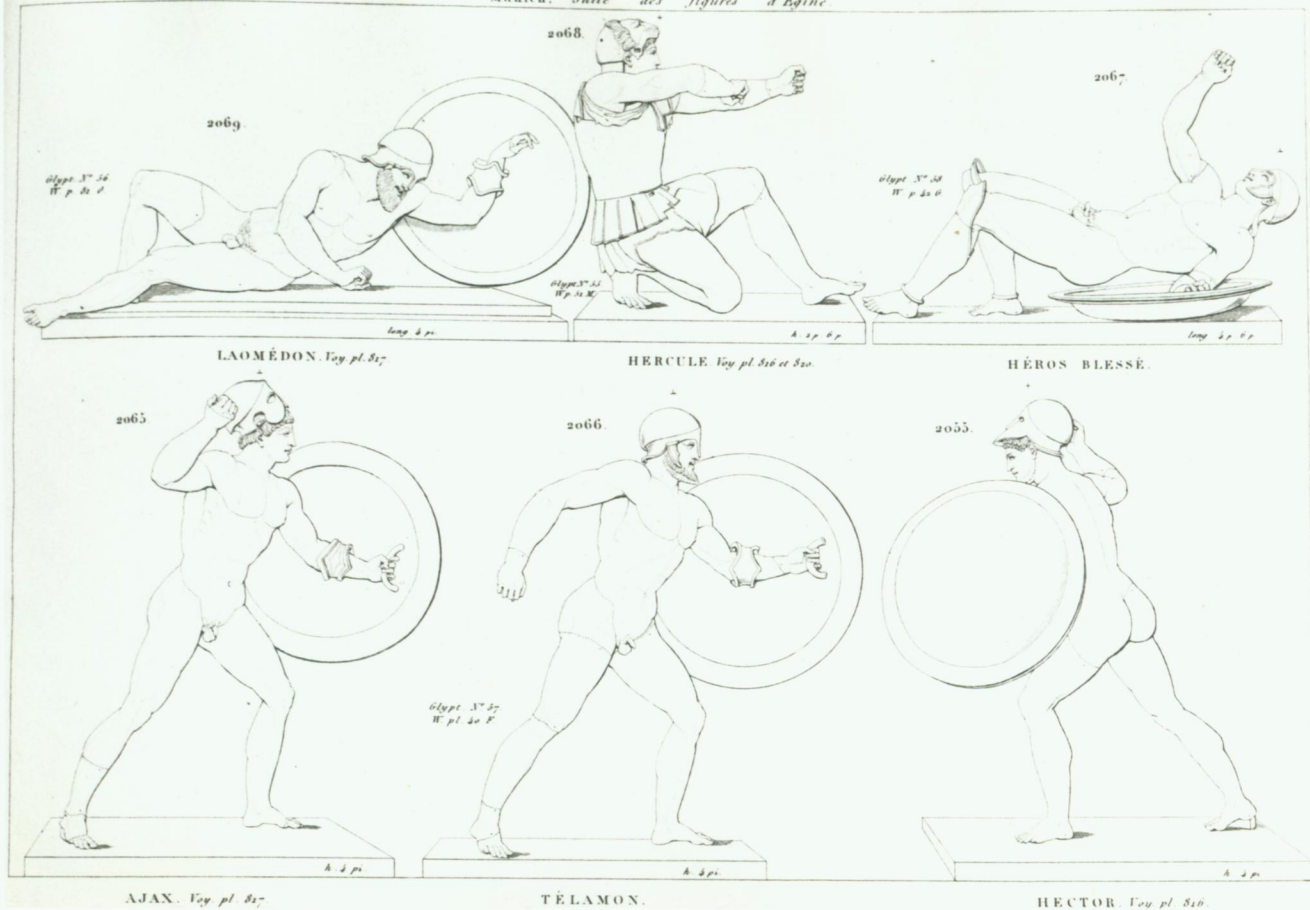


Abb. 59/5
Clarac 'Musée'
Vol. V Pl. 819

