BEIHEFTE ZUM
CORPUS VASORUM ANTIQUORUM
BAND VI

# BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum
Band VI

Herausgegeben von
Paul Zanker

VERLAG C.H.BECK

Stefan Schmidt – Matthias Steinhart (Hrsg.)

# SAMMELN UND ERFORSCHEN

## Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen

VERLAG C.H. BECK

Das Corpus Vasorum Antiquorum wird als Vorhaben der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Freistaat Bayern gefördert

ISBN 978-3-406-66400-7

© Verlag C. H. Beck oHG München 2014
Layout, Repro, Satz, Druck und Bindung: Kösel, Krugzell
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

*www.beck.de*

# Inhalt


| | | |
|---|---|---|
| | Vorwort | 6 |
| *Stefan Schmidt* | Sammeln und Forschen: Wege zu griechischen Vasen | 7 |
| *Matteo Burioni* | Griechische Vasen in der Renaissance? Eine Spurensuche ausgehend von Vasari | 21 |
| *Maria Emilia Masci* | A History of the Various Approaches to Vases from the End of the XVII Century until the Beginning of the XIX Century | 27 |
| *Rüdiger Splitter* | Widersprüchliche Wurzeln der Klassischen Archäologie. Künstlerische Aneignung und antiquarische Analyse in zwei Texten zu Kasseler Vasenbildern | 41 |
| *Laureen Bardou* | Jean-Philippe Guy Le Gentil, Count Paroy (1750–1824). An Intriguing Collector of Greek Vases between Ancien Régime and French Empire | 51 |
| *Adrienne Lezzi-Hafter* | Militär im Antikenfieber. Das 4. Berner Regiment in Nola und seine Sammlung antiker Keramik | 61 |
| *Ruurd Halbertsma* | Greek Vases in the Low Countries. An Assessment of Collecting Policies | 73 |
| *Bodil Bundgaard Rasmussen* | The Royal Vase Cabinet in Copenhagen. Its Creation, Early Inventories and Publications | 83 |
| *Susanna Sarti* | The Vase Collection of the Marquis Giovanni Pietro Campana in Rome | 93 |
| *Ursula Kästner* | Vom Einzelstück zum Fundkomplex. Eduard Gerhards und Robert Zahns Erwerbungen für das Berliner Museum | 103 |
| *Athena Tsingarida* | The Search for the Artist. The van Branteghem and Bourguignon Collections and the Connoisseurship of Greek Vases | 115 |
| *Daniel Graepler – Norbert Eschbach* | Von der Stilprobe zum Meisterwerk. Zu den Fragmenten griechischer Keramik in den wachsenden Universitäts-sammlungen des späten 19. und frühen 20. Jhs. | 123 |
| *Hadwiga Schörner* | Die Bedeutung der griechischen Vasen in den Universitäts-sammlungen Wien und Jena von ihrer Gründung bis zur Mitte des 20. Jhs. | 137 |
| *Matthias Steinhart* | Adolf Furtwängler, Karl Reichhold und die «Griechische Vasenmalerei», oder: Tradition und Gestaltung eines imaginären Museums | 149 |
| *Alain Schnapp* | Die griechischen Vasen. Vom Sammeln der Kunst zur Kunst des Sammelns | 161 |
| | Personenregister | 173 |
| | Liste der Autoren | 175 |

# Vorwort

Diese Aufsatzsammlung geht auf eine Tagung zurück, die im November 2012 unter dem Titel *Sammeln – Ordnen – Publizieren. Die Geschichte des Sammelns und der Erforschung griechischer Vasen* in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand. Nachdem sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Antikensammlungen intensiviert hat, und eine Fülle von detailreichen Studien entstanden ist, schien es uns an der Zeit, mit der Tagung und dem vorliegenden Band Sammlungsgeschichte dezidiert als Forschungsgeschichte zu betrachten. Die Beiträge sind darauf ausgerichtet, vorrangig die Wechselwirkungen zwischen den historischen Sammlungen griechischer Vasen und den unterschiedlichen Ansätzen und Perspektiven der Vasenforschung zu untersuchen. Einerseits lassen sich damit Hinweise auf die Stimuli für die Entstehung der Sammlungen und die zugrundeliegenden Wertmaßstäbe geben. Andererseits werden auf diese Weise die Rahmenbedingungen für die Entwicklung von Methoden und wissenschaftlichen Fokussierungen deutlich, die die Forschung zu griechischen Vasen zum Teil bis heute prägen.

Das Projekt wäre in dieser Form nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung von vielen Seiten. Besonders hervorzuheben ist die finanzielle Förderung der Fritz Thyssen Stiftung, der unser ganz besonderer Dank gilt. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften stellte uns neben finanziellen Mitteln vor allem ihre Infrastruktur für die Tagung zur Verfügung, wofür ihr gedankt sei. Paul Zanker als Vorsitzendem der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum gebührt unser Dank für die stete und wohlwollende Begleitung bei der Konzeption des Projekts. Claudia Dorl-Klingenschmid hat dankenswerterweise bei der Redaktion dieses Bandes geholfen, Ulrich Hofstetter und Julian Schreyer unterstützten tatkräftig das Gelingen der Tagung. Und schließlich bedanken wir uns bei allen Referenten und Teilnehmern der Tagung für die intensiven Diskussionen und den fruchtbaren Austausch, sowie bei den Autoren dieses Bandes für die engagierte Mitarbeit an diesem Projekt.

Die Herausgeber

# Sammeln und Forschen: Wege zu griechischen Vasen

*Stefan Schmidt*

Der Begriff «Griechische Vasen» steht im wissenschaftlichen Sprachgebrauch nicht für die gesamte antike griechische Keramik, sondern für die bemalten, feinkeramischen Gefäße, die wir gewöhnlich in unseren Museen finden. Obwohl diese «Vasen» natürlich zur materiellen Kultur der Antike gehören und damit ein zentrales Forschungsfeld der Archäologie markieren, sind die Methoden ihrer Erforschung anders ausgerichtet als die Forschungen zu anderen keramischen Hinterlassenschaften der antiken Mittelmeeranrainer. Die Keramikforschung im Allgemeinen untersucht neben der Chronologie als Grundlage für die Beurteilung stratifizierter archäologischer Befunde vor allem die Kontexte von Herstellung, Verbreitung und Funktion. Damit geht sie vorrangig wirtschaftshistorischen Fragen und Mechanismen des kulturellen Austausches nach. Bei der Erforschung der griechischen Vasen stehen dagegen vielfach spezielle Fragen nach den Töpfern und Malern der Bildervasen und nach den verschiedenen Kunden und Nutzern im Vordergrund. Die Gefäße und vor allem die Bilder werden als Quelle zur Erschließung der Vorstellungswelt ihrer Produzenten und Rezipienten, und damit des sozio-kulturellen Bezugsrahmens der Griechen und ihrer Nachbarn untersucht. Diese Fokussierung beruht einerseits auf der langen Tradition von Fragestellungen, in der heutige Vasenforscher stehen, andererseits auf der Zusammensetzung des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials. Die bemalten Vasen, die in vielen neuzeitlichen Museen und Antikensammlungen in großer Zahl aufbewahrt und ausgestellt werden, stammen zum größeren Teil eben nicht direkt aus antiken Kontexten, sondern sind seit der Renaissance zumeist in Italien zusammengetragen worden. Die Interessen und die Auswahl der privaten und institutionellen Sammler vergangener Jahrhunderte bestimmen bis heute über weite Strecken das Materialspektrum, das allen Forschungen zur verzierten griechischen Keramik zugrunde liegt. Dieser Prägung unserer Wahrnehmung der Vasen durch die neuzeitliche Sammlungsgeschichte, müssen wir uns mehr denn je bewusst werden – gerade bei einem Unternehmen wie dem Corpus Vasorum Antiquorum, das sich ganz der Aufarbeitung der Sammlungsbestände verschrieben hat.

Sammeln und Forschen sind auf das Engste verbunden, und das nicht nur, weil alles Forschen mit dem Sammeln und Beobachten beginnt. Für die Auseinandersetzung mit der Antike waren die Sammlungen von Altertümern seit der Renaissance immer wichtige Kristallisationspunkte. Für die Gelehrten ergaben sich Fragen und methodische Zugänge nicht nur aus der literarischen Beschäftigung mit der Antike, sondern vielfach auch aus der Anschauung der zusammengetragenen Artefakte in den berühmten Sammlungen. In einem über Jahrhunderte hinweg überschaubaren Kreis von Interessierten, lassen sich solche Anregungen zum Teil direkt verfolgen. Wenn wir uns mit der Sammlungsgeschichte antiker Vasen beschäftigen, erhalten wir daher auch Hinweise auf die Wurzeln mancher Forschungsansätze und Denkkonventionen sowie auf den historischen und intellektuellen Rahmen, in dem sie entstanden sind.

Auf der anderen Seite wurden auch die Sammlungen immer vom jeweiligen Kenntnisstand und dem wissenschaftlichen Interesse geprägt. Die Intentionen bei der Anlage von Vasensammlungen konnten durchaus unterschiedlich sein. Das reicht von der Zurschaustellung von Bildung und sozialem Prestige bis hin zur Erschließung von antikem Quellenmaterial, wenn die Sammler zugleich auch Forscher waren, von exklusiven privaten Kollektionen bis zu den großen königlichen oder staatlichen Museen. Die Dispositionen der Sammlungen ergaben sich zu jeder Zeit aus dem, was an den Objekten als interessant erachtet wurde, und dem, was man über die Objekte wusste. Die Sammlungen spiegeln die jeweilige Ordnung des Wissens wider. Erkenntnisse über die Zusammensetzung und die Präsentation historischer Sammlungen können uns zeitgenössische Sichtweisen auf die Relikte der Antike erschließen. Die Veränderungen von Sammlungskonzeptionen können den Einfluss neuer Forschungsrichtungen deutlich machen. Wichtig sind dabei – als Sammlungen im weiteren Sinne – auch die Publikationen und Bildarchive zu griechischen Vasen. Diese «virtuellen Museen» können uns oft die Konzeptionen und Intentionen deutlicher vorführen als reale Sammlungen, in denen nur das präsentiert werden konnte, was tatsächlich vorhanden war. Die großen Tafelwerke und Prachtpublikationen hatten überdies durch ihre Verbreitung einen sehr viel größeren Einfluss auf die Kenntnis und die Wahrnehmung griechischer Vasen als die ortsgebundenen Sammlungen. Zeichnungsarchive

wie etwa das Museum Cartaceum des Cassiano Dal Pozzo oder der Gerhard'sche Apparat, von dem noch die Rede sein wird, waren zudem immer direkt mit Forschungsinteressen verbunden und lassen daher unmittelbare Rückschlüsse auf Arbeits- und Sichtweisen derjenigen zu, die sie angelegt haben.

Bei den Forschungen zur Sammlungsgeschichte antiker Vasen standen in den letzten Jahren vielfach die Erschließung von Quellen und die Rekonstruktion der Entstehung einzelner Sammlungen im Vordergrund.[1] Im vorliegenden Band werden Beiträge zusammengestellt, die darüber hinaus Einblicke in die gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit von Sammlungen und Forschungen eröffnen. Einleitend dazu sollen an dieser Stelle zunächst einige Hinweise zu dem historischen Gerüst gegeben werden, in das sich die meist einzelne Aspekte behandelnden Beiträge fügen.

## Vasen und Raritäten

Sammlungen griechischer Vasen sind in der Geschichte der Antikenrezeption ein relativ spätes Phänomen. Vollständige und ansehnliche Exemplare der zerbrechlichen Ware wurden zunächst nur selten gefunden. Als ungewöhnliche Raritäten waren sie während der Renaissance Teil der Sammlungen, in denen alles zusammengetragen wurde, was naturkundlich, technisch oder künstlerisch Aufsehen erregte oder wertvoll erschien. Die Kenntnis und «Rezeption» der bemalten antiken Vasen lässt sich allerdings für diese Frühzeit nur indirekt nachweisen. Neben den wenigen Spuren in der zeitgenössischen Malerei, die manche Motive der Vasenmalerei aufgriff,[2] sind die seltenen Erwähnungen von Gefäßen in den Sammlungen die einzigen Hinweise. Wenn überhaupt wurden Vasen in den überlieferten Inventaren oder Aufzählungen nur unter den kleineren Gegenständen geführt. Nie wurde spezifiziert, ob es sich um bemalte oder mit Reliefs verzierte, um antike oder neuzeitliche Vasen handelte. Gleichwohl ist es recht wahrscheinlich, dass es sich bei den *»vasi fictili«*, die in der Sammlung von Lorenzo de' Medici (1449–1492) genannt werden, um den frühesten nachweisbaren Bestand griechischer Vasen handelt.[3] Der Stellenwert griechischer Vasen in solchen Kollektionen lässt sich kaum erschließen, noch weniger die Konzeption und die Aufstellung der Sammlungen. Auch für das gemeinhin als früheste Darstellungen einer Sammlung mit griechischen Vasen angesehene Fresco der Studierstube des heiligen Augustinus, das Vittore Carpaccio 1502 in Venedig malte, gilt das gleiche wie für die Beschreibungen: Trotz vieler Details sind die Gefäße auf dem Bord nicht mit Sicherheit als antike Stücke zu identifizieren (siehe Beitrag Burioni *Abb. 1*).[4] Ebenso ungenau ist auch die Darstellung der Gefäße auf einer in den 1520er Jahren entstandenen Zeichnung einer Studierstube von Lorenzo Lotto *(Abb. 1)*.[5] Das Gefäß auf einem Regal im Hintergrund, das auf den ersten Blick einer griechischen Lekythos gleicht, hat offenbar zwei geschwungene und verzierte Henkel.

Die ersten Antikensammlungen, über die wir Einzel-



*Abb. 1 Lorenzo Lotto, Kleriker in seinem Studierzimmer, Zeichnung um 1520, British Museum PD 1951-2-8-34.*

heiten zur Präsentation der bemalten griechischen Vasen wissen, gehören in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Ulisse Aldrovandi beschreibt 1556 die Kabinette des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi (1500–1564) in Rom.[6] Eine ansehnliche Anzahl von bemalten Vasen – in einem Raum 20 Gefäße, in einem zweiten 22 – war dort *«con bellißimo ordine»* auf den Gesimsen über den Regalen aufgestellt. Obwohl die Malerei, die Henkel und die Gestalt der Vasen pauschal als sehenswert gelobt werden,[7] waren sie zwischen den vielen Skulpturen, Inschriften und vor allem den wichtigen Porträtköpfen eher zweitrangig. Die Betonung von Form und Ordnung der Gefäße macht deutlich, dass sie eher nach dekorativen Gesichtspunkten aufgestellt waren.[8] Ähnliches lässt sich für die Sammlung von Marco Mantova Benavides (1489–1582) in Padua rekonstruieren. Auch dort wechselten sich bemalte Vasen und Büsten als Bekrönung der Konsolen auf den Einbauten im letzten Raum der Sammlung ab.[9] Annie-France Laurens hat vor einigen Jahren zwei neuzeitliche Vasen aus dieser Kollektion besprochen, die die rotfigurige Malweise antiker Gefäße imitieren. Die allegorischen Darstellungen gehen jedoch nicht auf Vasenmalereien zurück, sondern beziehen sich auf literarisch überlieferte Bilder aus der Antike.[10] Mit diesen «lesbaren» Bildern sollten die Defizite der originalen, antiken Gefäße ausgeglichen werden, deren Figuren für die Zeitgenossen zumeist nicht zu deuten waren.

Solange die Bemalung der Vasen inhaltlich unzugänglich blieb, waren die Gefäße in den Sammlungen und bei den Antiquaren eine Randerscheinung. Bei der eher geringen Zahl an bekannten Gefäßen und den damals überwiegenden, unteritalischen Vasen mit ihren generischen Bildern boten sich zu wenige Anknüpfungspunkte für verlässliche Identifizierungen der Darstellungen. Wegen ihres vergleichsweise billigen Materials konnten sie trotz der Bemalung nicht mit den exklusiveren Stein-, Metall- und Glasgefäßen und schon gar nicht mit den kunstvollen Bildhauerarbeiten konkurrieren.

## Vasen und Bücher

Erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts lässt sich eine allmähliche Verlagerung des Interesses feststellen. Die Spuren einer sich intensivierenden Beschäftigung mit den bemalten Vasen sind jedoch zunächst noch spärlich. Nur als illustriertes Manuskript ist ein Katalog erhalten, den Andrea Vendramin (1565–1629) bis zum Jahr 1627 von seinen umfangreichen Sammlungen anlegen ließ.[11] Dort wird den *sacrificiorum et triumphorum vasculis* und den *urnis à liquoribus* immerhin ein eigener Band gewidmet, neben den Gemälden, den Skulpturen, den Münzen, den Gemmen und anderen Gegenständen. Die kleinen und wenig detaillierten Illustrationen legen gleichwohl Wert auf die Bemalung der Gefäße, die sich hier erstmals bildlich dokumentiert findet.[12] Über die Aufstellung der Sammlung gibt der Aufriss einer Wandgestaltung Auskunft, der dem Manuskript beigefügt wurde *(Abb. 2)*:[13] Zwei Nischen für Statuen sind von einem kleinteiligen Regal umfangen. Fast setzkastenartig werden die kleine-

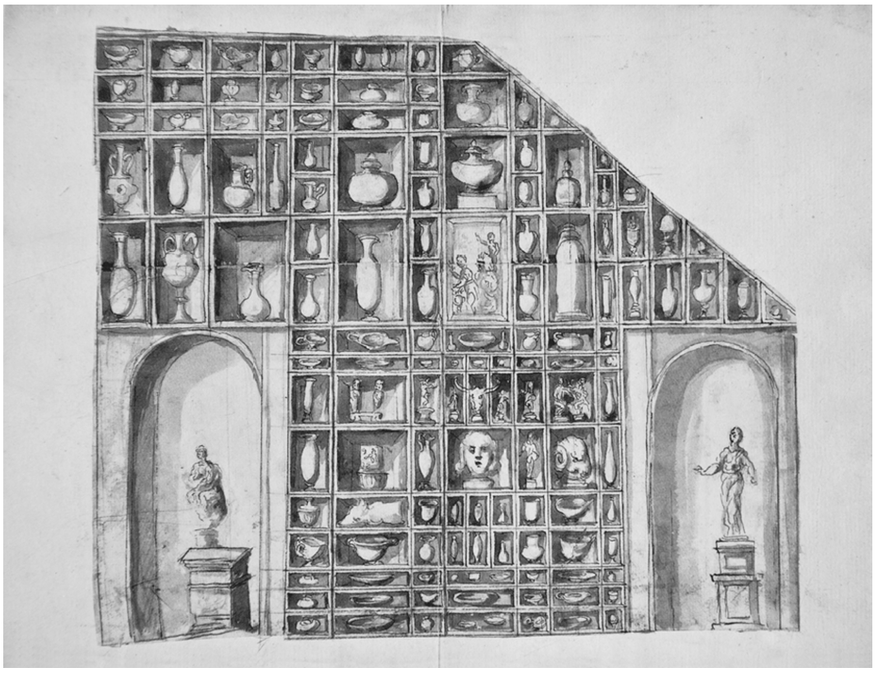


*Abb. 2 Aufstellung von Vasen in der Sammlung von Andrea Vendramin, Venedig, Zeichnung um 1625.*

ren Objekte, zu denen nicht wenige Gefäße gehören, in einzelnen Fächern vorgeführt und erhalten so eine individualisierende Rahmung. Obwohl die antiken Vasen auch hier Teil einer vielfältigen Kollektion von Kuriositäten sind, werden in der Präsentation Form und Bemalung jedes einzelnen Stückes gewürdigt.