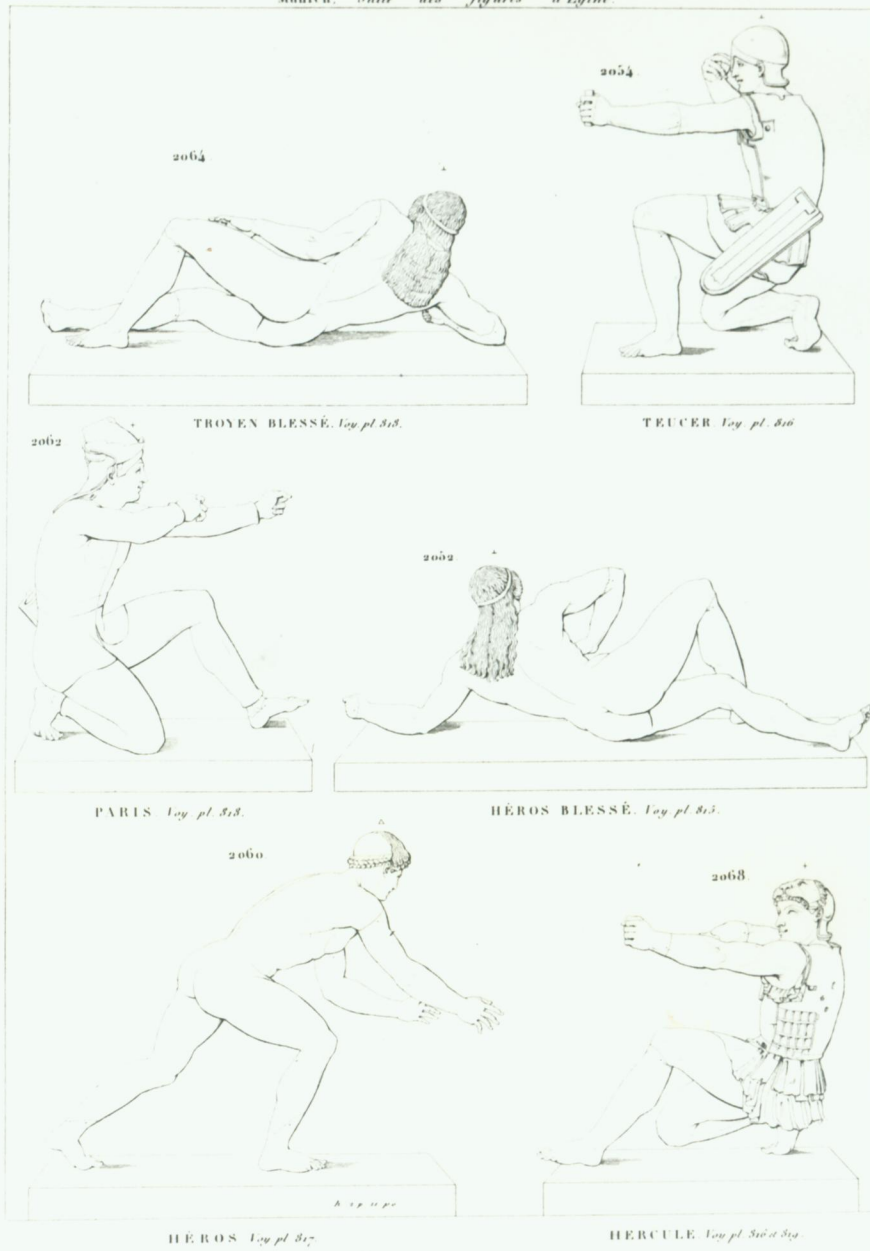
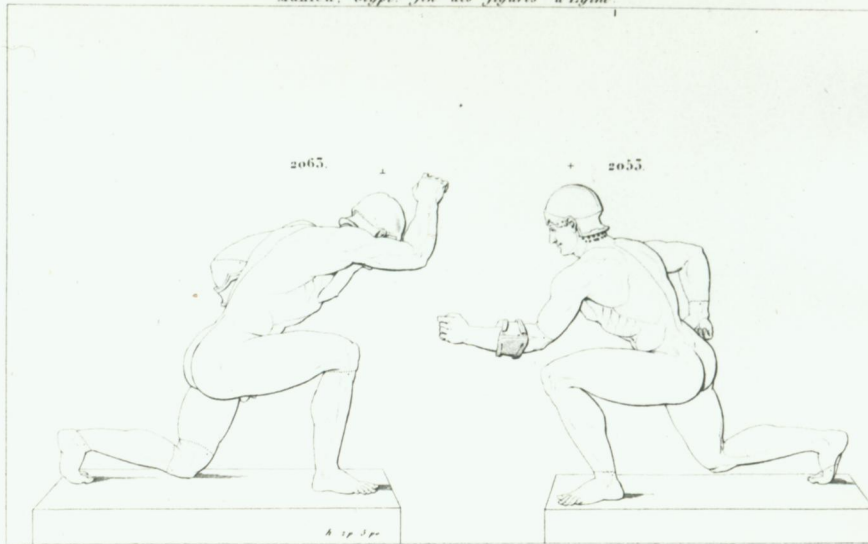
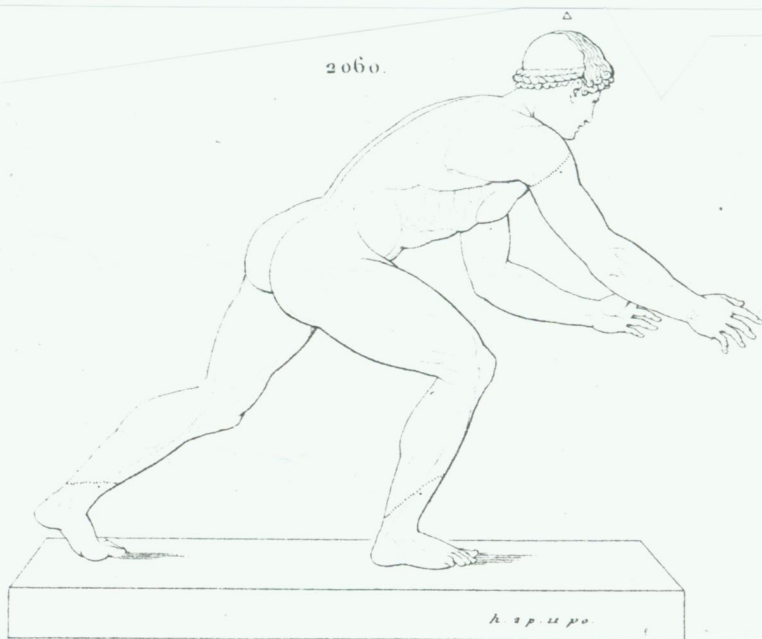


Abb. 59/6
Clarac 'Musée'
Vol. V Pl. 820

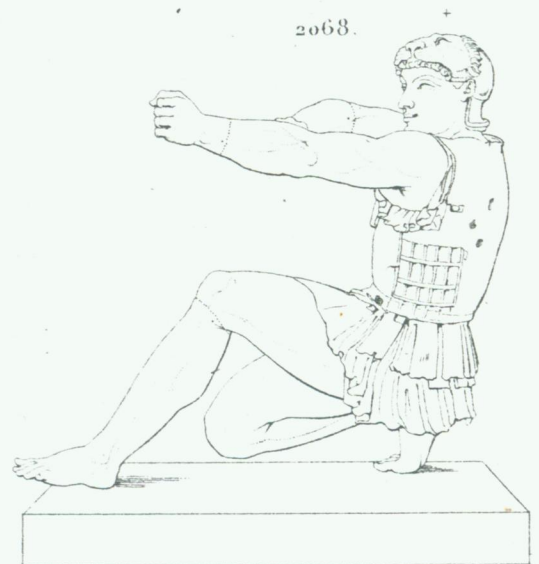


ÉNÉE. Voy. pl. 818.

AJAX FILS D'OILÉE. Voy. pl. 813.



HÉROS. Voy. pl. 817.



HERCULE. Voy. pl. 816 et 819.