Ebenfalls unpubliziert blieben die etwa gleichzeitig entstandenen Aquarelle von antiken Vasen aus dem Besitz des provencalischen Gelehrten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637).[14] Als Sammler besaß Peiresc selbst ein gutes Dutzend Vasen, die in den Vitrinen seiner Bibliothek zwischen einer immensen Zahl von anderen antiken Gegenständen wie Münzen, Gewichten, Waffen und Statuen aufgestellt waren.[15] Dass die Aquarelle seine eigenen Gefäße zeigen, ist allerdings unwahrscheinlich. Die Blätter zeichnen sich durch die überaus detaillierte und für heutige Augen fast fotografische Wiedergabe der Gefäße mit allen Dekorationen aber auch Beschädigungen aus. Ähnliche Darstellungen finden sich auch in der Sammlung des Museum Cartaceum des Cassiano Dal Pozzo, der ein enger Korrespondenzpartner von Peiresc war.[16]

Diese präzise Dokumentation der Gefäße geht mit einer tiefergehenden Auseinandersetzung einher. Dabei lässt sich allerdings auch für Peiresc kein spezielles Interesse an den Darstellungen auf den Vasen nachweisen. Belegt sind seine Forschungen zu antiken Maßen und Gewichten, bei denen auch die Kapazitäten der Vasen eine Rolle spielten, sowie seine Suche nach den antiken Benennungen für einzelne Vasenformen.[17] Wie in dieser Zeit üblich, erforschte Peiresc die Antike aus der Perspektive der schriftlichen Quellen. Auch die Vasen beurteilte er vor dem Hintergrund antiker Textstellen, wenn er sie etwa insgesamt als *«Thericlea»* bezeichnete und sich damit auf Therikles, einen bei Athenaios und Plinius überlieferten Töpfer feiner Waren, bezog.[18]

Eine Verbindung der Bilder auf den Vasen mit den Textquellen zur Malerei der Griechen stellte erstmals Giovan Pietro Bellori (1613–1696) her. Die Dekorationen auf den Gefäßen parallelisierte er in einem anonym veröffentlichten Katalog der Relikte antiker Malerei mit den *«Monochromata»,* die Plinius (nat. 33, 39; 35, 5) als den Ausgangspunkt griechischer Malkunst nennt.[19] Damit stieß Bellori nicht nur eine ästhetische Wahrnehmung der Vasenbilder an, der Bezug zur Geschichte der Malerei ermöglichte zudem erstmals eine Datierung, da Plinius den Beginn dieser Malweise vor die 18. Olympiade (708–705 v. Chr.) setzt (nat. 35, 34). Bellori exemplifizierte seine Sicht auf die Vasenbilder an einem apulischen Glockenkrater, der sich in seiner eigenen Studiensammlung befand, und den er Besuchern gerne zeigte (vgl. Beitrag Masci *Abb. 2*). Davon berichten zwei Reisende des 17. Jahrhunderts,[20] die auch die Verbindung mit den *«Monochromata»* erwähnen, mit der sich Bellori erstmals unter Heranziehung einer antiken Bildquelle an der zeitgenössischen Diskussion der Kunstgelehrten um das Aussehen dieser antiken Maltechnik beteiligte.[21]

Maria Emilia Masci bezeichnet in Ihrem Artikel in diesem Band den Zugang der frühen Antiquare zu den bemalten Vasen treffend als einen «literarischen». Dieser lässt sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts für uns noch deutlicher fassen, da die Antiquare sich ein neues Medium erschlossen. In dichter Folge erschienen nun aufwendig gedruckte Thesauruswerke, die den Anspruch hatten, die materielle Kultur der Antike möglichst vollständig darzustellen. Zuvor waren die Ansätze, Gefäße und Quellen zu verknüpfen, meist unpubliziert geblieben. Nur aus Korrespondenzen oder sekundärer Erwähnung lassen sie sich heute noch erschließen. In den berühmten Publikationen von La Chausse, Beger, Buonanni oder Montfaucon wurden die Vasen allerdings zunächst nur selten und vereinzelt behandelt,[22] obwohl die Autoren an mehreren Stellen betonen, dass die Vasen in den Sammlungen des 17. Jahrhunderts häufig waren und unter dem damals bereits geläufigen Begriff «etruskische Vasen» durchaus als Gattung wahrgenommen wurden.[23]

Erst seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts nahmen die Vasen auch in den Publikationen breiteren Raum ein. Sowohl in der seit 1723 erschienenen postumen Edition von Thomas Dempsters *De Etruria Regali* als auch im dritten Supplementband zu Bernard de Montfaucons *L'antiquité expliquée et représentée en figures* von 1724 wurden in größerem Umfang bemalte Vasen abgebildet und – zumindest in letzterem – auch die Darstellungen eingehender erklärt. Zwischen 1737 und 1743 verwendete Antonio Francesco Gori Vasendarstellungen in seinem *Museum etruscum*, um diverse Aspekte von Kult und Mythologie der Etrusker zu erklären und zu illustrieren. Und in dem monumentalen Werk *Picturae Etruscorum in Vasculis* von Giovan Battista Passeri, das zwischen 1767 und 1775 erschien, waren die Vasenbilder schließlich das einzige Thema.[24]

Zumindest mittelbar hatte vor allem eine wichtige Vasensammlung Anteil an dem wachsenden Bewusstsein, dass die bemalten Vasen ein Corpus von Bildquellen zur Antike sein konnten. Alle genannten Werke behandelten zu einem beträchtlichen Teil Gefäße der Sammlung, die Kardinal Francesco Filippo Gualtieri (1660–1728) zusammengetragen hatte, und die Gori als besonders umfangreich pries.[25] In Gualtieris Palazzo an der Via del Corso in Rom war ab 1706 eine ganze Raumflucht seiner Bibliothek und mehreren Museumssälen gewidmet. Die Vasen wurden zusammen mit Lampen, Urnen und anderen Terrakottagegenständen in der *«stanza delle terrecotte»* ausgestellt.[26] Überliefert ist, dass sie nicht wie in älteren Sammlungen auf Gesimsen oder in Schränken präsentiert wurden, sondern meist in Augenhöhe auf Regalen oder Tischen standen. Die circa 200 bemalten

Vasen umfassten ein breites Spektrum vor allem unteritalischer, aber auch attischer Keramik: Ein Teil der Gefäße entstammte der Sammlung des neapolitanischen Juristen Giuseppe Valetta, deren Bestände Gualtieri bereits 1688 gekauft hatte. Ein anderer Teil war ihm von Gaetano Maria Bargagli (1670–1729), dem Bischof von Chiusi, geschenkt worden. In Kardinal Gualtieris *«stanza delle terrecotte»* war es also möglich, die Bilder und Dekorationsweisen vieler verschiedener Waren nebeneinander aus nächster Nähe zu studieren, was der Wahrnehmung von Darstellungskonventionen und der vergleichenden Deutung förderlich gewesen ist, wie manche Bemerkungen belegen.[27]

Auf ganz unmittelbare Bezüge zwischen der Präsentation in den Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts und dem «literarischen» oder auch philologischen Interesse an den Vasen, weist Emilia Masci in ihrem Beitrag hin: Bereits die Sammlung von Giuseppe Valetta (1636–1714), die früheste Sammlung, in deren Mittelpunkt die antiken Vasen standen, war Teil der Bibliothek des Gelehrten.[28] Die Gefäße mit ihren Bildern wurden hier als Parerga zu den Schriftquellen betrachtet.[29] Die direkte Verbindung von Büchern und Vasen blieb sowohl bei dem Teil der Valetta-Vasen erhalten, der 1727 zusammen mit dessen Büchern an die Bibliothek der Gerolamini verkauft wurde, als auch bei den Vasen, die Gualtieri übernahm. Während bei Gualtieri die Gefäße lediglich nahe der Bibliothek aufgestellt waren, wurden sie nach dessen Tod, nun als Teil der Vatikanischen Bibliothek, wiederum direkt auf den Bücherschränken platziert *(Abb. 3)*.[30]

## Vasen und Kunst

Ein anders gelagerter Zugang zu den antiken Vasen hatte sich bereits im 17. Jahrhundert mit den Äußerungen von Giovan Pietro Bellori abgezeichnet. Erstmals findet sich dort die Verbindung der Vasenbilder zur Malerei der Griechen.[31] Es dauerte jedoch noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bis sich eine Betrachtung der Vasenbilder etablierte, die vor allem künstlerische Aspekte, wie etwa die Ästhetik von Zeichnung, Komposition und Ausdruck in den Mittelpunkt stellte. Vor allem die Sammlung, die Felice Maria Mastrilli zwischen 1740 und 1755 größtenteils mit Funden aus seinem Heimatort Nola bestückte, hatte Einfluss auf die Verbreitung dieser Sichtweise.[32] Das Museum in Mastrillis Palazzo in Neapel war öffentlich zugänglich und eine Sehenswürdigkeit für viele Besucher der Stadt. Eindrucksvoll war nicht nur die große Zahl von etwa 400 Vasen, die dort studiert werden konnten, sondern vor allem die Präsentation in einer Galerie, in der die antiken Gefäße mit neuzeitlichen Tafelbildern zusammengebracht wurden. Auf Konsolen und Wandvorlagen wurden viele der Vasen rund um zwölf ovale, goldgerahmte Gemälde angeordnet, und damit die Vasenmalereien erstmals direkt mit Kunstwerken verglichen.[33]

Inwieweit die Ästhetisierung der Vasen durch diese Präsentation tatsächlich beabsichtigt war, ist nicht zu klären. Mastrilli selbst hatte ein Manuskript zu seiner Vasensammlung zusammengestellt, das die Vasenbilder in «literarisch» antiquarischer Tradition als Illustrationen für Sitten und Gebräuche der Antike verwendete.[34] Auch andere Autoren, die Gefäße seiner Sammlung erwähnten, wie etwa Alessio Simmaco Mazzocchi, der auf

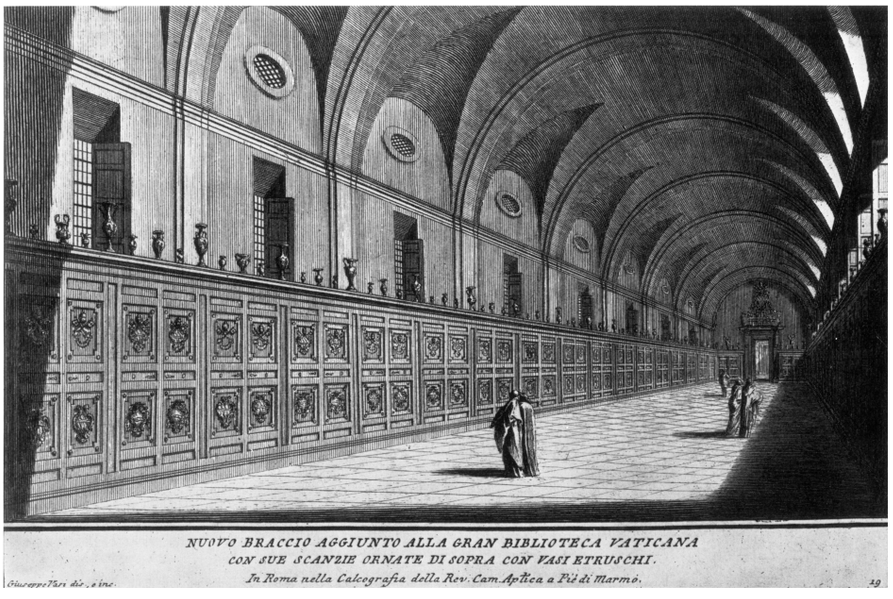



*Abb. 3 Giuseppe Vasi, Ansicht der Galleria Clementina in der Vatikanischen Bibliothek, Radierung um 1760.*

eine später vielzitierte griechische Vaseninschrift aufmerksam machte, gingen nicht auf künstlerische Aspekte ein.[35] Und doch muss das Museo Mastrilli vor allem auf die antikenbegeisterten Besucher aus dem Norden Europas eine katalytische Wirkung gehabt haben. Zu Ihnen gehörte etwa der Maler Anton Raphael Mengs, der sich 1759/60 in Neapel aufhielt. Er kaufte dort in kürzester Zeit etwa 300 bemalte Vasen, die teilweise ebenfalls aus Nola stammten. Sie wurden Teil seiner Sammlung künstlerischer Vorlagen, die aus Gipsabgüssen, Kupferstichen und Handzeichnungen großer Meister bestand.[36] Wie seine Biographen berichten, schätzte Mengs an den Vasen die schlichten und ausdrucksvollen Figurenzeichnungen, die er trotz der manchmal flüchtigen Ausführung als vorbildlich erachtete.[37] Man darf vermuten, dass der Eindruck der Sammlung Mastrilli durchaus Einfluss auf dieses künstlerische Interesse an den Vasenbildern gehabt hatte.

Ein weiterer Besucher der Vasengalerie war Johann Joachim Winckelmann, der Mastrillis Sammlung als besonders sehenswert empfahl.[38] Es lässt sich zwar nicht belegen, dass ihn das Erlebnis unmittelbar beeindruckte, doch entwickelte er in engem Austausch mit seinem Freund Mengs eigene Ansichten zu den bemalten Gefäßen, die er 1764 in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizierte. Dort findet sich das erste ausführliche Lob der Vasenbilder als erstrangiges Zeugnis der antiken Zeichenkunst und der später häufig aufgegriffene Vergleich der Vasenbilder mit den Handzeichnungen Rafaels.[39] Die intensive Rezeption von Winckelmanns *Geschichte* und damit auch seiner Wertschätzung der Vasen prägten nachweislich die Auseinandersetzung mit den Gefäßen in der folgenden Zeit.

Die größte Breitenwirkung erlangte die ästhetische Betrachtung der antiken Vasen mit der Sammlungs- und Publikationstätigkeit von William Hamilton. Dieser war nicht nur ebenfalls ein Besucher des Museo Mastrilli gewesen, sondern kaufte 1766 sogar einen großen Teil der Vasensammlung auf. Als britischer Botschafter im Königreich beider Sizilien hatte Hamilton bereits kurz nach seiner Ankunft in Neapel im Jahr 1764 damit begonnen, in großem Stil Vasen zu sammeln. Dabei schätzte er besonders die klassischen attischen Vasenbilder mit ihren, gegenüber den unteritalischen Vasen, schlichteren Formen, wie seine Auswahl beim Erwerb der Mastrilli-Vasen zeigen kann.[40] Hamiltons Vorliebe für eine klassizistische Ästhetik war nicht zuletzt durch die Lektüre von Winkelmanns *Geschichte* und die Gespräche mit ihm geprägt. Durch die Publikation seiner Vasen wollte Hamilton diesen Geschmack einem breiten Publikum vermitteln. Die ab 1767 von Pierre François d'Hancarville herausgegebenen Prachtbände haben mit ihren präzisen, vielfach auf die Vasenbilder reduzierten Tafelabbildungen ihren Zweck nicht verfehlt.[41] Sie wurden zur Inspirationsquelle für Mode, Kunsthandwerk und Kunst des Klassizismus.

Wegweisend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den antiken Vasen war allerdings vor allem die Publikation der zweiten Sammlung antiker Vasen, die Hamilton zusammentrug, nachdem er die erste 1772 an das British Museum verkauft hatte. Die von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein betreute Publikation sollte durch ihren Charakter noch deutlicher machen, dass die Vasenbilder einen «Schatz von Zeichnungen»[42] griechischer Künstler darstellten. Sowohl Hamilton selbst in seinem einleitenden Text zu der Publikation als auch Tischbein zeigten, dass sie die Vasenbilder als Quellen für die griechische Malerei ansahen. Die schlichten Umrissstiche der Vasenbilder sollten die Qualitäten von Komposition und Linienführung hervorheben, die den berühmten, aber verlorenen Gemälden griechischer Meister zugeschrieben wurden.[43] Die Rezeption der Publikation von Hamilton und Tischbein lässt erkennen, dass diese Einschätzung gern aufgegriffen wurde. Etwa wenn Carl August Böttiger in seiner deutschen Ausgabe des Werkes schreibt: «Der Gedanke …, dass man auf ihnen wenigstens die Skizzen zu einer Pinakothek oder Gemäldegalerie eines Polygnotus, Nikias, Euphranor usw. wiederfinde, ist ebenso einleuchtend, als fruchtbar»[44] oder Johann Gottfried Herder in seiner Rezension zu Böttigers Ausgabe: «Die Vasen … enthalten ein Schatz schöner griechischen Vorstellungen, deren viele gewiß den alten und den besten Meistern nachgebildet und uns eine Schule griechischer Kunst und Denkart sind.»[45]

Nicht dass die Forschung in der Folge tatsächlich die berühmten Werke griechischer Maler aus den Vasenbildern rekonstruiert hätte – es lassen sich angesichts der wechselhaften Qualität der Vasenbilder durchaus frühe kritische Stimmen zu deren Zeugniswert finden[46] –, doch war die grundsätzliche Richtung einer Wahrnehmung der Vasenmalerei als Kunstgattung mit diesem Perspektivwechsel vorgegeben. So behandeln die am Beginn des 19. Jahrhunderts entstandenen Publikationen griechischer Vasen die Darstellungen auf den Gefäßen vorrangig als Gemälde.[47] Tischbeins Einschätzung: «Dem Hamilton … haben wir es zu danken, dass die Vasen für Kunstsachen sind erkannt worden»[48] ist daher durchaus gerechtfertigt.

Die Wirkung von Hamiltons Sammlungen beruhte vorrangig auf den Publikationen; von einer zugänglichen Präsentation seiner Vasen in Neapel hören wir nichts. Im Gegenteil beschreibt Johann Wolfgang Goethe dessen Sammlung als «geheimes Kunst- und Gerümpelgewölbe», in dem «die Producte aller Epochen zufällig durch einander gestellt» waren,[49] was eher an die Wunderkammern früher Sammler erinnert. Erst für die Aufstellung seiner ersten Vasensammlung im British Museum gibt es Entwürfe, die eine Präsentation der Gefäße

in symmetrischer Anordnung auf Borden in bequemer Augenhöhe vorsehen.[50] Eine solche, nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltete Aufstellung, die zugleich eine genaue Betrachtung der Bilder auf den Vasen erlaubt, war auch in anderen Sammlungen der Zeit aktuell, so etwa im Museum des Grafen Lamberg, der etwa gleichzeitig mit Hamilton in Neapel eine Vasenkollektion zusammengetragen hatte *(Abb. 4)*.[51] Dass eine Sammlung von antiken Vasen tatsächlich als eine Galerie von griechischen Bildern aufgefasst werden konnte, zeigt schließlich die Einrichtung des Vasensaals in der Münchner Pinakothek. Diesen «Vorraum» zur großen Gemäldegalerie widmete der Architekt Leo von Klenze 1840/41 den griechischen Vasen der königlichen Sammlung und verband sie mit Reproduktionen von etruskischen Grabmalereien an den Wänden, um den Auftakt und die Wurzeln der europäischen Malerei in der Antike zu illustrieren *(Abb. 5)*.[52]

Auswirkungen hatte die Wertschätzung der Vasen als Kunstwerke schließlich auch auf die archäologischen Grabungen. Vor allem wird dies deutlich an den Entdeckungen von Vulci seit 1828, bei denen erstmals in großem Umfang etruskische Gräber mit griechischen Vasen gefunden wurden.[53] Die Beobachtung der Kontexte und anderer Funde wurde dort allerdings weitgehend vernachlässigt, da sich die Grabungen ganz auf die allgemein geschätzten bemalten Vasen konzentrierten – nicht zuletzt, da man nur mit ihnen auf dem Kunstmarkt gute Preise erzielen konnte. Bekannt sind die Berichte von der mutwilligen Zerstörung aller «wertlosen» Funde bei den Grabungen, die Alexandrine de Bleschamp, die Frau von

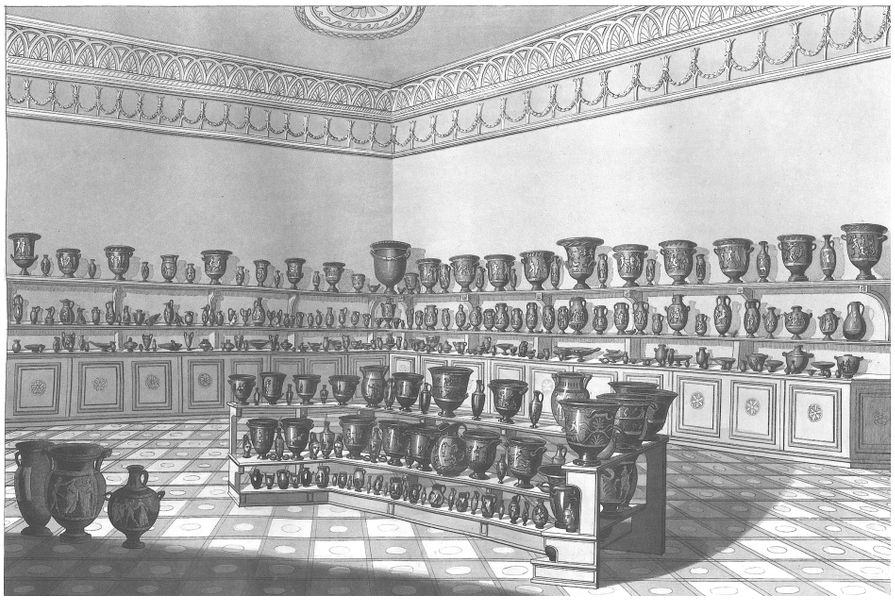


*Abb. 4 Aufstellung der Vasensammlung von Anton Franz de Paula Graf von Lamberg-Sprinzenstein in Wien 1791.*

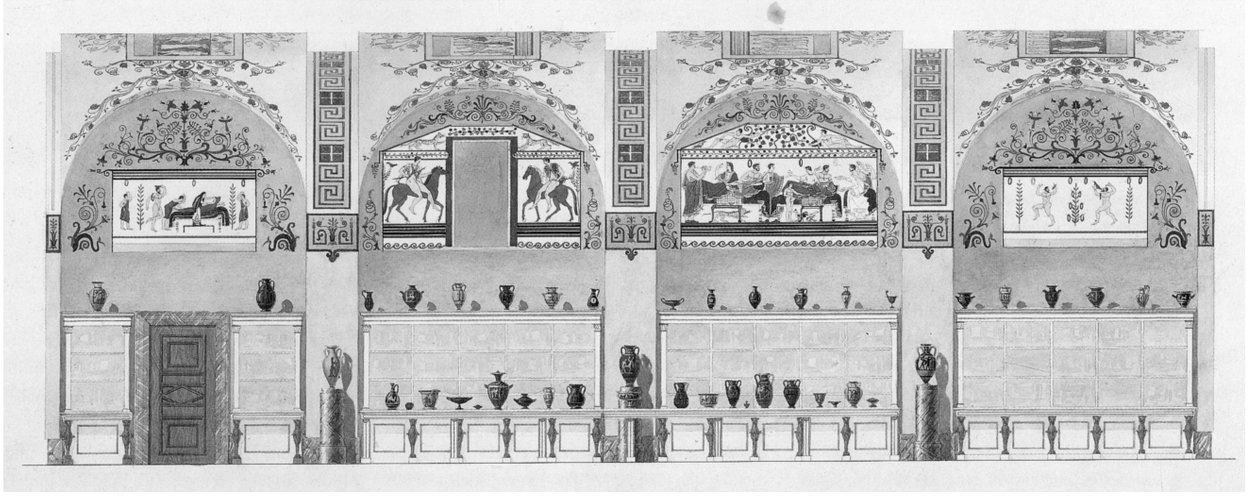


*Abb. 5 Leo von Klenze, Aufriss des Vasensaals in der Alten Pinakothek, um 1835, Staatliche Graphische Sammlung München.*

Lucien Bonaparte, dem Fürsten von Canino, auf ihren Besitzungen im Gebiet von Vulci durchführen ließ.[54] Dies war zweifellos eine extreme Maßnahme, doch auch die Äußerungen von Lucien Bonaparte über die auf seinem Grundbesitz zusammengetragene Sammlung zeigen, welche Werteskala den Grabungen zugrundelag. Die Raumflucht seines Museum Etruscum hatte nach einem Raum mit Inschriften, einem für Buccherovasen, einem mit schlichteren korinthischen und schwarzfigurigen Vasen sowie einem für Bronzegegenstände ihren Höhepunkt in dem letzten, der die besten attischen Vasen enthielt, die Bonaparte den »Giotti« und »Rafaelli« unter den Vasenmalern zuschrieb. In diesem letzten Raum fänden, seiner Ansicht nach, die Künstler und die Archäologen all das, was sie beschäftigt.[55]

## Vasen und Kontexte

Die ursprünglichen Fundkontexte der antiken Vasen waren in der Frühzeit der Vasensammlungen selten von Interesse. Auch schon vor den Freilegungen in Vulci wurden Grabungen unternommen, um an Fundstücke zu gelangen, nicht um historische Situationen zu klären. Doch lässt sich parallel zur Ästhetisierung der Vasenbilder im 18. Jahrhundert auch eine Tradition der Kontextualisierung verfolgen, die ihren Ursprung zum einen in den antiquarischen Überlegungen zur Funktion der Gefäße hatte, zum anderen in den Erfahrungen der Ausgrabungen in Pompeji, bei denen sich zunehmend neue Perspektiven auf die Zusammenhänge antiken Lebens eröffneten.[56]

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die antiken Gräber, aus denen die bemalten Vasen stammten, nicht nur wahrgenommen, sondern – zumindest exemplarisch – auch dokumentiert. Unter den verschiedenen Fundorten von Vasen rund um Neapel und in Süditalien waren die Nekropolen von Nola besonders ergiebig für die Kenntnis antiker Vasen. Eine ganze Reihe von Sammlungen enthielten zum großen Teil Gefäße, die dort ausgegraben worden waren; so etwa die bereits genannten Kollektionen von Mastrilli, Mengs und auch Hamilton. In der Anschauung der Freilegungen vor Ort entwickelte sich ein Interesse für die Fundumstände, das auch in der Literatur seinen Niederschlag fand. In Nola verfasste Pater Gianstefano Remondini (1700–1777) bereits 1747 im ersten Band seiner *Della Nolana Ecclesiastica Storia* eine erste archäologische Beschreibung, die die Gräber nach Anlage und Beigaben in mehrere Gruppen gliederte.[57]

Solche Beobachtungen wurden Ende des 18. Jahrhunderts noch präzisiert. In einem Brief, der allerdings erst 1813 publiziert wurde, hatte Vincenzo Mazzola seine Erkenntnisse während der Ausgrabungen für den Grafen Lamberg 1783/84 in Nola zusammengefasst.[58] Er beschreibt eine regelrechte Stratigraphie der verschiedenen nolanischen Grabformen. Noch ausführlicher findet sich diese Stratigraphie in der unpublizierten Schrift zu den *Sepolcri Nolani* des Pietro Vivenzio.[59] Auch die Brüder Nicola und Pietro Vivenzio besaßen ein Anwesen in Nola. Sie hatten in diesem Gebiet durch eigene Grabungen eine große Sammlung zusammengebracht, die als die «merkwürdigste von Italien» gelten konnte, wie es ein Zeitgenosse bemerkte.[60] Ihr Museum war in den 1780er und 90er Jahren das Ziel vieler Besucher, denen oft gleichzeitig aktuelle Grabungen gezeigt und die Stratigraphien erläutert wurden.[61] Obwohl in Publikationen kaum greifbar, war die Kenntnis der Fundkontexte von nolanischen Vasen daher durchaus weit verbreitet. Die größte Publizität erhielt die stratigraphische Abfolge der nolanischen Gräber schließlich durch eine graphische Darstellung in einem der frühen Handbücher zu den antiken Vasen, das A. Dubois-Maisonneuve 1817 herausgab *(Abb. 6)*.[62]

Doch auch auf einem weniger analytisch wissenschaftlichen Niveau waren die Fundkontexte der Vasen durchaus von Interesse für Sammler und Forscher. In D'Hancarvilles Publikation der ersten Hamiltonsammlung waren Ansichten von Gräbern eingefügt, von denen zumindest eines von Hamilton selbst in Trebbia nahe Ca-

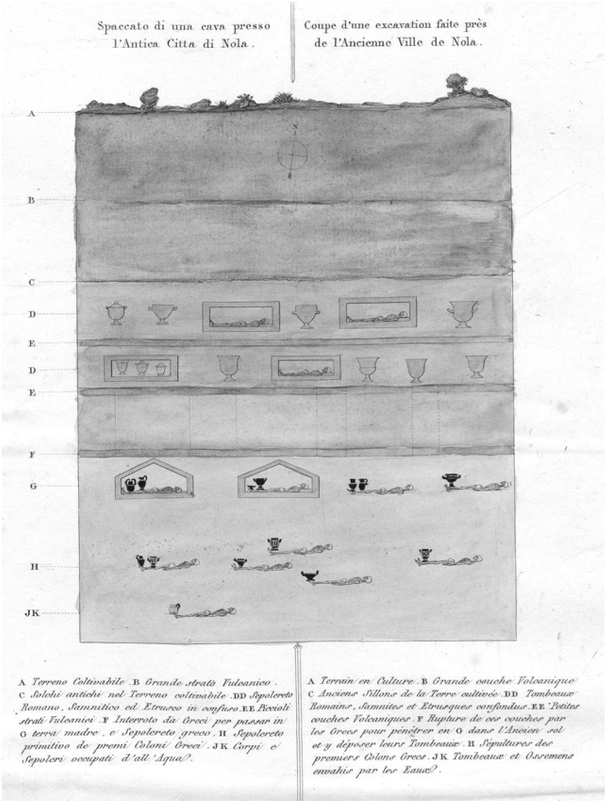



*Abb. 6 Idealisierter Schnitt durch die Nekropole von Nola.*

pua gefunden worden war.[63] Zunächst von Winckelmann in der zweiten Auflage seiner *Geschichte*, später von Hamilton selbst in der Publikation seiner zweiten Sammlung wurde es als typisches Beispiel für die Fundkontexte antiker Vasen beschrieben.[64] Dieses Grab, ebenso wie das nolanische, dessen «Auffindung» auf dem Frontispiz derselben Publikation von Hamilton dargestellt ist, sind in der Folgezeit mehrfach in Vasenpublikationen abgebildet worden. Dies führt Emilia Masci in ihrem Beitrag vor (siehe dort *Abb. 1. 4. 5*). Das Grab aus Nola, eines aus Paestum sowie ein später gefundenes Grab aus Canosa, von dem noch die Rede sein wird, sind darüber hinaus sogar als detaillierte Modelle hergestellt und verbreitet worden. Besonders im beginnenden 19. Jahrhundert wurden derartige Korkmodelle mehrfach zur Dokumentation von antiker Architektur und Grabungsbefunden verwendet.[65] Als Anschauungsstücke für die Fundumstände haben die Grabmodelle nicht selten ihren Weg in die Vasensammlungen gefunden.[66] Belegt ist dies etwa auch im Fall der Berner Soldaten, deren Grabungs- und Sammeltätigkeit in Nola im Jahr 1830 Adrienne Lezzi-Hafter in diesem Band verfolgt (siehe dort *Abb. 7*).

Im Fall des Berner Regiments dürften die Erinnerung an die Grabungen in Nola und die unter künstlerischen Aspekten nicht allzu ergiebige Sammlung ausschlaggebend für den Hinweis auf die Fundumstände der Vasen gewesen sein. Es gab aber durchaus vereinzelte Bestrebungen, auch über Zeichnungen und Modelle hinaus, die Fundumstände der Vasen durch die Präsentation der Sammlungen anschaulich zu machen. Nicht sicher ist, ob die Platten eines bemalten Grabes aus der Gegend von Nola in der Sammlung von Giovanni Carafa, dem Herzog von Noja, oder später in der königlichen Sammlung von Capo di Monte zusammen mit Vasen gezeigt wurden; William Hamilton jedenfalls hat den Stil dieser Grabmalereien 1772 direkt mit den Vasenbildern verbunden.[67] Belegt ist jedoch die anschauliche Dokumentation des 1813 nahe Canosa gefundenen Grabes «Monterisi-Rossignoli». Die Fundumstände dieses Komplexes, zu dem auch große apulische Vasen, so der Unterwelt- und der Medeakrater der Münchner Antikensammlungen gehören, publizierte Aubin Louis Millin in Jahr 1816.[68] In der Folge und basierend auf der Publikation wurden auch von diesem Grab anschauliche Korkmodelle gefertigt. Bereits vor 1815 hat es aber im Palast der neapolitanischen Königin Caroline Murat eine Aufstellung der in ihrem Besitz befindlichen Vasen und Funde in einer originalgroßen Rekonstruktion dieses Grabes gegeben.[69] Solche Kontextualisierungen blieben jedoch eine Randerscheinung der Sammlungsgeschichte.[70] Während in der archäologischen Forschung die Fundkontexte der Gefäße durchaus ein Thema blieben, wie etwa ein regelrechtes Programm zur Sammlung aller archäologischen Daten deutlich machen kann, das Eduard Gerhard 1829 aufstellte,[71] folgte die weitere Entwicklung des Sammelns und Präsentierens dem einmal eingeschlagenen kunsthistorischen Weg.

## Vasen und Maler

Die umfangreichen Funde, die in den 1820er und 30er Jahren in Vulci und in der Folge auch in anderen etruskischen Nekropolen gemacht wurden, bildeten eine ganz neue Grundlage für die Auseinandersetzung mit den bemalten Vasen. Und das nicht nur weil die Vasen in ganz Europa verkauft wurden und einen wichtigen Grundstock vieler Sammlungen bildeten. Die zuvor bekannten Vasen stammten vor allem aus Grabungen in Campanien und dem südlichen Italien, was zu einem Übergewicht an unteritalischen und den aus Nola bekannten, jüngeren attischen Gefäßen geführt hatte. Nun wurde das Spektrum durch die vorrangig spätarchaischen Funde aus Etrurien erheblich erweitert. War bis dahin eine grobe Einteilung in korinthische (meist als ägyptisch bezeichnete) sowie schwarz- und rotfigurige Keramik üblich, führte die neue verbreiterte Materialgrundlage zunächst zu einer klareren chronologischen Klassifizierung der bemalten Keramik.[72]

Raffaele Gargiulo, die graue Eminenz der Vasenkunde, umtriebiger Händler, Restaurator und Fälscher von Vasen und zugleich verantwortlich für die königliche Sammlung in Neapel, war offenbar der erste, der aufgrund der Neufunde eine tragfähige Einteilung der Vasenstile entwickelte. Dass seine zukunftsweisende Klassifizierung der Vasen in sechs Epochen, die hier in den Beiträgen von Ruurd Halbertsma und Emilia Masci (siehe dort *Abb. 6–8*) vorgestellt wird,[73] erst auf der Basis der Funde von Vulci möglich wurde, zeigt etwa die Exekiasamphore, die Gargiulo als Beispiel für seine zweite Epoche wählte (Beitrag Masci *Abb. 6b*). Die Vase mit den brettspielenden Helden war kurz zuvor von den Brüdern Candelori in Vulci entdeckt worden.[74] Ähnlich wie Gargiulo nun deutlicher die Unterschiede zwischen der unteritalischen und heute als attisch bekannten Keramik bestimmen konnte, zog auch Eduard Gerhard angesichts der Gefäße aus Vulci eine deutliche Trennlinie zu den späteren unteritalischen, die er bereits apulisch und lukanisch nennt.[75]

Die Klassifizierung nach Techniken, Malstilen und «Fabriken» wurde auch in vielen Sammlungen zum Leitmotiv der Aufstellung und trat damit an die Stelle einer ästhetischen Anordnung der Gefäßformen. Gut dokumentiert ist dies etwa für die Konzeption der Vasensammlung in Berlin, die 1830 ganz unter dem Eindruck der aktuellen Entdeckungen in Etrurien erfolgte.[76] Besonders wirkungsvoll dürfte auch die Vasensammlung

von Giovanni Pietro Campana in Rom gewesen sein. Als eine der größten Kollektionen der Mitte des 19. Jahrhunderts war sie Ziel vieler Besucher und schließlich durch ihren Verkauf seit 1861 auch Bezugsquelle vieler europäischer Vasensammlungen. Ihre klassifizierende Aufstellung, die hier im Beitrag von Susanna Sarti untersucht wird, prägte die Kenntnis der verschiedenen Techniken griechischer Vasenmalerei nachhaltig.

Die Ausgrabungen in Vulci hatten paradoxerweise den Effekt, die Wahrnehmung der antiken Vasen noch stärker von ihrem archäologischen Kontext zu lösen. Das hatte allerdings nicht nur mit den ganz auf die Ausbeute an bemalten Vasen fixierten «Grabungsmethoden» zu tun. In der weit zurückreichenden Diskussion um die etruskische oder griechische Herkunft der Gefäße hatte inzwischen die Ansicht, es handele sich um Produkte der griechischen Kunst, die Oberhand gewonnen.[77] Viele Forscher betrachteten daher die Verwendung der Vasen in etruskischen Gräbern als ein sekundäres Phänomen, das zur Bedeutung der Vasenmalerei wenig oder nichts beitragen konnte.[78] Die Negierung archäologischer Fundumstände blieb jedoch auch zu dieser Zeit nicht gänzlich unwidersprochen. Das machen die Einwände von Wilhelm Dorow gegen die Präsentation seiner Sammlung im Berliner Museum deutlich.[79] Noch vor den Grabungen des Fürsten von Canino hatte Dorow im Jahr 1828 komplette Grabkontexte aus Vulci erworben. Sie waren später an das Museum verkauft worden. Nun zeigte er sich enttäuscht, dass die Objekte in der Berliner Galerie auseinandergerissen wurden, und versuchte mit einer separaten Beschreibung den wissenschaftlichen Wert der Fundkomplexe für die Erforschung der etruskischen Kultur zu erhalten.

Die Funde aus Vulci gaben jedoch nicht nur entscheidende Anstöße zur Klassifizierung der Vasen. Der größte Fortschritt ergab sich für die Zeitgenossen aus dem enormen Zuwachs an Inschriften auf den Gefäßen. Sowohl in einer ersten Publikation der Vasen durch Lucien Bonaparte selbst,[80] als auch in den einflussreichen Berichten von Eduard Gerhard über die Funde,[81] standen die vielen Aufschriften im Mittelpunkt. Aus den Sprach- und Schriftformen wurden in der Folge von Karl Otfried Müller die wichtigsten Argumente für die attische Entstehung und wenig später von Gustav Kramer auch für die korinthische Herkunft der Gefäße gezogen.[82]

Wichtig wurden zudem die vielen Signaturen von Vasenmalern, die sich auf den Vasen aus Vulci fanden. Bis dahin waren Malernamen weitgehend unbekannt gewesen. Nun ließen sich die Hersteller der Vasenbilder erstmals als Individuen greifen. Statt in den Bildern die Widerspiegelung der Werke literarisch berühmter griechischer Maler zu suchen, wurden die Darstellungen auf den Gefäßen nun als eigenständige künstlerische Erfindungen bestimmbar. Der Weg, in Zukunft persönliche Stile der Vasenmaler und Werkzusammenhänge nachzuweisen, war damit bereits vorgezeichnet.

Eduard Gerhard, dessen Forschungsarbeit am Berliner Museum Ursula Kästner in diesem Band charakterisiert, richtete auch bei den Ankäufen für die Berliner Vasensammlung sein Hauptaugenmerk auf Gefäße mit Künstlerinschriften und Darstellungen mit inschriftlichen Benennungen.[83] Damit und besonders mit seiner «Bildatenbank», dem Gerhard'schen Apparat, räumte er der wissenschaftlichen Relevanz der Sammlung den Vorrang gegenüber den ästhetisch künstlerischen Kriterien ein. Gerhards Anliegen war, eine möglichst breite Basis von vergleichbaren, und sich damit gegenseitig erklärenden Bildern, Inschriften und Gefäßen zu schaffen. Herausragende ästhetische Qualität war dabei zweitrangig, was ihm durchaus Kritik von seinen Zeitgenossen einbrachte.[84]

Neben dem nun durchgängig zu beobachtenden Interesse an den Darstellungen, vor allem wenn sie sich als Illustrationen der griechischen Götter- und Sagenwelt identifizieren ließen, machte die mit den Signaturenfunden einsetzende Suche nach den Künstlern die Vasenmalerei für private Sammler auf eine neue Weise attraktiv. Griechische Vasen waren nicht nur anonyme Zeugnisse der klassischen Antike. Vielmehr konnten mit ihnen nun die Arbeiten antiker Meister gesammelt werden, so wie die eigenhändigen Werke mittelalterlicher oder neuzeitlicher Künstler. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten Sammler, Forscher und Kunsthändler eine eng verflochtene Gemeinschaft, in der sich wissenschaftliche, ästhetische und ökonomische Interessen an der Bestimmung griechischer Vasenmaler trafen.[85] Einzelne Protagonisten dieser Szene behandeln die Beiträge von Athena Tsingarida sowie Daniel Graepler und Norbert Eschbach in diesem Band. In den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde mit den Schriften von Wilhelm Klein und Paul Hartwig die Meisterforschung auch in der Forschungsliteratur zur griechischen Vasenmalerei etabliert,[86] gleichzeitig mit Adolf Furtwänglers kunstgeschichtlichen Untersuchungen zu den Meisterwerken der griechischen Plastik von 1893.[87]

Die Dekontextualisierung der Vasenmalerei schritt mit der Konzentration auf die stilistische Zuweisung an bestimmte Maler weiter voran. Auch der Zusammenhang der Vasen wurde nun hintangestellt, und der Wert der Malerei verabsolutiert. Selbst Scherben konnten Stilproben der wichtigen Malerhände sein. Gerade die Universitätssammlungen, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr nur Abgüsse klassischer Plastik enthielten, sondern auch originale antike Artefakte ankauften, waren Abnehmer solcher Fragmente. Trotz knapper Finanzen konnte man auf diese Weise den Studenten die «elementaren» Kriterien der Vasenforschung vorführen.[88] Einige Kunstagenten reagierten auf

diese Konzentration des Interesses mit der Praxis, sogar Scherben, die zu einem Gefäß gehörten, auseinanderzureißen und an möglichst viele Institutionen zu vergeben. Norbert Eschbach beleuchtet in seinem Beitrag solche Aktivitäten etwa von Edward Perry Warren und Paul Hartwig.

Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert waren die beiden Wege abgesteckt, auf denen sich die Forschung zur antiken Keramik in der Folgezeit hauptsächlich bewegen sollte, und mit denen wir wieder an den Beginn dieser knappen Einführung zurückkehren. Da war einerseits die große Aufgabe, die griechische Vasenmalerei nach Malern und Werkstätten zu ordnen und damit zugleich auch chronologisch genauer zu differenzieren. Unter den Arbeiten dazu ragen die monumentalen Lebenswerke von John Davidson Beazley zur attischen Vasenmalerei, von Arthur Dale Trendall und Alexander Cambitoglou zur unteritalischen Vasenmalerei sowie von Humfry Payne und Darrell Arlynn Amyx zur korinthischen Vasenmalerei besonders heraus. Mit der übergreifenden Gliederung des fast unüberschaubaren Materials der Museen und Sammlungen wurde für die griechischen Vasen ein neuer Kontext geschaffen. Da die komplexe Verwendungs- und Rezeptionsgeschichte der Gefäße oft nicht mehr erschließbar war, wurde auf diese Weise zumindest das kulturelle Umfeld der Produktion rekonstruiert. Erst in den vergangenen Jahrzehnten wurden verstärkt Anstrengungen unternommen, ursprüngliche archäologische Zusammenhänge der alten Sammlungsbestände wieder zugänglich zu machen. Obwohl dies hier nicht weiter thematisiert werden soll, sei auch die zeitgleiche Entwicklung der inhaltlichen Erforschung der Darstellungen auf den Vasen erwähnt, die sich über die Betrachtung von Bildern griechischer Sagen und Kulte als Illustrationen hinaus eine breitere kulturhistorische Perspektive erschloss.[89] Der zweite Forschungsweg des 20. Jahrhunderts ging von neuen Grabungen aus, durch die sowohl die bislang unterrepräsentierten einfacheren Keramikgattungen als auch neue regionale Produktionen in größerem Umfang in die öffentlichen Sammlungen gelangten. Ein Beispiel in diesem Band sind die Sammlungsaktivitäten von Robert Zahn am Berliner Museum.[90] Aus der Auseinandersetzung mit dem weitaus besser in seinem jeweiligen archäologischen Kontext dokumentierten Material ergaben sich neue Fragestellungen, deren Beantwortung über die engeren Grenzen der «Vasenforschung» hinausführte.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 © The Trustees of the British Museum.
Abb. 2 nach Favaretto 1990, 384 Abb. 20.
Abb. 3 nach C. Pietrangeli, The Vatican Museums: five centuries of history (Rome 1993) Abb. 40.
Abb. 4 nach Laborde 1813 (Anm. 51) Taf. 1.
Abb. 5 Nach W. Nerdinger (Hrsg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864 (München 2000) Abb. 46.8.
Abb. 6 nach Dubois-Maisonneuve 1817 (Anm. 62) Taf. 101.

## ABKÜRZUNGEN


Buranelli 1995 — F. Buranelli, Gli scavi a Vulci (1828–1854) di Luciano ed Alexandrine Bonaparte Principi di Canino, in: M. Natoli (Hrsg.), Luciano Bonaparte, le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804–1840) (Roma 1995) 81–281.

Chamay – Aufrère 1996 — J. Chamay – S. H. Aufrère, Peiresc (1580–1637): Un précurseur de l'étude des vases grecs, AntK 39, 1996, 38–51.

Favaretto 1990 — I. Favaretto, Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima (Roma 1990).

Le vase grec — P. Rouillard – A. Verbanck-Piérard (Hrsg.), Le vase grec et ses destins (München 2003).

Lyons 1992 — C. L. Lyons, The Museo Mastrilli and the Culture of Collecting in Naples, 1700–1755, Journal of the History of Collections 4, 1992, 1–26.

Lyons 2007 — C. L. Lyons, Nola and the historiography of Greek vases, Journal of the History of Collections 19, 2007, 239–247.

Masci 2008 — M. E. Masci, Picturae Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento (Roma 2008).

Napolitano 2005 — S. Napolitano, L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini (Firenze 2005).

Nørskov 2002 — V. Nørskov, Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity (Aarhus 2002).

Rouet 2001 — P. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases, Beazley and Pottier (Oxford 2001).

Schmidt 2004 — S. Schmidt, Sammler – Abenteurer – Antiquare. Die Erforschung und Publikation antiker Vasen im 18. Jahrhundert, in: H. U. Cain et al. (Hrsg.), Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa (Leipzig 2004) 8–20.

Sparkes 1996 — B. Sparkes, The Red and The Black. Studies in Greek Pottery (London 1996).

Vases & Volcanoes — I. Jenkins – K. Sloane, Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and His Collection (London 1996)


## ANMERKUNGEN

1 Vgl. als aktuelles Resümee: H. Wiegel, Céramographie antique et collections modernes. Nouvelles recherches sur les vases grecs dans les musées historiques et virtuels, Perspective 1, 2009, 23–42; sowie den vorläufigen Bericht über die Tagung «L'Europe du vase antique» im Mai 2011: http://www.inha.fr/IMG/pdf/Colloque_L_Europe_du_vase_antique.pdf> (18. 12. 2013).

2 Siehe dazu M. Robertson, Beazley and After, MüJb 27, 1976,

30; Sparkes 1996, 37–42; M. Denoyelle, Le vase grec sous le regard des artistes, in: Le vase grec 286–289.

3 Dazu hier Burioni 21 f.; Sparkes 1996, 43; Nørskov 2002, 29. – Siehe ebenda 31 zu weiteren frühen Sammlungen. Zu frühen venezianischen Sammlungen siehe auch M. Zorzi, Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (Roma 1988) passim.

4 I. Favaretto, L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione. Appunti e considerazioni, AVen 2, 1979, 149 f.; Sparkes 1996, 43 f. Martine Denoyelle a. O. (Anm. 2) 289 f. halt es für möglich, dass es sich um neuzeitliche Fayencegefäße handelt.

5 Sparkes 1996, 44 Abb. II: 8; A. Schnapp in diesem Band 161 f.

6 U. Aldrovandi in: L. Mauro, Le Antichità de la città di Roma (Venetia 1556) 202–212; Nørskov 2002, 32 f.

7 Aldrovandi a. O. 204.

8 Auch die Überlieferung zu den Vasen, die Herzog Albrecht V. von Bayern aus der Sammlung Garimberti in Rom bezog, lässt ein gleiches Interesse erkennen: Lyons 1992, 1.

9 Favaretto 1990, 108–115; M. L. Bianco, Saggi di lettura di un museo cinquecentesco. La raccolta di Marco Mantova Benavides 1, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (Hrsg.), Iconografia 2001. Studi sull'immagine (Roma 2002) 495–510; Nørskov 2002, 31 f.

10 A.-F. Laurens, Le vase à lire, in: Le vase grec 197–201.

11 Favaretto 1990, 143–151; Nørskov 2002, 32. – Zum weiteren Schicksal der Sammlung: E. Jacobs, Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst, Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925, 15–38; R. B. Halbertsma, Scholars, Travelers and Trade (London 2003) 7.

12 Favaretto 1990, 384 Abb. 21. 22.

13 Favaretto 1990, 384 Abb. 20; Nørskov 2002, 33 Abb. 3. – Eine Beschreibung der *triplicato ordine* findet sich zudem bei V. Scamozzi, Dell'idea della architettura universale (Venetia 1615) 305, siehe Favaretto 1990, 384; Halbertsma a. O. (Anm. 11) 7.

14 Chamay – Aufrère 1996.

15 P. Gassendi, Viri Illustris Nicolai Fabricii Claudii de Peiresc, senatoris Aquisextiensis vita (Parisiis 1651) 366 f.; ders., Peiresc: 1580–1637: Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix (Paris 1992) 292 f. Chamay – Aufrère 1996, 46.

16 C. C. Vermeule, Aspects of Scientific Archaeology in the Seventeenth Century: Marble Reliefs, Greek vases, Manuscripts, and Minor Objects in the Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities, Proceedings of the American Philosophical Society 102, 1958, 203–208; Sparkes 1996, 43; Chamay – Aufrère 1996, 49.

17 A. Schnapper, Le géant, la licorne et la tulipe: collections et collectionneurs dans la France du XVII[e] siècle (Paris 1988) 138 f.; Chamay – Aufrère 1996, 47; Laurens a. O. (Anm. 10) 201–203; I. Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (München 1999) 151.

18 Chamay – Aufrère 1996, 49 f. – Athen. 470e–472e; Plin. nat. 16, 76.

19 [G. P. Bellori], Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (Roma 1664) 65–66. – Siehe: L. de Lachenal – M. G. Marzi, Le «anticaglie»: bronzi, lucerne e ceramiche dipinte, in: E. Borea – C. Gaparri (Hrsg.), L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori (Roma 2000) 532; M. D. Davies, Giovan Pietro Bellori and the «Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture, ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664): Modern Libraries and ancient painting in Seicento Rome, Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, 208 f.; hier M. E. Masci 28.

20 P. Skippon, An account of a journey made thro' part of the Low-Countries, Germany, Italy and France (London 1732) 681; F. Misson, Nouveau Voyage D'Italie (Utrecht 1722) 251.

21 Siehe dazu I. Herklotz, Poussin et Pline l'Ancien: à propos des monocromata, in: O. Bonfait et al. (Hrsg.), Poussin et Rome (Paris 1996) 13–29.

22 M.-A. de La Chausse, Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitates (Romae 1690) 101 f. Taf. 1 f.; die schwarzfigurige Pelike war bereits in Cassiano Dal Pozzos Museum Cartaceum abgebildet: L. de Lachenal in: E. Borea – C. Gaparri (Hrsg.), L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori (Roma 2000) 541 f. Nr. 24–26. – L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus selectus III (Coloniae Marchicae 1701) 391 f. 396. 463, siehe hier Beitrag Masci, Abbildung 2.; dazu Lachenal – Marzi a. O. (Anm. 19) 531. – F. Buonanni, Musaeum Kircherianum sive Musaeum ap. Athanasio Kirchero in collegio Romano Societatis Jesu jam pridem incoeptum nuper restitutum, auctum, descriptum, & iconibus illustratum (Romae 1709) Taf. 6. – B. de Montfaucon, L' antiquité expliquée et représentée en figures III, 1 (Paris 1719) 142 Taf. 71 (= ex Girardon = Aquarell Peiresc, siehe hier Anm. 14); 143 Taf. 72 (= La Chausse a. O. sect. 5 Taf. 1 f.); 144 Taf. 74 (= Beger a. O. 396); 145 Taf. 76 (= Beger a. O. 463); 145 Taf. 77 (= Buonanni a. O. Taf. 6).

23 La Chausse a. O. (Anm. 22) 101; B. de Montfaucon, Diarium Italicum (Paris 1702) 357; Montfaucon a. O. Band III, 1, 142. – Dazu Nørskov 2002, 34 und Masci in diesem Band. – Zu den Vasensammlungen des 17. Jahrhunderts in Italien vgl. Lachenal – Marzi a. O. (Anm. 19) 530.

24 Th. Dempster, De Etruria regali: libri septem (Florentiae 1723) passim; B. de Montfaucon, L' antiquité expliquée et représentée en figures, Supplement III (Paris 1724) 69–88; A. F. Gori, Museum Etruscum: Exhibens Insignia Veterum Etruscorum Monumenta Aereis Tabulis … 1–3 (Florentiae 1737–43); G. B. Passeri, Picturae Etruscorum in Vasculis (Romae 1767–76). – Dazu Masci 2008, 31 f.

25 A. F. Gori, Difesa dell'alfabeto degli antichi toscani (Firenze 1742) CCXLII.

26 E. Fileri, La Stanza delle terracotte del Museo del cardinale Gualtieri, ArchCl 52, 2001, 343–384 – Zur Einbindung Gualtieris in das Netzwerk der Antiquare: F. de Polignac, Francesco Bianchini et les «cardinaux antiquaires». Archéologie, science et politique, in: V. Kockel et al. (Hrsg.), Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700 (Berlin 2005) 169–171.

27 Vgl. etwa die Bemerkungen von Montfaucon a. O. (Anm. 22) 73: «un grand bassin plein de fleurs, ce qui est fort ordinire dans ces vases Hetrusques» oder weiter «nous verrons un semblable sur le vase suivant.»

28 M. E. Masci, La collezione di vasi antichi figurati riunita da Giuseppe Valletta. Identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione, AnnPisa 4, 1999, 555–593; dies., The birth of ancient vase collecting in Naples in the early eighteenth century. Antiquarian studies, excavations and collections, Journal of the History of Collections 19, 2007, 216 f.

29 Lyons 1992, 6; Nørskov 2002, 51–53; hier M. E. Masci 28.

30 Diese Art der Aufstellung wurde später als unzeitgemäß und unpraktisch empfunden: W. Uhden, in: C. A. Böttiger, Griechische Vasengemälde I, 2 (Weimar 1798) 25; Nørskov 2002, 52 f.

31 Siehe oben Anm. 19.

32 Lyons 1992, 1–26; Napolitano 2005, 76–78; Lyons 2007, 241; Masci 2008, 37. 75–79.

33 Lyons 1992, 6; Nørskov 2002, 40 f.; Napolitano 2005, 76.

34 Lyons a. O. 1992, 19 f.

35 Siehe dazu hier M. E. Masci 30.

36 Zur Sammlung Mengs: A. Greifenhagen; Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse N. F. 3, 1939, 207–214; S. Röttgen, Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs, in: H. Beck et al. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Berlin 1981) 129–131; dies. Anton Raphael Mengs: 1728–1779, Band 2: Leben und Wirken (München 2003) 180 f.

37 C. G. Amaduzzi, Discorso funebre in code del Cavaliere Raffaele Mengs (Roma 1780) XXXVIII f.; G. L. Bianconi, Historische Lobschrift auf den Ritter Anton Raphael Mengs (Zürich

1781) 49. 107 = ders. Biographie des Ritters Anton Raphael Mengs (Wien 1781) 88f. 159f. – Siehe auch Röttgen a.O. (Anm. 36) 130 Anm. 5.

38 W. Rehm (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Briefe 2: 1759–63 (Berlin 1954) 124 Nr. 392. Vgl. J.J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764) 119; dort führt Winckelmann neben den Sammlungen Valetta/Gualtieri und Mastrilli auch Mengs als wichtig an.

39 Winckelmann a.O. (Anm. 38) 122f.; S. Schmidt, «Ein Schatz von Zeichnungen». Die Erforschung antiker Vasen im 18. Jahrhundert, in: M. Flashar (Hrsg.), 1768: Europa à la grecque: Vasen machen Mode (München 1999) 38–41; M. Hofter, Johann Joachim Winckelmann und die «hetrurischen Gefässe», in: ebenda 24f.; Schmidt 2004, 15f.; Lyons 2007, 245. – Winckelmanns Äußerungen wurden aufgegriffen etwa von P.F. d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton …, Band 1 (Naples 1766 [1767]) 168f. Anm. 46; W. Hamilton in: J.H.W. Tischbein, Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship …, Band 1 (Naples 1791) 34–37. 38f.; J.V. Millingen, Peintures antiques et inédites de vases grecs (Rome 1813) XIII.

40 C.L. Lyons, The Neapolitan Context of Hamilton's Antiquities Collection, Journal of the History of Collections 9, 1997, 234; Lyons 2007, 245f.

41 Zur Gestaltung des Werks: P. Griener, Le antichità etrusche, greche e romane 1766–1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton (Rome 1992); Vases & Volcanoes 45–51; F. Lissarrague – M. Reed, The Collector's Books, Journal of the History of Collections 9 (1997) 275–294; W. Löwe – M. Effinger, «Ein sehr wertvolles Geschenk an die Altertumsforscher». D'Hancarvilles «Antiquités étrusques, grecques et romaines», in: M. Flashar (Hrsg.), 1768: Europa à la grecque: Vasen machen Mode (München 1999) 49–59; Schmidt 2004, 9–12.

42 So nach Winckelmann s. o. Anm. 39.

43 Vgl. S. Schmidt, Von der Ausdruckskraft der Linie: Tischbein, Flaxman und die Ästhetik des Umrißstiches, in: Hancarville und die Hamiltonsche Vasensammlung. Viertes Heft des Arbeitskreises für Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung (Stendal 2005) 31–40.

44 C.A. Böttiger, Griechische Vasengemälde I, 1 (Weimar 1797) Vf.

45 J.G. v. Herders sämtliche Werke, Band 29: Zur schönen Literatur und Kunst 13, Nachlese (Carlsruhe 1821) 377.

46 So etwa H. Meyer in: Winckelmann's Werke, Band 3: Geschichte der Kunst des Altertums 1 (Dresden 1809) 447–449; C.A. Böttiger, Ideen zur Archäologie der Malerei (Dresden 1811) 166f. – Vgl. zusammenfassend G. Kramer, Über den Styl und die Herkunft der gemalten griechischen Thongefäße (Berlin 1837) 10–24.

47 Z.B. C.A. Böttiger, Griechische Vasengemälde (Weimar 1797–1800); A. Dubois-Maisonneuve (Hrsg.), Peintures des vases antiques, vulgairement appelés étrusques (Paris 1808); J.V. Millingen, Peintures antiques et inédites de vases grecs (Rome 1813).

48 Zitat aus einem Brief Tischbeins an Böttiger: F.K. von Alten (Hrsg.), Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel (Leipzig 1872) 78. Der gleiche Brief ist mit dem Datum vom 5. Januar 1796 gekürzt abgedruckt in: C.A. Böttiger, Griechische Vasengemälde I, 1 (Weimar 1797) 60–63.

49 Neapel 27. Mai 1787: J.W. von Goethe, Werke, Band 28, Italiänische Reise II (Stuttgart 1829) 249.

50 Lyons 1992, 6 Abb. 2; Nørskov 2002, 50f. Abb.7.

51 A. de Laborde, Collection de vases grecs de Mr. le Comte de Lamberg (Paris 1813) Taf. 1. Laborde nennt die Vorteile der Präsentation, ebenda 1: «La disposition des vases rend faciles l'étude et la comparaison de ces précieux monuments, et rappelle meme … leur ancienne situation». – Die Abbildung geht auf eine Ansicht von Carl Schütz aus dem Jahr 1791 zurück: R. Noll, Wiener Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, in H. Beck et al., Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Berlin 1981) 234 Abb. 2.

52 R. Wünsche in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe (München 1985) 71–77; Nørskov 2002, 56–58 Abb. 12. – Klenze wiederholte diese Präsentation in der Neuen Ermitage in St. Petersburg 1852, siehe A. Bukina –A. Petrakova – C. Phillips, Greek Vases in the Imperial Hermitage Museum: The History of the Collection 1816–69 (Oxford 2013) 32 Abb. 21.

53 Nørskov 2002, 58–61.

54 Z.B. E. Gerhard, BdI 1831, 88; ders., BdI 1832, 90. – V. Nørskov, The affairs of Lucien Bonaparte and the impact on the study of Greek vases, in: V. Nørskov et a. (Hrsg.), The world of Greek vases (Roma 2009) 66.

55 G. Vallardi (Hrsg.), Lettera di Sua Eccellenza il Principe di Canino contenente la descrizione del suo museo di antichita etrusche (Milano 1833) 7f.; Buranelli 1995, 96–98; Nørskov a.O. (Anm. 54) 60.

56 Vgl. A. Castorina, «Copia grande di antichi sepolcri». Sugli scavi delle necropoli in Italia meridionale tra Settecento e inizio Ottocento, RIA 19/20 (1996/97) 305–344.

57 G. Remondini, Della Nolana Ecclesiastica Storia, Band 1 (Napoli 1747) 359f. Dazu: Napolitano 2005, 130; Lyons 2007, 241.