Abb. 59/7

Clarac 'Musée' Vol. V

oben: Pl. 821; unten: Ausschnitt Pl. 820 (Originalgröße)

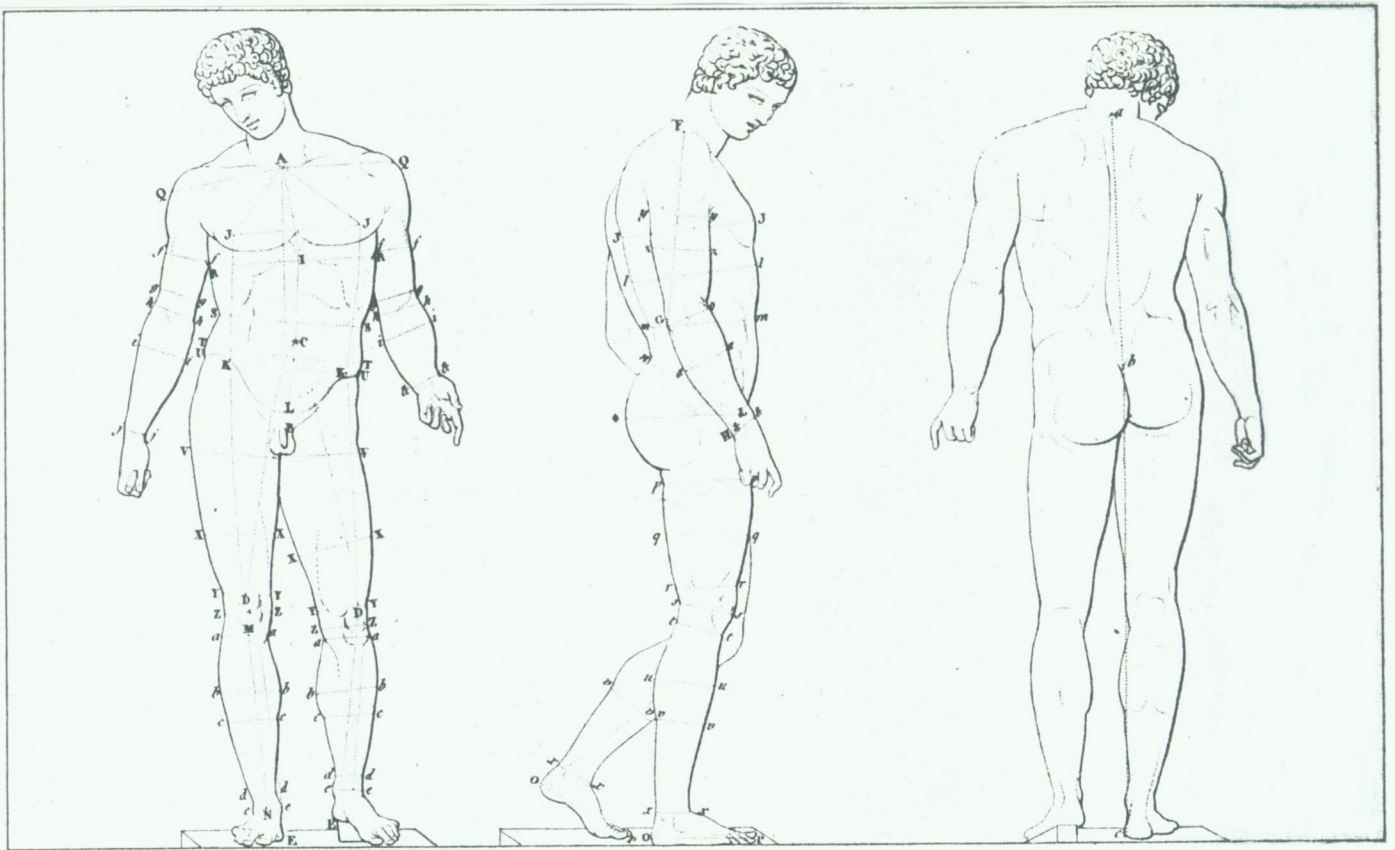


Abb. 60
Clarac 'Musée'
"Proportions". Schema des
Clarac'schen Proportions-
messungssystems (Text-Bd. I,
1827:xlirii)