58 In: A. de Laborde, Collection de vases grecs de Mr. le Comte de Lamberg, Band 1 (Paris 1813) x–xiii; vgl. Castorina a.O. (Anm. 56) 329–332; S. Napolitano (Hrsg.), Pietro Vivenzio, Sepolcri Nolani (Napoli 2011) LXXVIII. 266–270.

59 Napolitano a.O. (Anm. 58) 23–27.

60 Zitat aus J. v. Gerning, Reise durch Oestreich und Italien, Band 2 (Frankfurt 1802) 89. – Zur Sammlung Vivezio siehe in diesem Band die Beiträge von A. Lezzi-Hafter 62. 65 und A. Schnapp 164f.; F. Münter, Nachrichten von Neapel und Sicilien (Kopenhagen 1790) 60–65; Gerning a.O. 89–97 = C.A. Böttiger, Griechische Vasengemälde I, 3 (Weimar 1800) 29–36.

61 Z.B. Gerning a.O. (Anm. 60) 94f.

62 A. Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints, vulgairement appelés Etrusques (Paris 1817) 46 Taf. 101.

63 P.F. d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton …, Band 1 (Naples 1766 [1767]) Eine Beschreibung des Grabes erfolgte erst im 4. Band S. 42f.

64 Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, Band 1 (Wien 1776) 204f.; W. Hamilton – J.H.W. Tischbein, Collection of Engravings From Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship …, Band 1 (Naples 1791) 24–27. – Zum Trebbiagrab: Vases & Volcanoes 141–143.

65 V. Kockel, Towns and Tombs: Three-dimensional Documentation of Archaeological Sites in the Kingdom of Naples in the Later Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, in: I. Bignami (Hrsg.), Archives & Excavations. Essays on the Historical Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth Century (London 2004) 143–162.

66 So etwa in Berlin: E. Gerhard, Berlins antike Bildwerke (Berlin 1836) 167f.

67 I.D. Jenkins, Nuovi documenti per l'origine della Tomba da Paestum della Collezione Carafa di Noja, in: I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo archeologico di Napoli (Napoli 1996) 249–251; Lyons a.O. 2007, 240.

68 A.L. Millin, Déscription des tombeaux de Canosa (Paris 1816).

69 M. Mazzei, L'ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa, AnnAStorAnt 12, 1990, 128f.; dies., Ipogeo Monterisi Rossignoli, in: R. Cassano (Hrsg.), Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa (Bari 1992) 163.

70 Dass die Aufstellung der Vasen in der Alten Pinakothek in München (hier Anm. 52) die Fundumstände in den etruskischen Gräbern wiederspiegeln sollte, wie Wünsche a.O. (Anm. 52) 73 vorschlägt, halte ich für wenig wahrscheinlich.

71 E. Gerhard, Cenni topografici intorno I vasi itali-greci, Bd I 1829, 174–176.
72 So schon Kramer a. O. (Anm. 46) 40.
73 Hier R. Halbertsma 77 und hier M. E. Masci 33 f.
74 Nørskov a. O (Anm. 54) 64.
75 E. Gerhard, Rapporto intorno i vasi volcenti (Roma 1831) 12 f. 31 f. und passim.
76 K. Levezow, Uebersicht über die Gallerie der bemalten altgriechischen Vasen im Königlichen Museum zu Berlin (Berlin 1830); ders., Verzeichniss der antiken Denkmäler im Antiquarium des Königlichen Museums zu Berlin 1: Gallerie der Vasen (Berlin 1934).
77 Siehe dazu hier M. E. Masci 28–31.
78 Zusammenfassend über die frühen Forschungen zu den Vasen aus Vulci: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 1, 3, 1831, 353–362. 440 f.; F. G. Welcker, RhM 1, 1832, 301–346.
79 W. Dorow, Einführung in eine Abtheilung der Vasensammlung des königlichen Museums zu Berlin (Berlin 1833). – Siehe U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung, in: M. Bentz (Hrsg.) Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. CVA Beihefte 1 (München 2002) 135 f. – Zu Dorow und seinem Porträt mit einer Vase aus Vulci: H. Nehls, Derselbe, gesehen von vorn. Ein neuentdecktes Porträt Wilhelm Dorows (1790–1845), Das Rheinische Landesmuseum Bonn. Berichte aus der Arbeit des Museums 1989 (4), 54–56 (den Hinweis verdanke ich M. Steinhart).
80 L. Bonaparte, Catalogo di scelte antichità Etrusche trovate negli scavi del principe di Canino 1828–29 (Viterbo 1829); ders., Museum etrusque (Viterbo 1829). – Dazu: Buranelli 1995, 86–88. – Zu den nicht publizierten Tafeln: S. P. Fox, Le litografie di Luigi Maria Valadier per Luciano Bonaparte Principe di Canono, in: G. M. Della Fina (Hrsg.), Citazioni archeologiche. Luciano Bonaparte Archeologo (Roma 2004) 107–1020.
81 E. Gerhard, Rapporto intorno i vasi volcenti (Roma 1831) 67–83 Taf. 1.
82 Göttingische Gelehrte Anzeigen 1, 3, 1831, 1321–1342; K. O. Müller, De origine pictorum vasorum, quae per hos annos in Etruriae agris, quos olim Volcientes tenuere, effossa sunt, Commentationes Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis Recentiores (2. N. F.) 7, 1832, (Commentationes classis historicae et philologicae) 77–118; Kramer a. O. (Anm. 46) 46–72.
83 A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) XVIII.
84 Hier U. Kästner 107.
85 Vgl. Rouet 2001, 33–36; Nørskov 2002, 96–100.
86 W. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen (Wien 1883 und ²1887); ders. Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei (Wien 1886); P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles (Stuttgart 1893). – Vgl. dazu Rouet 2001, 27–33.
87 Zu Furtwänglers Vasenwerk siehe hier M. Steinhart 149–157.
88 W. Schiering, Zur Entstehung und Geschichte der Sammlungen antiker Vasen an deutschen Universitäten, in: M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. CVA Beihefte 1 (München 2002) 123–131; allgemein: F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit (Wien, Berlin 2013) – Zur Rolle der Universitätssammlungen in der Ausbildung der Studenten am Beispiel Jena und Wien hier H. Schörner 140 f. 143.
89 Vgl. dazu z. B. S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Vasenbilder. CVA Beihefte 4 (München 2009); S. Schmidt – A. Stähli (Hrsg.), Vasenbilder im Kulturtransfer. CVA Beihefte 5 (München 2012).
90 Hier U. Kästner 108–110.

# Griechische Vasen in der Renaissance? Eine Spurensuche ausgehend von Vasari

*Matteo Burioni*

Im literarischen Werk des Malers, Architekten und Kunstschriftstellers Giorgio Vasari finden sich drei Passagen, die auf antike Vasen Bezug nehmen.[1] Im Folgenden sollen diese drei Passagen näher betrachtet und auf ihre Relevanz für eine mögliche Wertschätzung und Kenntnis griechischer Vasen in der Renaissance hin befragt werden. Hierbei sind drei Aspekte zu berücksichtigen: Erstens der Nachweis dieser Objekte in Sammlungen *(also antike Tongefäße als Sammelobjekte),* zweitens das antiquarische Studium dieser Objekte *(das antiquarische Studium antiker Tongefäße),* drittens die Adaption dieser Objekte oder ihrer bildnerischen Darstellungen durch Künstler des 16. Jahrhunderts *(künstlerische Nachahmung und Neuschöpfung der Darstellungen und/oder Objekte).* Ein auch nur annähernd umfassender Überblick zur Rezeption, Wahrnehmung und Deutung antiker Tongefäße im 16. Jahrhundert kann hier nicht geleistet werden. Es kann vielmehr nur darum gehen, einige Aspekte einer solchen Rezeption ausgehend von Vasari zu beleuchten.

## I. Sammlung: Ghibertis griechische Vasen

In der Vita von Lorenzo Ghiberti erwähnte Vasari die Antikensammlung des Bildhauers im Florenz des 15. Jahrhundert. Unter den von Vasari genannten Objekten befinden sich:

> «[…] oltra che gli lasciò molte anticaglie di marmo e di bronzo, come il letto di Policleto ch'era cosa rarissima, et una gamba antica di bronzo, et altre teste di femmine, e vasi condotti di Grecia senza sparagno di spese, oltre a' torsi di figure et altre cose rare de le quali egli si dilettò avere e, studiandone, imitar quelle nelle opere sue: le quali furon insieme con gran parte delle facultà mandate in malora, et una parte ne vendé a messer Giovanni Gaddi chierico di Camera apostolica, che fu il letto di Policleto e l'altre migliori.»[2]

Vasari hat diese Nachricht vermutlich aus dem *Memoriale* von Francesco Albertini von 1510 bezogen, in dem es heißt, man könne in der Sammlung von Lorenzo Ghiberti, Werke des Polyklet und aus Griechenland gebrachte Marmorvasen bewundern: «uno vaso grande marmoreo intagliato bellissimo il quale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia cosa bellissima».[3] Die Vase in der Sammlung des Bildhauers waren also offenbar keine Tongefäße. Bisher konnte dieses Objekt nicht identifiziert werden. Eine berühmte Marmorvase, für die eine frühe Rezeption nachweisbar ist, ist die Torlonia Vase, die von Giuliano da Sangallo nach 1488 gezeichnet wurde.[4] Vasari und Albertini behaupten beide, dass es sich bei dem von Ghiberti besessenen Stück, um ein aus Griechenland gekommenes handelt. Damit ist natürlich impliziert, dass es sich auch um ein antikes, griechisches Stück handelt; gesichert ist dies allerdings nicht.

In dem Briefwechsel und den Unterlagen von Lorenzo de' Medici finden sich mehrere Erwähnungen von antiker Keramik, auch wenn wir heute kein einziges antikes Tongefäß sicher der Sammlung zuweisen können. Am 28. Januar 1489 schrieb Nofri Tornabuoni an Lorenzo de' Medici:

> «Dapoi che io vi schripsi, sono sute trovate certe fighure. Facendo chavare le monache di Santo Lorenzo Palisperno sopra Santa Potenziana per porre una vigna, schopersono due fauni: uno intero ma rotto in più pezzi una ghanba et un braccio, l'altro li mancha le braccia et le ghanbe, l'una [sic] e l'altro molto bene lavorati et usciti di buon maestro. Ànno anchora trovato 2 altre figurette picchole, molte spezzature di vasi e di fighure, certi chondotti di piombo dove è suto schripto Cesare, Traiano, et Adriano.»[5]

Einige der hier gefundenen Stücke sind in der Sammlung von Lorenzo nachweisbar. Die Vasenscherben wurden sicherlich für antik gehalten, da sie sonst der Erwähnung nicht wert gewesen wären. Die nächste Stelle findet sich in einem Briefentwurf von Lorenzo de' Medici an Galeotto Malatesta vom 4. April 1490:

> «Due dì fa ricevecti con una di Vostra Signoria quelli vasi fictili, che ha degnato mandarmi per Giovan

> Francesco, suo presente exhibitore, li quali per essere in perfectione et molto secondo l'animo mio, mi sono suti gratissimi. Né so in che modo renderli conveniente gratie, perché se le cose piu rare debbono essere più chare, questi vasi mi sono più chari, et più li stimo che se fussino de argento, per essere molto excellenti et rari, come dico, et nuovi a noi altri di qua. Ringratio adunque molto la Signoria Vostra, et la certifico che meco non era punto necessario ponere la arme sua in questi vasi per farmi più continua alcuna memoria et recordatione della Signoria Vostra, perché la affectione et observantia mia filiale verso di quella è tanta che non ha né harà mai bisogno de alcuno simile sprone.»[6]

Diese Nachricht könnte ebenso ein antikes Stück wie eine orientalische Importkeramik wie auch ein zeitgenössisches Maiolika-Produkt bezeichnen. Lorenzo de' Medici hatte 1475 vom Mamlukischen Sultan aus Kairo einen Seladon-Teller als diplomatisches Geschenk erhalten.[7] Marco Spallanzani konnte zeigen, dass orientalische Keramik in Sammlungsinventaren teilweise als antik geführt wurde.[8] Offensichtlich beschränkte sich das rühmende Epitheton antik nicht nur auf griechisch-römische Stücke, sondern konnte seltene Sammlungstücke aus der Ferne bezeichnen, die man für sehr alt hielt. Am 20. Juni 1491 schrieb der Humanist Angelo Polizano an seinen Mäzen Lorenzo de' Medici:

> «Un bellissimo vaso di terra antiquissimo mi mostrò stamattina decto messer Zaccheria [Barbaro], el quale nuovamente di Grecia gl'è stato mandato; et mi disse che sel credessi vi piacessi, volentieri ve lo manderebbe, con due altri vasetti pur di terra. Io dissi che mi pareva proprio cosa da Vostra Magnificenza, et tandem sarà vostro; domattina farò fare la cassetta et manderollo con diligentia. Credo non ne habbiate uno sì bello in eo genere. È presso che 3 spanne alto e 4 largo.»[9]

Hier handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein antikes Tongefäß, das circa 60 cm hoch und 80 cm breit gewesen sein muss. Ob und wie es verziert war, erwähnte Poliziano leider nicht. Die Größe lässt auf einen Krater schließen, der aber bisher nicht identifiziert werden konnte. Poliziano wies darauf hin, dass Lorenzo schon andere ähnliche Objekte besaß. Während sich in der Malerei eine ganze Reihe von Darstellungen orientalischer Keramik anführen lassen, sind uns bisher wenige Darstellungen bekannt, in dem man ein antikes Gefäß mit einiger Sicherheit identifizieren kann. Der Venezianische Maler Vittore Carpaccio zeigte in seinem Hieronymus-Zyklus in San Giorgio degli Schiavoni die *Vision des Heiligen Augustinus*. Die Gelehrtenstube des Kirchenvaters stellte sich Carpaccio wie ein *Studiolo* eines italienischen Humanisten vor. Auf einem Bord im Hintergrund sind Kleinbronzen und Tongefäße zu sehen. Darunter befinden sich zwei Tongefäße, die Irene Favaretto als antike Tongefäße identifizierte, während Martine Denoyelle vorschlägt, dass es sich um neuzeitliche Maioliken handeln könnte *(Abb. 1)*.[10] Marcantonio Michiel erwähnte in seinen *Notizie dell'opere del disegno* viele Tongefäße in Venezianischen Sammlungen, die sich aber nicht identifizieren lassen. In der Sammlung des ‹Zuan Ram› wies Marcantonio Michiel auf eine komplett erhaltene Vase eigens hin, weswegen man davon auszugehen hat, dass es sich bei den übrigen Erwähnungen, die zusammen mit dem Porzellan, den Naturalia und Medaillen aufgelistet sind, um Tonscherben handelte.[11] In Gänze erhaltene Tongefäße waren offensichtlich selten und man sammelte hauptsächlich Tonscherben. Wenn in der Malerei Tongefäße in annähernd antiken Formen dargestellt sind, dann wurden die Formen der Vasen von

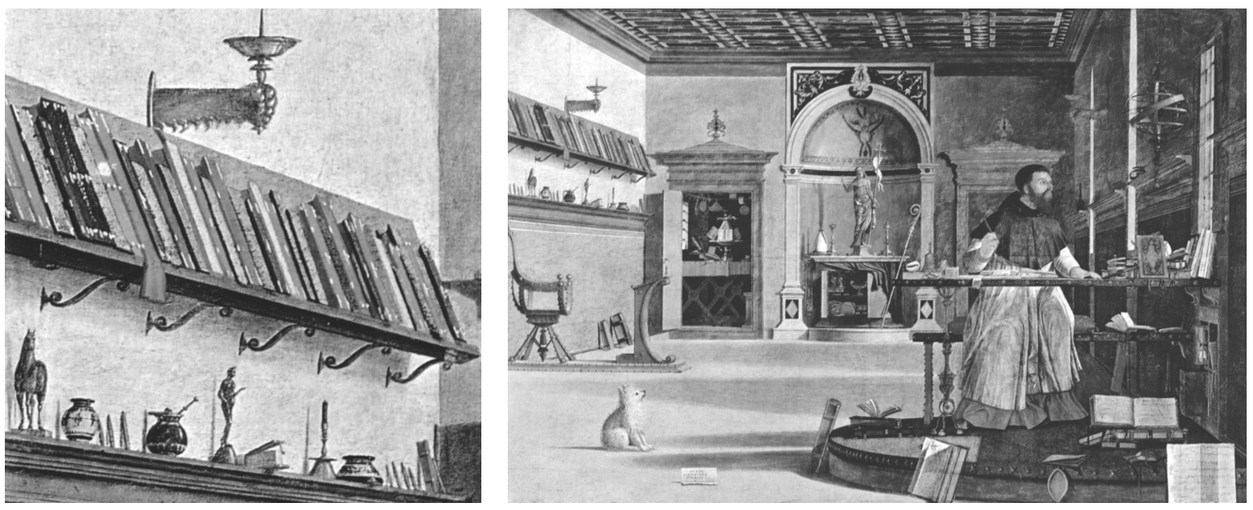


*Abb. 1 Vittore Carpaccio, Vision des Heiligen Augustinus, 1502, Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.*

antiken Sarkophagen, Reliefs oder Gemmen übernommen. Ein solcher von einem antiken Relief kopierter Umriss einer antiken Vase wurde auf einem Kupferstich von Agostino Veneziano mit einer gemalten Szene versehen, die den Eindruck erweckt, man habe tatsächlich eine antike Tonscherbe zur Hand gehabt (Abb. 2). Die Figur und die Form der Vase dagegen wurden vom Sarkophag mit dem Urteil des Paris aus dem Villa Doria Pamphili übernommen *(Abb. 2)*.[12]

## II. Studium: Terra Sigillata

Die zweite Erwähnung antiker Vasen befindet sich in den technischen Einleitungen im Kontext von Vasaris Besprechung der unterschiedlichen Arten des Reliefs:

> «La terza spezie si chiamano bassi e stiacciati rilievi, i quali non hanno altro in sé che 'l disegno della figura con amaccato e stiacciato rilievo. Sono difficili assai, attesoché e' ci bisogna disegno grande et invenzione, avvengaché questi sono faticosi a dargli grazia per amore de' contorni. Et in questo genere ancora Donato lavorò megl[i]o d'ogni artefice con arte, disegno et invenzione. Di questa sorte se n'è visto ne' vasi aretini assai figure, maschere et altre storie antiche; e similmente ne' cammei antichi e ne' conii da stampare le cose di bronzo per le medaglie, e similmente nelle monete.»[13]



*Abb. 2 Agostino Veneziano, Frau mit Vase, Kupferstich ca. 1515–1530, British Museum 1868.0822.58*

Das leicht erhabene Relief in den bildhauerischen Arbeiten Donatellos führte Vasari auf Reliefkeramik zurück. An einer späteren Stelle kommt Vasari noch einmal auf die Aretiner Keramik zurück: «Come ancora ne può far medesimamente fede il veder tutto il giorno molti pezzi di que' vasi rossi e neri aretini fatti, come si giudica per la maniera, intorno a que' tempi, con leggiadrissimi intagli e figurine et istorie di basso rilievo e molte mascherine tonde sottilmente lavorate da' maestri di quella età – come per l'effetto si mostra – pratichissimi e valentissimi in tale arte.»[14]

Vasari konnte auf eine längere Tradition der Beschäftigung mit diesen Antiquitäten aus seiner Geburtsstadt zurückgreifen. Schon Ristoro d'Arezzo hatte sie im 14. Jahrhundert erwähnt und der Lokalhistoriker und Humanist Marco Attilio Alessi hatte kurz vor 1500 ein geschlossene Abhandlung über die Antike in Arezzo hinterlassen, in der er ausführlich auf die Aretiner Vasen einging und sogar die Stempel abzeichnete.[15] Es ist bisher von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen noch weitgehend unerforscht, wie Motive aus der Aretiner Reliefkeramik in der Malerei rezipiert wurden. Im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts sind darüber hinaus mehrere Funde von Tongefäßen aus etruskischen Gräbern dokumentiert. Der Humanist Ivano da Sarzana berichtete 1466 einem Freund in Florenz über den Fund eines etruskischen Grabes bei Volterra: «Nicht weit von demselben Hügel wurden einige Grabanlagen in einer gewissen Grotte entdeckt. […] Es gab dort auch eine Anzahl von Tonvasen, aber sie waren zerbrochen. Die unterschiedlichen Formen derselben haben mich sehr erfreut.»[16] In Paris hat sich eine Leonardo da Vinci zugeschriebene Zeichnung erhalten, die eine etruskische Grabanlage mit Grabkammer zeigt.[17] Die Grabanlage wurde von Marina Martelli mit dem Tumulus von Montecalvario in Castellina in Chianti identifiziert. Diese Etruskische Grabanlage wurde auch in Schriften von Pier Francesco Giambullari und Santi Marmocchini ausführlich in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts besprochen, weswegen davon auszugehen ist, das sie Vasari bekannt war.[18] Vasari schreibt selbst 1566 an seinen Freund Vincenzio Borghini, in der Nähe von Cortona wolle er sich eine antike Grabanlage, die «Tanella di Pitagora o d'Archimede» genannt werde, anschauen und zeichnen.[19] Aretinische Reliefkeramik, etruskische Urnen und in der Toskana ausgegrabene Vasen müssen Vasari bekannt gewesen sein und waren Gegenstand antiquarischer Studien.