Abb.61
Cockerell
'The Temples...' (1860)
Pl.IV: "Elevation and
Section of the West Front
of the temple of Jupiter
Panhellenius at Aegina"

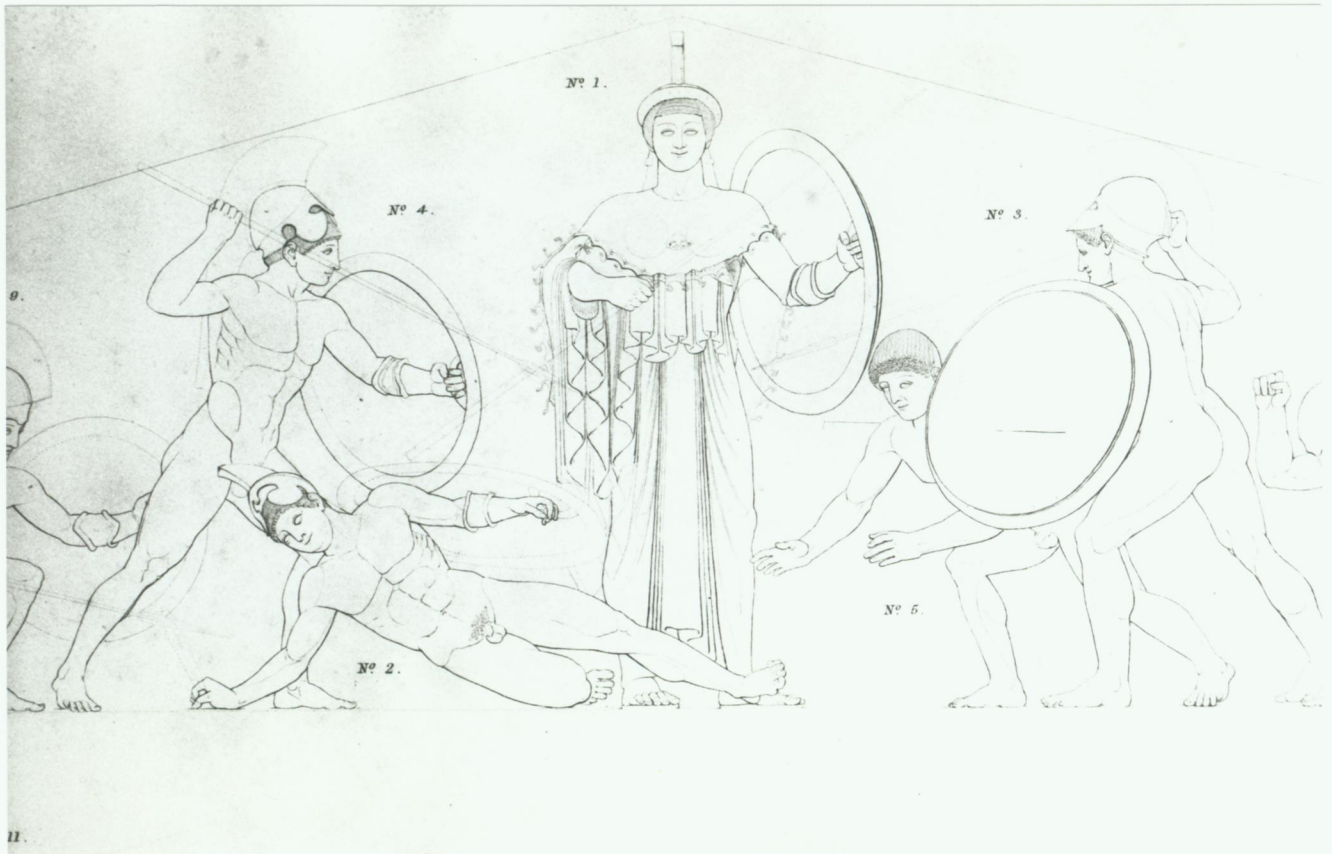


Abb. 62
Cockerell
'The Temples...' (1860)
oben: Westgiebelrekonstruktion
(verkleinerter Ausschnitt)
unten: Einzelabb. S.32 (O XI 'Laomedon')