## III. Künstlerische Neuschöpfung

Die dritte Passage aus Vasaris *Vite* widmet sich der Nachahmung antiker Keramik. Sie findet sich in der Vita des Malers Battista Franco:

> «E nel vero, per fare un bel disegno Battista non avea pari e si potea dir valente uomo. La qual cosa conoscendo quel Duca, e pensando che i suoi disegni, messi in opera da coloro che lavoravano eccellentemente vasi di terra a Castel Durante, i quali si erano molto serviti delle stampe di Raffaello da Urbino e di quelle d'altri valentuomini, riuscirebbono benissimo, fece fare a Battista infiniti disegni, che, messi in opera in quella sorte di terra gentilissima sopra tutte l'altre d'Italia, riuscirono cosa rara. Onde ne furono fatti tanti e di tante sorte vasi, quanti sarebbono bastati e stati orrevoli in una credenza reale: e le pitture che in essi furono fatte non sarebbono state migliori quando fussero state fatte a olio da eccellentissimi maestri. Di questi vasi adunque, che molto rassomigliano, quanto alla qualità della terra, quell'antica che in Arezzo si lavorava anticamente al tempo di Porsena re di Toscana, mandò il detto duca Guidobaldo una credenza doppia a Carlo Quinto imperadore, et una al cardinal Farnese, fratello della signora Vettoria sua consorte. E devemo sapere che di questa sorte pitture in vasi non ebbono, per quanto si può giudicare, i Romani; perciò che i vasi che si sono trovati di que' tempi pieni delle ceneri de' loro morti, o in altro modo, sono pieni di figure graffiate a campite d'un colore solo in qualche parte, o nero o rosso, o bianco, e non mai con lustro d'invetriato, né con quella vaghezza e varietà di pitture che si sono vedute e veggiono a' tempi nostri. Né si può dire che, se forse l'avevano, sono state consumate le pitture dal tempo e dallo stare sotterrate, però che veggiamo queste nostre diffendersi da tutte le malignità del tempo e da ogni cosa; onde starebbono, per modo di dire, quattro mil'anni sotto terra, che non si guasterebbono le pitture. Ma ancora che di sì fatti vasi e pitture si lavori per tutta Italia, le migliori terre e più belle nondimeno sono quelle che si fanno, come ho detto, a Castel Durante, terra dello stato d'Urbino, e quelle di Faenza, che per lo più le migliori sono bianchissime e con poche pitture, e quelle nel mezzo o intorno, ma vaghe e gentili affatto.»[20]

Etruskische Graburnen und antike Tongefäße seien der zeitgenössischen, bemalten Keramik, was ihren künstlerischen Anspruch betrifft, unterlegen. Was für Darstellungen Vasari vor Augen standen, ist wiederum ungewiss. Laut Vasari hätten die Römer so schöne und abwechslungsreiche Malereien, wie sie die zeitgenössische Produktion in Urbino hervorbrachte, nicht gekannt.[21] Malerei auf antiken Tongefäßen identifizierte Vasari also mit den Anfängen der Malerei, vermutlich mit den *monochromata* des Plinius, wobei diese Vorstellung auch beim Kupferstich des Agostino Veneziano leitend gewesen zu sein scheint.

Schon vor Vasari hatte der Sieneser Vanuccio Birningucci in seinem 1540 in Venedig erschienenen Traktat, *De la pirotechnia,* zwei Seiten dem Brennen von Tongefäßen gewidmet.[22] Die antike Tradition der Töpferkunst fand aber keine Erwähnung. Dagegen führte der aus der Gegend von Urbino stammende Cipriano Piccolpasso in seinen lediglich als Manuskript überlieferten Traktat *Del Arte del Vasaio* die Töpferkunst auf «Chorebo Atheniense» zurück.[23] Piccolpasso stützte sich auf die Erfinderliste im siebten Buch der *Naturalis Historia* des Plinius, wo der Athener Koroibos als Begründer genannt wird (Plinius, Naturalis Historia 7, 28). Die antike Vorgeschichte der Töpferkunst beschränkt sich bei Piccolpasso erstaunlicherweise auf die Erwähnung des antiken Begründers.

Die Rückführung des ersten Töpfers auf einen Athener blieb aber für das Selbstverständnis der Maiolika-Künstler nicht ohne Folgen. So gab sich einer der berühmtesten Vasenmaler aus Urbino den griechischen Beinamen Xanto, wobei er vermutlich auf den in Homers *Ilias* erwähnten Fluß Xanthos anspielte.[24] Francesco Xanto Avelli war ein Dichter und Maler im Dienst des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere. Er versah seine Teller und Vasen mit antiken Sujets und identifizierte die dargestellten Szenen durch Zitate aus der verbildlichten Quelle. Das ausgeprägte Selbstbewusstsein dieses Vasenmalers, das durch zahlreiche erhaltene Objekte in wichtigen Museumssammlungen belegt ist, nährte sich offensichtlich auch aus den antiken Ursprüngen seiner Kunst. Dafür sprechen der griechische Namenszusatz, das Dichten und die antiken Sujets und Dekoration seiner Keramik. Doch auch Xanto bemalte seiner Keramik nach Stichvorlagen berühmter Künstler, was seinen Ruhm anscheinend jedoch keineswegs schmälerte. In der Künstlerselbstdarstellung und den antiken Sujets wetteiferten die Vasenmaler aus Urbino offenbar mit einer antiken Tradition.[25] Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Keramik, mit der sich die Renaissance-Maiolika lange Zeit maß, zweifellos aus dem islamischen Bereich und aus China kam.

## IV. Epilog: Vasari Vasaio

Als Epilog sei es erlaubt, die persönliche und familiäre Dimension der Bedeutung der Töpferkunst für den Kunstschriftsteller Giorgio Vasari kurz zu streifen. Vasari führte sich auf eine Maler- und Handwerkerfamilie zurück. Ein Vorfahre der Familie, Lazzaro Vasari, habe

als Maler und Sattler die Kunsttradition der Familie begründet. Dessen Sohn, der ebenfalls Giorgio Vasari hieß, habe in Nachahmung antiker, vermutlich Aretinischer Reliefkeramik bemalte Gefäße hergestellt, die er Lorenzo de' Medici bei einer Durchreise durch Arezzo geschenkt habe. In einem Porträt für seinen frühen Gönner, Ottaviano de' Medici, malte Vasari Lorenzo *il Magnifico* umgeben von Vasen. Er spielte auf das Ciceronianische Diktum an, wonach der Körper mit einer Vase verglichen werden könne *(corpus quasi vas)*. Eine Inschrift, die auf den berühmter Mediceer gemünzt ist, bezeichnete ihn als Heimstätte aller Tugenden *(virtutum omnium vas)*.[26] Vermutlich verwies die Vase ebenso auf den Maler, der die Bedeutung seines Nachnamens im Sinne eines *argumentum a nomine* auch in anderen Kontexten auszulegen wusste. So erdachte er sich für sein Künstlerhaus in Arezzo eine dem Namen seines Hauses auf besondere Weise schmeichelnde Form der Darstellung der Tugend dergestalt, dass sie durch eine Vase verbildlicht wird, aus der wohlriechende Blumen gestreut werden. Dies deswegen weil, wie Vasari an anderer Stelle vermerkt, die Tugend ihren Wohlgeruch überall hin verbreitet.[27] Vasari hatte schließlich also auch ganz persönliche Gründe, die Vase in ihren antiquarischen, künstlerischen und symbolischen Dimensionen zu würdigen.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1a nach Denoyelle a. O. (Anm. 10) Abb. 2.
Abb. 1b nach Sparkes a. O. (Anm. 1) Abb. II: 7.
Abb. 2 © The Trustees of the British Museum.

## ANMERKUNGEN

1 Zu dem Thema siehe B. A. Sparkes, The Red and the Black. Studies in Greek Pottery (London 1996); V. Nørskov, Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases (Aarhus 2002). Zu den frühen Antikenstudien siehe A. Schnapp, La conquête du passé: aux origines de l'archéologie (Paris 1993); M. D. Davis, Archäologie der Antike: aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700 (Wiesbaden 1994); I. Herklotz, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999; U. Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445 (München 2002); U. Pfisterer, Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, (Berlin 2008); C. S. Wood, Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art (Chicago 2008); K. Christian, Empire Without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527 (New Haven 2010).

2 G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 3 (Firenze 1971) 102 [1556].

3 Auf Albertini als Quelle für Vasari wies schon Schlosser hin. Siehe J. von Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 24, 1903, 125–160, hier 126.

4 L. Leoncini, The Torlonia Vase: History and Visual Records from the Fifteenth to the Nineteenth Centuries, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54, 1991, 99–116.

5 Archivio Mediceo Avanti il Principato, inventario (MAP) (Roma 1951–1963) 52, 74 zitiert nach L. Fusco – G. Corti, Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian (Cambridge 2006) 307 Doc. 108.

6 Archivio Mediceo Avanti il Principato, inventario (MAP) (Roma 1951–1963) 43, 84 zitiert nach Fusco – Corti a. O. (Anm. 5) 314 Doc. 134.

7 M. Spallanzani, Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento (Firenze 1978) 56–57.

8 Spallanzani a. O. (Anm. 7) 93.

9 Archivio Mediceo Avanti il Principato, inventario (MAP) (Roma 1951–1963) 43, 42 zitiert nach Fusco – Corti a. O. (Anm. 5) 318 Doc. 153.

10 I. Favaretto, Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo, Bollettino del Museo Civico di Padova 58, 1979, 15–29; M. Denoyelle, Le vase grec sous le regard des artistes, in: P. Rouillard – A. Verbanck-Piérard (Hrsg.), Le vase grec et ses destins (München 2003) 285–297, bes. 289. In einer Zeichnung von Lorenzo Lotto im British Museum (Inv. Nr. 1951,0208.34) mit der Darstellung eines Geistlichen befindet sich ebenfalls ein möglicherweise antikes Tongefäß unter den Sammlungsobjekten (hier Beitrag Schmidt *Abb. 1*).

11 «Li molti vasi di terra et trallaltri uno grande integro sono opere antiche.» M. Michiel, Notizia d'opere del disegno. Nach der Ausgabe von Theodor Frimmel Wien 1896, hrsg. von C. De Benedictis (Firenze 2000) 57.

12 M. Greenhalgh, Donatello and his Sources (New York 1982) 18 (Bartsch XIV.353.474). Der Kupferstich von Agostino Veneziano ist Teil einer erotischen Stichfolge mit Frauenakten und antikisch verzierten Vasen.

13 Vasari a. O. (Anm. 2) Bd. I, 95 [1550].

14 Vasari a. O. (Anm. 2) Bd. II, 10 [1550].

15 Zum Studium der terra sigilata siehe T. Yuen, Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: Some Influences from the Minor Arts of Antiquity, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 42, 1979, 263–272 bes. 268. Außerdem siehe M. A. Alessi, Il libellus de antiquitate urbis Arretii di M. A. Alessi: mito cultura e storia nell'Arezzo del Cinquecento, hrsg. von A. Cherici (Arezzo 1989) f. 25r.

16 J. R. Spencer, Volterra 1466, Art Bulletin 48, 1966, 95–96.

17 M. Martelli, Un disegno attribuito a Leonardo e una scoperta archeologica degli inizi del Cinquecento, Prospettiva 10, 1977, 58–61.

18 Martelli a. O. (Anm. 17).

19 K. Frey – H. W. Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Bd 2 (München 1930) 226f. Nr. DXXVII. Siehe M. Cristofani, Vasari e le antichità, Prospettiva 35/36, 1983/84, 367–369.

20 Vasari a. O. (Anm. 2) Bd. V, 465 [1568].

21 Zu dieser Stelle siehe L. Syson – D. Thornton, Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy (London 2001) 214–215. Siehe auch J. V. G. Mallet (Hrsg.), Xanto: Pottery-Painter, Poet, Man of the Italian Renaissance, Ausst. Kat. The Wallace Collection 25. 1. – 15. 4. 2007 (London 2007).

22 V. Biringuccio, De la pirotechnia. Reprint der Ausg. Venetia, ad instantia di Curtio Nauo, stampato per Venturino Roffinello, 1540, hrsg. von A. Carugo (Mailand 1977) 145–146 (IX, 14).

23 C. Piccolpasso, Li tre libri dell'arte del vasaio, hrsg. von G. Conti (Firenze 1976) 24.

24 Syson – Thornton a. O. (Anm. 21) 250–255.

25 Für die Sammlung und Nachahmung antiker Tongefäße siehe aber I. Favaretto, I vasi italioti, la ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo, in: I. Favaretto (Hrsg.), Marco Mantova Benavides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento (Padova 1982) 159–192.

26 L. Corti – M. D. Davis (Hrsg.), Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari: lo storiografo dell'arte nella Toscana dei Medici (Firenze 1981) 77f. Kat. Nr. 9c (J. Kliemann).

27 Corti – Davis a. O. (Anm. 26) 25 Kat. Nr. 2 (A. Cecchi).

# A History of the Various Approaches to Vases from the End of the XVII Century until the Beginning of the XIX Century

*Maria Emilia Masci*

This contribution presents the first results of a comparative study that aims to identify the various approaches of collectors, antiquarians and scholars to Greek and South-Italian painted vases, starting from the period when the collection of painted pottery was codified as a collecting genre, until the establishment of the first national collections of vases and the contemporary elaboration of scientific studies and classification systems.

The investigated period falls between the end of the 17th and the first decades of the 19th centuries, when antiquities started to be studied and collected as historical testimonies of the past and were no more considered only as precious art-masterpieces. In this phase we record a growth of the interest for the so-called 'poor antiquities', *in primis* for Greek painted vases.

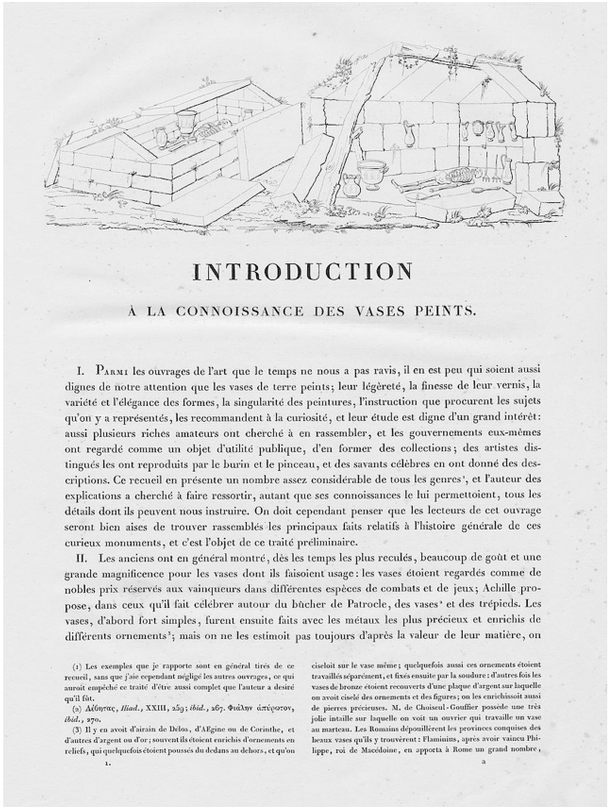
The field of antiquarian studies took particular advantage from the scientific vitality of this epoch. The application of the scientific method to the study of antiquities produced a new approach to archaeological objects, which started to be classified on the basis of their type, shape, technique, material and style, to be attributed to various ancient cultures and assigned to chronological periods.

Collectors and dealers, scholars and erudites, restorers, artists and all sorts of intellectuals interested in antiquities, were all part of the 'Republic of Letters' and a thick communication network linked together scholars from different countries, as is demonstrated by their intensive correspondences and by plenty of explicit or implicit cross-references and reciprocal derivation of concepts in their publications.

A philological analysis of the documentation produced by the 'antiquarians' can help us to follow this subtle game of mutual citations and reciprocal derivation of ideas, and to better reconstruct the evolution of knowledge with respect to ancient painted pottery, after identifying who introduced the main topics and arguments and how concepts were inherited and evolved during time.

## A starting point: two possible approaches to the vases described by Millin in the *Introduction à la connoissance des vases peints* (1808)

The starting point of our investigation will be a passage taken from the *Peintures de Vases Antiques vulgairement appelés étrusques*, published by Aubin Louis Millin in 1808, at the end of the period chosen for our survey, that concludes the paragraph entitled "Introduction à la connoissance des vases peints" *(Fig. 1)*.[1] Within this passage,



INTRODUCTION

À LA CONNOISSANCE DES VASES PEINTS.

I. Parmi les ouvrages de l'art que le temps ne nous a pas ravis, il en est peu qui soient aussi dignes de notre attention que les vases de terre peints; leur légèreté, la finesse de leur vernis, la variété et l'élégance des formes, la singularité des peintures, l'instruction que procurent les sujets qu'on y a représentés, les recommandent à la curiosité, et leur étude est digne d'un grand intérêt: aussi plusieurs riches amateurs ont cherché à en rassembler, et les gouvernements eux-mêmes ont regardé comme un objet d'utilité publique, d'en former des collections; des artistes distingués les ont reproduits par le burin et le pinceau, et des savants célèbres en ont donné des descriptions. Ce recueil en présente un nombre assez considérable de tous les genres', et l'auteur des explications a cherché à faire ressortir, autant que ses connoissances le lui permettoient, tous les détails dont ils peuvent nous instruire. On doit cependant penser que les lecteurs de cet ouvrage seront bien aises de trouver rassemblés les principaux faits relatifs à l'histoire générale de ces curieux monuments, et c'est l'objet de ce traité préliminaire.

II. Les anciens ont en général montré, dès les temps les plus reculés, beaucoup de goût et une grande magnificence pour les vases dont ils faisoient usage: les vases étoient regardés comme de nobles prix réservés aux vainqueurs dans différentes espèces de combats et de jeux; Achille propose, dans ceux qu'il fait célébrer autour du bûcher de Patrocle, des vases' et des trépieds. Les vases, d'abord fort simples, furent ensuite faits avec les métaux les plus précieux et enrichis de différents ornements'; mais on ne les estimoit pas toujours d'après la valeur de leur matière, on

(1) Les exemples que je rapporte sont en général tirés de ce recueil, sans que j'aie cependant négligé les autres ouvrages, ce qui auroit empêché ce traité d'être aussi complet que l'auteur a desiré qu'il fût.

(2) Δέδηγτας, *Iliad.*, XXIII, 259; *ibid.*, 267. Φιάλην ἀπύρωτον, *ibid.*, 270.

(3) Il y en avoit d'airain de Délos, d'Égine ou de Corinthe, et d'autres d'argent ou d'or; souvent ils étoient enrichis d'ornements en reliefs, qui quelquefois étoient poussés du dedans au dehors, et qu'on

ciseloit sur le vase même; quelquefois aussi ces ornements étoient travaillés séparément, et fixés ensuite par la soudure: d'autres fois les vases de bronze étoient recouverts d'une plaque d'argent sur laquelle on avoit ciselé des ornements et des figures; on les enrichissoit aussi de pierres précieuses. M. de Choiseul-Gouffier possède une très jolie intaille sur laquelle on voit un ouvrier qui travaille un vase au marteau. Les Romains dépouillèrent les provinces conquises des beaux vases qu'ils y trouvèrent: Flaminius, après avoir vaincu Philippe, roi de Macédoine, en apporta à Rome un grand nombre;

*Fig. 1 A. L. Millin, Peintures de Vases Antiques vulgairement appelés étrusques …, I (Paris 1808) p. XIX: beginning of the chapter entitled "Introduction à la connoissance des vases peints": representation of a tomb found in Nola (see* infra *fig. 5) and of a chamber tomb found in Trebbia (see* infra *fig. 4).*

Millin resumes the different approaches to the ancient figured pottery and related themes and fields of investigation that, at the time, resulted from more than one century of collecting history and of related studies. He identifies two main possible approaches for "ceux qui rassemblent des vases peints" (those who collect painted vases):

1. The first one is the approach of those who "ont pour but de posséder des monuments agréables" (those who aim to hold some pleasant monuments). The sole object of such an approach is merely an "élégante curiosité" (elegant curiosity). People adopting this approach should be able not only to formulate an aesthetical judgment, but also to evaluate the objects from a technical and scientific point of view. They should possess the notions to assess the quality of the clay and of the painting, the grace of shapes, to measure the antiquity of the style and to identify impostures and falsifications.
2. The second one is the approach of those who "ont pour but (…) d'étudier l'histoire et les mœurs des anciens" (those who study the history and customs of the ancients), or better, of anyone who intends to make of the vases "le sujet intéressant d'une étude littéraire et scientifique" (the interesting subject of a literary and scientific study). Scholars adopting this approach should first "suivre l'histoire" (follow the history) of the object, namely they should investigate the provenance of vases: to which ancient population the vases can be attributed, to which fabric or 'manufacture', and from which collection they come. Secondly, they should examine the iconographical subjects represented on the vases, compare them with similar subjects and check if the same vases have been studied and edited by others, in order to derive further knowledge on the mythology and customs of the ancients. Thirdly, they should examine the inscriptions that could be on some vases and derive useful elements for their contextualization and dating.

## The '1st generation of collections of vases' and the 'literary' approach

The 'literary' approach described by Millin immediately recalls the '1stgeneration of collections of vases', those deriving from the first known collection of painted pottery: the one assembled in Naples by the jurist Giuseppe Valletta during the last decades of the 17th century.[2]

Valletta collected about 100 vases, for the most part Apulian, that were displayed in his famous Library and in other rooms of his house. In 1726, after his death, 45 of his vases were acquired by the Girolamini with his library and ten years later they were displayed in the new room of the Library of Girolamini in Naples, designed by Arcangelo Guglielmelli.

Also the other nucleus of vases deriving from the Valletta collection, formed by the pieces acquired when Valletta was still alive, in 1688, for the collection of the cardinal Filippo Antonio Gualtieri in Rome[3] and then sold in 1730 to Pope Clemens XII (Lorenzo Corsini), was exhibited in a library: in 1733 Alessandro Gregorio Capponi displayed the Vatican collection of vases on the cases of the books in the Galleria Clementina, commissioned by the pope to host the Vatican Library.[4]

The widespread practice of displaying the collections of painted pottery in the libraries that can be detected mainly in the 'first generation' of collections, those formed until the end of the Thirties, is expression of the 'literary' approach to the vases: the scenes illustrated on ancient vases were considered to be in direct relationship with Latin and Greek ancient texts.

In fact, the first reproductions of painted vases that began to appear in the antiquarian publications from the beginning of the 18th century, were accompanied by texts mainly devoted to the iconographical exegesis of the scenes depicted on vases. Those scenes, in turn, were referred to the ancient cultures to which the production of vases was assigned. The attribution of the origin of vases to an ancient population was based, once again, on the same few passages taken from classical literature.[5]

Such philological and literary approach generated the so-called 'question of origins' among the intellectuals of the 'Tuscan school', who sustained the Etruscan origin of vases, and the scholars of the 'Neapolitan and Sicilian school', who claimed that the production of painted pottery was to be assigned to the ancient inhabitants of Campania and Sicily colonized by the Greeks.

## The *querelle* on the origins of painted vases

The debate that would have animated the discussions of scholars for all of the 18th century, was anticipated in 1664, in the conclusion of the anonymous *Nota delli Musei*, now unanimously attributed to Giovan Pietro Bellori where, alluding to the passage in which Pliny the Elder referred to the technique named *monochromaton,*[6] Bellori wrote about the "painted vases, which paintings were named by the ancient Greeks Monochromata", and argued that he did not believe that "they were from Arezzo, and Tuscany, as many of them were found in Baia, and Pozzuoli".[7] Bellori probably learnt the hypothesis of the Campanian origin of vases in 1661, when he visited Naples, where the idea was already diffused.

The 'question of origins' would have been definitely concluded more than one century later, in 1806, by Luigi

Lanzi, who preferred not to attribute all of the ancient painted vases to the Greeks, but to assign the production of the vases found in the surroundings of Naples to the Campanians, and to distinguish such vases from the others, to be attributed to the Athenians, to the Sicilians, to the inhabitants of Magna Graecia, to the Etruscans and to other populations, depending on their finding-places.[8] Such an idea was evidently the result of an innovative scientific method, flanking the philological and literary approach with a new attention to the provenance of the antiquities and to their original contexts.

The first edited reference to the concept of the Etruscan origin of vases must not be assigned to Bernard de Montfaucon, as stated by Lanzi. We found the appellation *hetruscum* used for an Attic black-figured *pelike* reproduced in 1690 by Michel Ange de La Chausse, in his *Romanum Museum.*[9]

In 1701 Beger published the *Thesaurus Brandenburgicus*, where we find the reproduction of the bell-krater formerly owned by Bellori *(Fig. 2)*, and wrote that similar painted vases "Etrusca videri" (seemed to be Etruscan).[10] The same vase was published again in 1719 by Montfaucon, who derived from Beger the formula "paroit être Hetrusque" (seems to be Etruscan).[11]


ANTIQUITATES VARIÆ. 391

AMPHORA BACCHI

Succedit, & fictilis illa quidem, quales utplurimùm fuisse, eas præsertim, quæ vino serviebant, jam suprà dictum est. Memini, inquit ARCHÆOPHILUS, & propositam quidem Baccho sacratam, ex picto in ea Bacchi simulacro intelligo; Ita nec Amphoram negare audeo, duplici enim ansa levari potest, & vas grandius est, qualiter amphora describitur; quanquam latitudo orificii, impositumque operculum, nescio quid mihi dubii suscitent, cùm Amphoræ nec superiores nec in Chiorum Numismatibus tales, sed orificiò angustiore fuerint, ut pice & cortice potuerint adstringi, secundum Horatium L. 3. Od. 8.

*Hic dies annô redeunte festus,*
*Corticem adstrictum pice dimovebit*
*Amphoræ.*

Distinguendum, respondit DULODORUS, inter amphoras, quibus vinum condebatur aliquot annos asservandum, & inter eas, in quas infundebatur statim bibendum. Illas orificiò angustô fuisse, ut oblini possent, facilè dedero; sed has fuisse orificiò latiore, non tantùm propositæ demonstrat figura, sed & usus requirit, ut videlicet eò commodius hauriretur. Operculum autem additum videtur, ut Spiritus cohiberentur, nec morâ, licet etiam exiguâ, evaporare possent.

*Fig. 2 L. Beger, Thesaurus Brandeburgicus selectus III (Coloniae Marchicae 1701) 391: "Antiquitates variae. Amphora Bacchi". Reproduction of the Apulian bell-krater formerly in the possession of Giovan Pietro Bellori.*

The main responsibility for spreading the idea of the Etruscan origin of vases is attributed to the 'Tuscan scholars', leaded by Filippo Buonarroti. In 1726 he published the *Explicationes* to the *Etruria Regali* by Dempster, where Buonarroti sustained the Etruscan origin of vases, adding to his predecessors two main justifications for demonstrating his idea:

1. the first was that the style of the painted vases could not be assigned to the Latins, nor to the Greeks;
2. the second reason lay in the fact that the Etruscans extended their domain to the entire Italian territory.[12]

Buonarroti was immediately followed by another prominent member of the so-called Etruscheria: Anton Francesco Gori, who published the *Museum Etruscum* between 1737 and 1743. Gori did not dedicate much space for claiming the Etruscan origin of vases, as in the third volume of this work he simply wrote against scholars who sustained the Greek origin of vases, after enumerating the places where he knew that vases had been found in Central Italy. He then announced that he would have soon dedicated more attention to this class of antiquities in the next volume of his work, where he intended to publish many vases from the Vatican Library collection.[13]

The 4th volume of the *Museum Etruscum* was never published, but the material collected for this purpose was soon shared by Gori with Giovan Battista Passeri who, after Gori's death, published three volumes enriched by 300 engraved Plates representing exclusively painted vases from 60 different collections, with the symbolic title of *Picturae Etruscorum in Vasculis.*[14] In the 1st dissertation of the 1st volume of this work, entitled *Vindiciae Etruscae*, Passeri presented himself as the heir of Buonarroti and Gori, and strongly claimed the Etruscan origin of vases giving the same explanation of Buonarroti: Capua and the Campania were once dominated by the Etruscans.[15]

Many others claimed the Etruscan origin of vases. Among them, we must remember Scipione Maffei who, in 1739, alerted the collectors of antiquities against some falsifiers who used to add modern inscriptions on ancient vases to increase their value,[16] and the Count de Caylus, who included the painted vases among the Etruscan antiquities within the 2nd volume of his *Récueil d'antiquités* and gave the same motivations as Buonarroti.[17]

The *Picturae Etruscorum in vasculis* was edited with the *imprimatur* of Winckelmann, who at the time was Prefect of the Antiquities of Rome. Three years before, Winckelmann had edited his *Geschichte*, containing this

famous paragraph where he attributed the origin of painted vases to the Campanians:

"Among the Campanian painted vessels, I also include here all the so-called Etruscan ones, because most were excavated in Campania, and at Nola in particular. The Etruscans certainly were the masters of Italy from the Alps to the straits of Sicily in the earliest times, as Livy reports; but we cannot for this reason call these vessels Etruscan (…). There are three vessels in the Mastrilli collection and one bowl in the royal museum at Naples bearing Greek writing (…). This also highlights with what little foundation we use the general name of Etruscan vessels, by which they have been known until now".[18]

The main reasons referred by Winckelmann as proof of the Campanian origin of vases can be summarised in the following two points:

1. the majority of painted pottery was found in Nola and in other Campanian sites;
2. some of those vases bear inscriptions in Greek writing, thus they can be attributed to the Campanians colonised by the Greeks.

Among the vases with inscriptions, Winckelmann mentioned three vases in the Mastrilli collection and a cup in the Royal Museum.

The information given by Winckelmann brings clear allusions to the ideas circulating in the south of Italy since the 17th century, when Bellori visited Naples: Winckelmann certainly knew this passage from a dissertation published in 1745 by Sebastiano Paoli:

> "(…) on vases, paterae, small vessels: especially on those which are called Etruscan. These should preferably be named Campanian. They are, for the most part, discovered in Nola. I saw an extremely rich and certainly royal set in the possession of the illustrious nobleman Felice Maria Mastrilli (…). There are sometimes Greek characters written on those vases, rarely Etruscan characters".[19]

Some years later, in 1754, within his publication on the Tabulae of Heraclea, Alessio Simmaco Mazzocchi dedicated an excursus to explain the Greek inscriptions painted on four vases from the Mastrilli collection, that were illustrated in one engraving in the same work *(Fig. 3)*. In the same publication he also edited an Attic *kylix* with inscriptions, once in the Royal Museum of Herculaneum.[20] Those vases published by Mazzocchi perfectly correspond with the vases bearing Greek inscriptions cited *en passant* in the passage of Winckelmann's *Geschichte* quoted above.

The attribution of the origin of painted vases to the Greek colonists of Campania, associated with the sites of

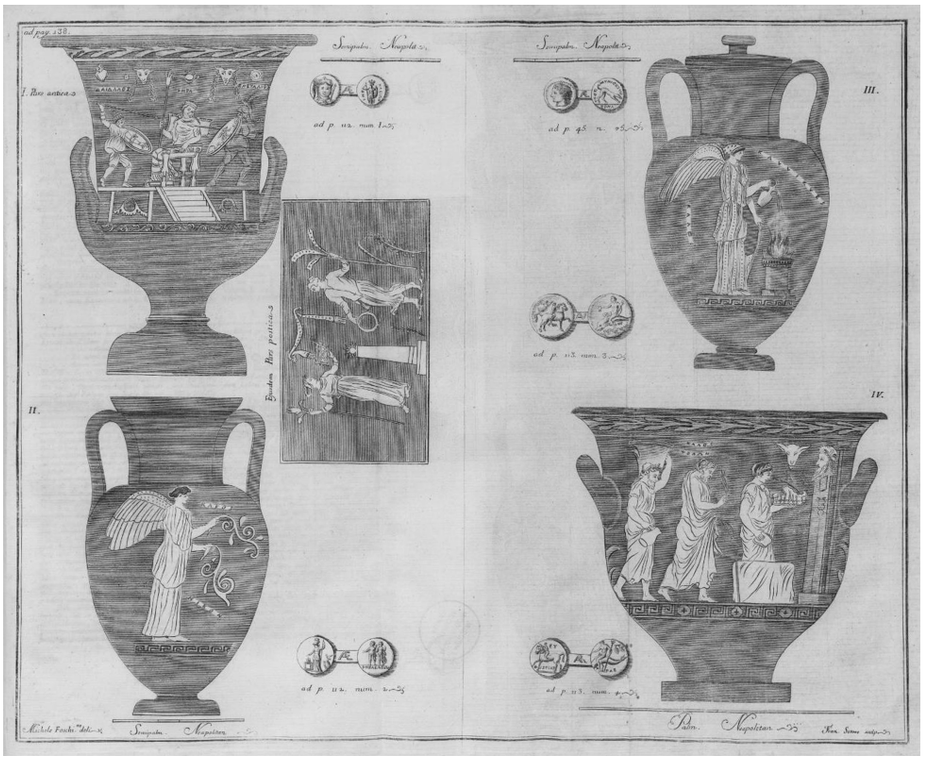


*Fig. 3 A. S. Mazzocchi, Commentariorum in Regii Herculanensis Musei Aeneas Tabulas Heracleenses I (Neapoli 1754) pl.* ad pag. 138, *related to 137–139: "Excursio de vetustissimo vase mastrilliano", representing four Mastrilli vases bearing Greek inscriptions (see* infra *n. 20).*

Cumae and Capua circulated in Naples at least since the second half of the 17th century. It certainly found fertile ground in the circle of Giuseppe Valletta.[21]

## The rise of a new approach influenced by the scientific method at the time of the '2nd generation of collections of vases'

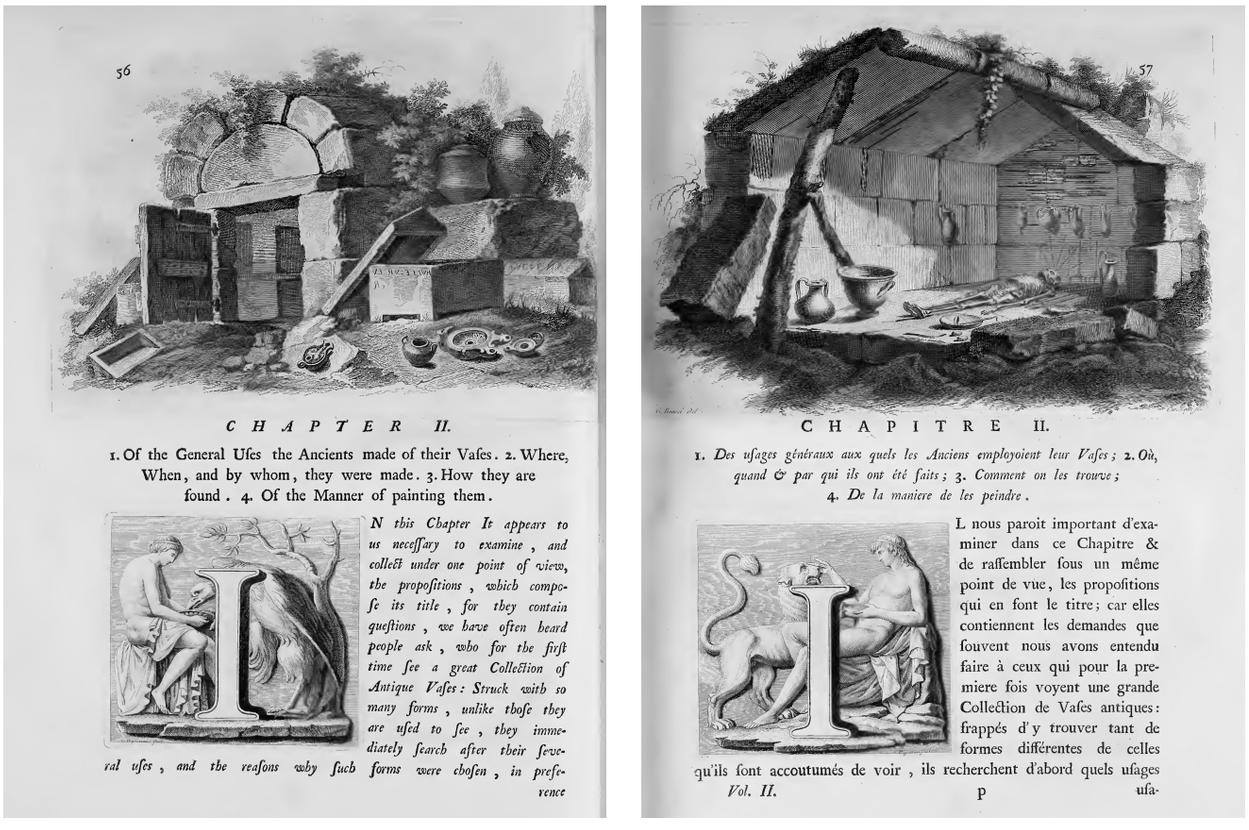
It was this Neapolitan tradition of studies, further developed by Winckelmann, that D'Hancarville referred to within his precious edition of the first Hamilton collection. D'Hancarville clearly expressed his opinion on the 'question of origins' in the 2nd chapter of the 2nd volume of his work,[22] within the paragraph entitled "When, where and by whom they were made", where he applied a strictly 'literary' and philological approach, using many citations from the classical authors and referring to the same arguments that had been previously developed by the Neapolitan scholars, to claim for the attribution of painted vases to the Greek colonists of Campania and Apulia.[23]

In the same chapter we find traces of the application of another, new approach to the vases, much more related to their finding context and to the physical observation of this class of materials, with a declared interest for the materials and techniques employed by the ancient populations. This chapter, which in the first edition was opened with two engravings representing two typical chamber-tombs, one of which found in Trebbia, not far from Capua, follows with two paragraphs, one dedicated to explain how the vases were found, the other on the manner of making and painting them *(Fig. 4)*.

D'Hancarville wrote that a very refined clay that could have been found near the Vulturnus river was employed for making the vases, and that "a coat of Rubrick or Iron Ochre (Ochra ferri lutea, Ochra flava)"[24] was applied on the vase.

An innovative approach devoted to a scientific study and to the classification of the archaeological materials also appears from the detailed technical drawings of the shapes of vases (prospectuses and cross-sections, including measurements) that, in the same publication, flanked the more precious and famous coloured-plates representing the decorated scenes.

A similar approach can be retrieved, returning back in time, in one passage taken from the *Explicationes* by Filippo Buonarroti, where he described the various colours used for the slip and for the decoration, deriving from clays of different colours and types, and distin-


56

CHAPTER II.

1. Of the General Uſes the Ancients made of their Vaſes. 2. Where, When, and by whom, they were made. 3. How they are found. 4. Of the Manner of painting them.

IN this Chapter It appears to us neceſſary to examine, and collect under one point of view, the propoſitions, which compoſe its title, for they contain queſtions, we have often heard people ask, who for the firſt time ſee a great Collection of Antique Vaſes: Struck with ſo many forms, unlike thoſe they are uſed to ſee, they immediately ſearch after their ſeveral uſes, and the reaſons why ſuch forms were choſen, in preference

57

CHAPITRE II.

1. *Des uſages généraux aux quels les Anciens employoient leur Vaſes;* 2. *Où, quand & par qui ils ont été faits;* 3. *Comment on les trouve;* 4. *De la maniere de les peindre.*

IL nous paroit important d'examiner dans ce Chapitre & de raſſembler ſous un même point de vue, les propoſitions qui en font le titre; car elles contiennent les demandes que ſouvent nous avons entendu faire à ceux qui pour la premiere fois voyent une grande Collection de Vaſes antiques: frappés d'y trouver tant de formes différentes de celles qu'ils ſont accoutumés de voir, ils recherchent d'abord quels uſages

Vol. II. p uſa-

*Fig. 4 P.F.H. D'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton/Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton II (Naples 1767) 56 and 57: Beginning of chapter II: representation of two chamber tombs: the one at p. 57 was found in Trebbia.*

guished two main sorts of painted vases: the ones with red figures on black slip and the others with black figures on red ground, in which case the particulars of the figures are executed with the technique of "sgraffito". Finally, he gave some details on the glossy appearance of the black painting and suggested that it was obtained after mixing the clay with "calcem plumbi".[25]

Passeri had a keen interest for the technical aspect of the fabrication of vases, as is demonstrated by his dissertation *Della Pittura degli Etruschi* that – on the basis of its preserved manuscript in the Marucelliana Library among the correspondence of Gori – must be dated before the death of Gori, which occurred in 1757.[26] The same dissertation was published in Latin in 1767 within the *Picturae Etruscorum in vasculis* and again, in Italian, one year later, within the *Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici* edited by Calogerà.[27]

The dissertation contains an interesting paragraph where Passeri gave information on the chemical composition of the different colours employed for painted vases, stating that they were in every case derived from a 'calcination process' with the employment of minerals, and starting from the examination of black glaze, that he believed to be composed with manganese. He then passed to observe the composition of other colours: Passeri argued that white was obtained with a plaster of tin; red was derived by vitriol and yellow was composed with ochre, a sort of semi-metallic.[28]

From a letter addressed to Annibale degli Abbati Olivieri Giordani in 1755, it is possible to derive that at that time Passeri started to make some experiments with a young potter, to reproduce the so-called 'Etruscan vases' using some "preparazioni metalliche" (metallic preparations) for reproducing the original colours of paintings.[29]

The information referred to above shows that between the 40s and the 60s of the 18th century, at the time that we could name 'the 2nd generation of collections of vases', the ones born under the influence of the Vatican Library collection, the 'literary' and philological approach was flanked by new approaches influenced by the scientific method and characterized by the interest for the contexts of provenance of the antiquities, and for the productive techniques of the painted pottery.

## The development of the archaeological methodology and of the first classification systems starting from the period of the '3rd generation of collections of vases' to the first decades of the 19th century

The sale of the first Hamilton collection to the British Museum in 1772 marks the passage to a new period, which we could call 'the 3rd generation of collections of vases', when we can say that Greek vases were finally estimated for both their artistic and historical value and the old antiquarian approach was gradually substituted by a new archaeological methodology.

In the preface "To the reader" of the publication of his second collection of vases, edited in 1791, Sir William Hamilton declared that the motive that led him to start collecting ancient painted vases was the artistic value that he recognized in this class of antiquities. In the same passage he referred to two different approaches reminding us of the two tendencies that would have been later described by Millin: the approach of the 'Learned Antiquarian', devoted to the historical reconstruction, and his own approach, resembling the one described by Millin as "elegant curiosity", more interested to the artistic value.[30]

Hamilton then explained, at the end of the same chapter, that the artistic value of painted vases stands in the fact that their subjects could be derived from some famous Greek paintings mentioned by Pausanias.

This use of the 'literary' approach for understanding the artistic value is strictly linked to the interest for the historical significance of the vases. It was not by chance if Hamilton gave very much attention to the contexts of provenance. In fact, he described very carefully the two main typologies of tombs in which vases were found, and declared that he was present at the excavation of many such tombs *(Fig. 5)*.[31]

In the same publication, he also gave the news of the first findings of similar vases in Greece, in Athens, Megara and Milos, demonstrating that the production of ancient painted vases must be attributed to the ancient Greeks.[32]

The approach of scholars and collectors to the painted pottery during the first decades of the 19th century was increasingly characterized by the attention to the technical aspect of the production of vases, by the growing interest for the find contexts and by a new tendency to the classification of the archaeological materials.

At the time, the large subdivision of painted pottery into black-figured vases, which were considered the oldest ones, and the more recent red (or yellow) figured vases that, as previously shown, had been anticipated by Buonarroti, was almost accepted by everyone. Further classifications were proposed, on the basis of the iconographical themes, on the functions hypothesized for the vases, and on stylistic and morphological features.

Among others, we can quote a passage from the Introduction of the *Peintures antiques et inédites de vases grecs*, edited by Millingen in 1813, where he distinguished three main classes of vases:

1. the oldest ones, improperly named Egyptian vases: these are of a yellow colour similar to boxwood, with reddish figures representing for the most part animals.

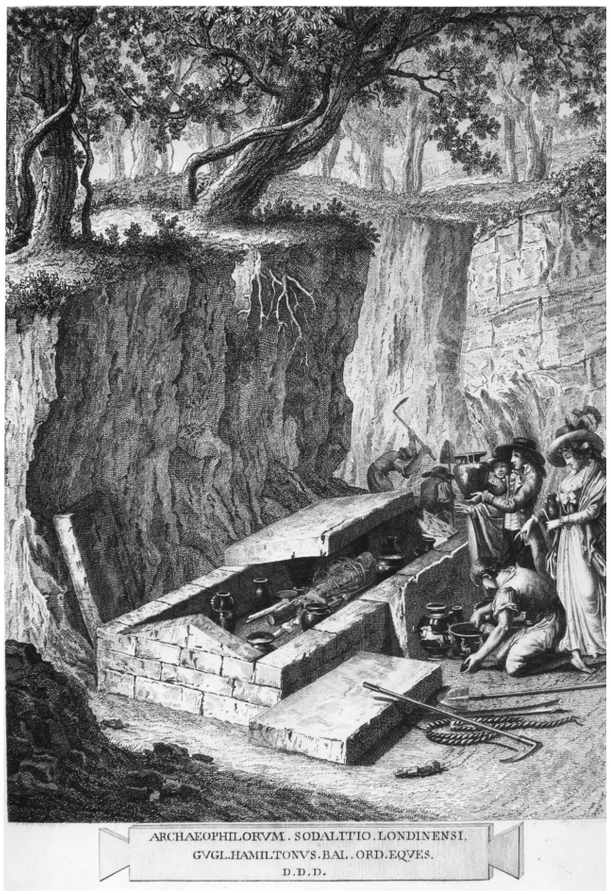



*Fig. 5 W. Hamilton – J. H. W. Tischbein, Collection of Engravings from Ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship discovered in sepulcres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Neaples …, I (Naples 1791) frontispiece: the discovery of a tomb in Nola.*

Millingen noticed that they were of the same class of vases as those recently found by Dodwell in Corinth;
2. the class of vases with black figures on yellow or white slip, which must be dated later in time;
3. the vases with yellow or red figures on black ground, which were found more frequently. Those vases are to be dated in the last period.[33]

The most articulated classification of vases that it has been possible to retrieve for the 20s and 30s of the 19th century is the one reported by Raffaele Gargiulo and probably developed in Naples in that period. Gargiulo was a very peculiar figure in the Neapolitan environment of the beginning of the new century:[34] official restorer of vases in the Royal Museum of Naples since the beginning of the century, he is also known as dealer of antiquities. Around 1820 he joined company with the antiquarian Giuseppe de Crescenzo and with Onofrio Pacileo, who was specialized in the organization of archaeological excavations. They assembled a huge collection of vases that exemplified the evolution of ancient painted pottery according to the chronological and stylistic classification that can be retrieved from the publications by Gargiulo, and tried to sell this collection *en block*, or else in smaller lots, as is testified by various handwritten catalogues that we know today, the most complete of which seems to be the one preserved in Leiden.[35]

Gargiulo anticipated a first classification of the ancient painted vases in 1822, within an album containing 10 engraved plates.[36] A more refined classification of painted vases was better detailed by the same author in 1831, within his publication on "how to find Italo-Greeks earthen vases, on their fabrication, on their most known factories and on the progression and decadence of the art of pottery",[37] where he classified ancient painted vases into 6 chronological periods, and illustrated each class in one plate:

1. He assigned to the first period the so-called Egyptian vases, characterized by representations of animals and by a matt painting *(Fig. 6a)*. On the basis of the quality of clay, Gargiulo sustained that such vases were produced in Greece, or else in Italy using clay imported from Greece.[38]
2. In the second class, or period, Gargiulo classified the black-figured vases and asserted that they were produced in Italy, with local clay *(Fig. 6b)*. He also underlined the technique of "graffito" (previously referred by Buonarroti)[39] used to draw the profiles and particulars of the figures, and pointed out that the style was "stile greco antico" (ancient Greek style).[40]
3. In the third period Gargiulo classified the red-figured vases of the best quality, and stated that this was the age when the art of drawing was brought "ad un grado sublime" (to a sublime degree). The most part of the vases represented in the plate illustrating this class can be assigned to Attic fabrics *(Fig. 7a)*.[41]
4. The fourth class, which includes for the most part Apulian vases, was defined by Gargiulo to be "molto inferiore, tendendo al manierato" (largely inferior to the previous class, as the style tends to mannerism). He also noticed that we owe to this period the big vases populating the most famous collections of the time, and that added colours were frequently used for the decoration of those vases (*Fig. 7b*).[42]
5. From the Plate that illustrates the following class of vases, it clearly appears that Gargiulo placed in the fifth period Campanian and Lucanian vases, and some serial Apulian vases (*Fig. 8a*). He observed that the style of drawing was more deteriorated, the clay was more clear and the glaze less glossy. He also noticed the increasing number of shapes within this class.[43]
6. In the last period, which Gargiulo termed "della decadenza dell'arte" (of the decadence of art), he classified vases imitating the style of all of the previous periods.

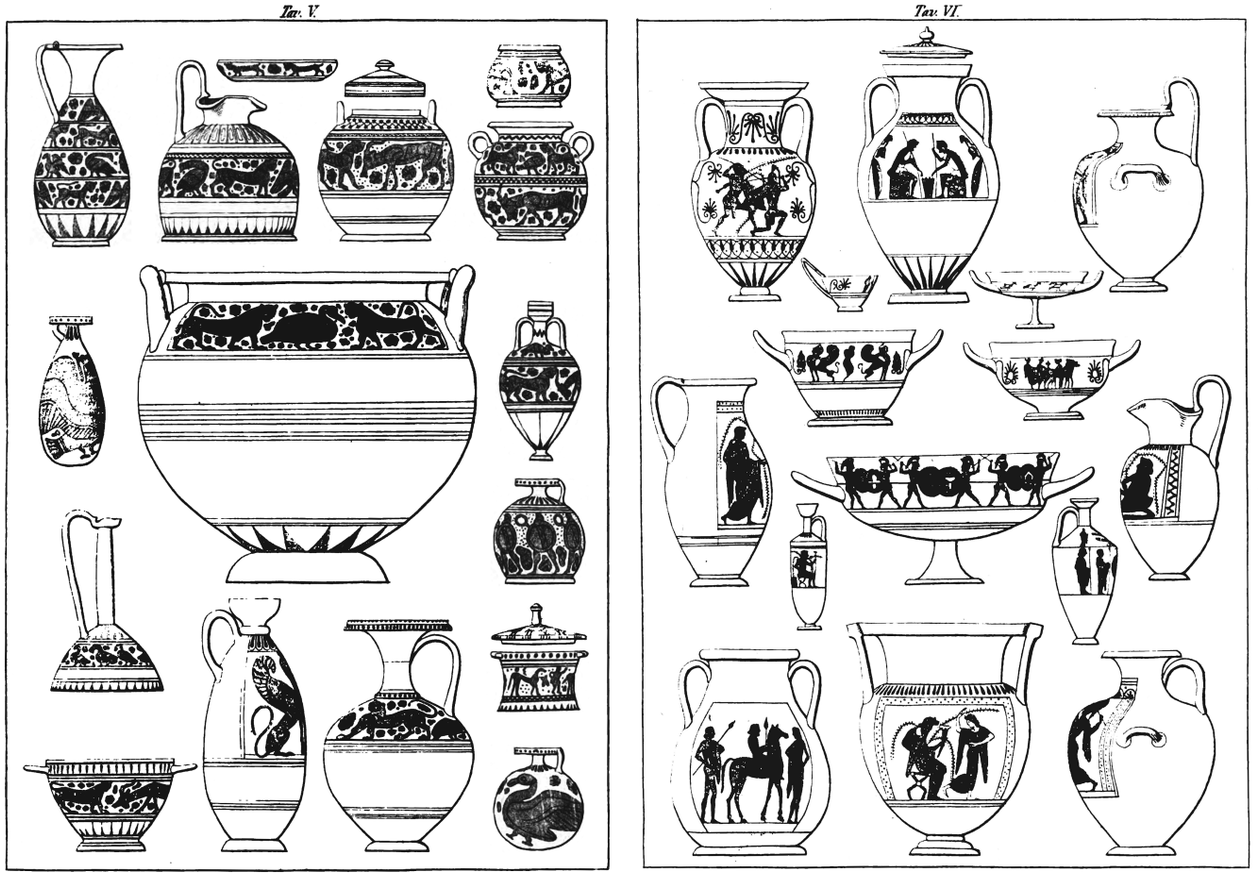



*Fig 6 R. Gargiulo, Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci, sulla loro costruzione, sulle loro fabbriche più distinte e sulla progressione e decadimento dell'arte vasaria (Napoli 1831) pl. V: "Vasi assegnati alla prima epoca", pl. VI: "Vasi assegnati alla seconda epoca".*

> In the plate illustrating this sixth class it is possible to identify some Etruscan vases and other Italiote vases of serials fabrics and cursive style (*Fig. 8b*).[44]

In the same publication Gargiulo also laid out plenty of interesting information about the methodologies of excavation that were in use at the time, and made a detailed report on the knowledge that he acquired on the entire workflow of the fabrication of vases, starting with the description of the extraction and refinement of clay, following with the manufacturing using the potter's wheel, the process for painting the vases, giving many details on the chemical composition of glaze and added colours, until the conclusion of the workflow, ending with an accurate account on the firing of painted vases.

On the basis of the information that it has been possible to collect, we can say that in the first decades of the 19th century, at the time when Gargiulo operated, Greek vases were definitely evaluated for their historical meaning and for their artistic qualities and that the passage from the old antiquarian approach to the archaeological methodology had been completed.

## Conclusion

The *excursus* drawn up until here through the various approaches to Greek vases can be resumed, and properly concluded, using the *incipit* of the "Introduction à la connoissance des vases peints" by Millin, that we have taken as starting point for this investigation:

> "Among the works of art that time has preserved, there are few that are as worthy of our attention as painted earthen vases. Their lightness, their fine glaze, the variety and elegance of shapes, the uniqueness of paintings, the knowledge provided by the subjects that are represented, recommend such vases to the curiosity, and their study is worthy of a great interest. So that many wealthy amateurs assembled collections of vases, and governments themselves regarded ancient vases as a public utility and started to form collections; some fine artists reproduced those vases in their engravings, and famous scientists gave various descriptions of such vases".[45]

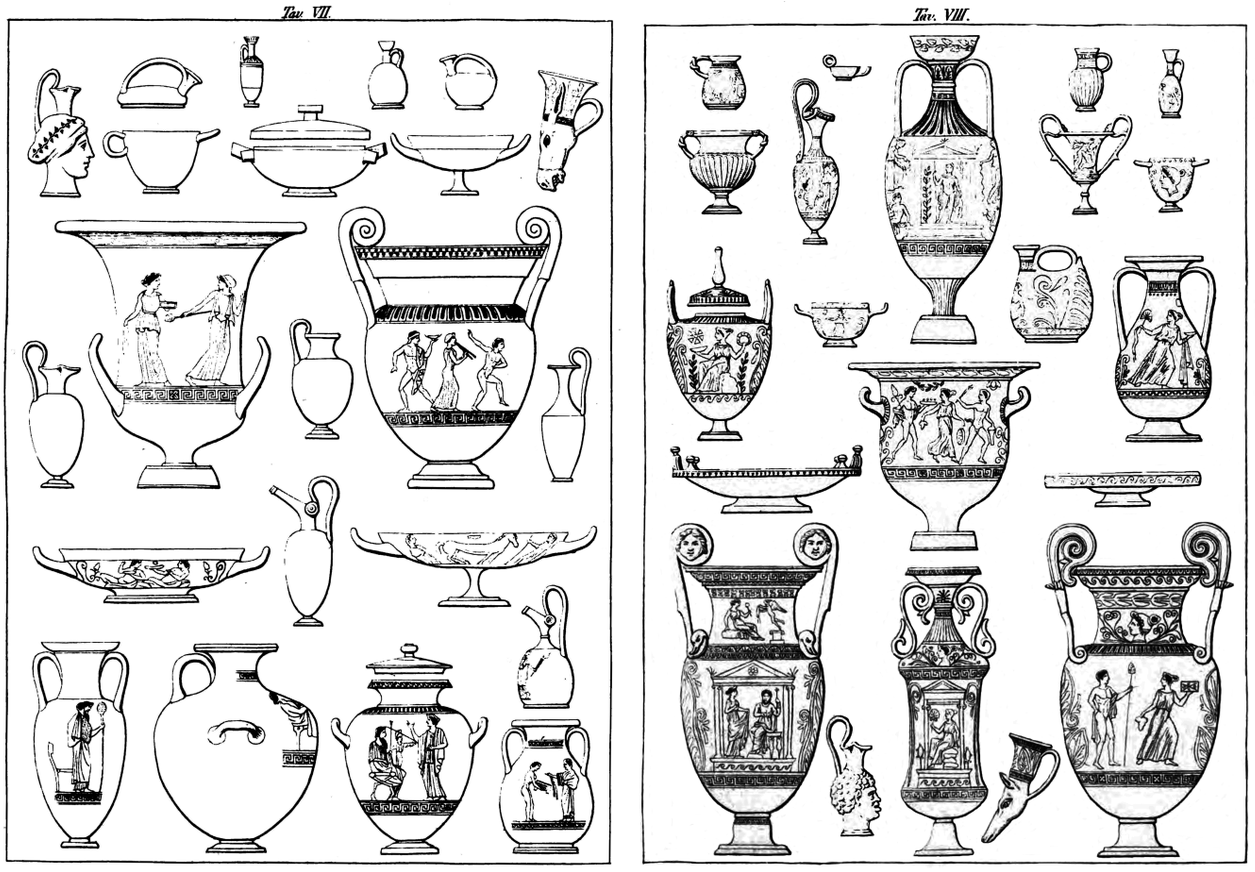



*Fig 7 R. Gargiulo, Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci, sulla loro costruzione, sulle loro fabbriche più distinte e sulla progressione e decadimento dell'arte vasaria (Napoli 1831) pl. VII: "Vasi assegnati alla terza epoca", pl. VIII: "Vasi assegnati alla quarta epoca".*

## ABBREVIATIONS


Beger 1701 — L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus selectus III. Continens Antiquorum Numismatum Et Gemmarum, Quae Cimeliarchio Regio-Electorali Brandenburgico nuper accessére Rariora: Ut & Supellectilem Antiquariam Uberrimam, id est Statuas, Thoraces, Clypeos, Imagines tàm Deorum, quàm Regum & Illustrium: Item Vasa & Instrumenta varia, eaque inter, fibulas, Lampades, Urnas: quorum pleraque cum Museo Belloriano, quaedam & aliunde coëmpta sunt (Coloniae Marchicae 1701).

Bourgeois – Balcar 2007 — B. Bourgeois – N. Balcar, Abili restauratori. Naples and the Art of Vase Restoration (Count Turpin de Crissé's Collection, Early 19th Century), in: M. Bentz – U. Kästner (ed.), Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, CVA Beih. 1 (München 2007) 41–47.

Buonarroti 1726 — F. Buonarroti, Ad Monumenta Etrusca Operi Dempsteriano addita Explicationes et Conjecturae (Florentiae 1726).

Castorina 1998 — A. Castorina, Copia grande di antichi sepolcri. Sugli scavi delle necropoli in Italia meridionale tra Settecento e inizio Ottocento, RIA 3. Ser. 19/20, 1996/97, 305–344.

Caylus 1752–1767 — A. C. P. De Caylus, Récueil d'antiquités egyptiennes, étrusques, grecques et romaines I–VII (Paris 1752–1767).

D'Hancarville 1766–1767 — P. F. H. D'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton/Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton I–IV (Naples 1766–1767).

De La Chausse 1690 — M. A. de La Chausse, Romanum Museum sive Thesaurus Eruditae Antquitatis (Romae 1690).

Fileri 2001 — E. Fileri, La stanza delle terrecotte del museo del cardinale Gualtieri, ArchCl 52 (2), 2001, 343–384.

Gargiulo 1822 — R. Gargiulo, Collection des desseins des différentes formes des vases italo-grecs, communément appelés Etruschi, jusqu'ici connus …/Raccolta de' disegni delle diverse forme de' vasi italo-greci, comunemente detti etruschi, finora conosciuti … (Naples 1822).

Gargiulo 1831 — R. Gargiulo, Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci, sulla

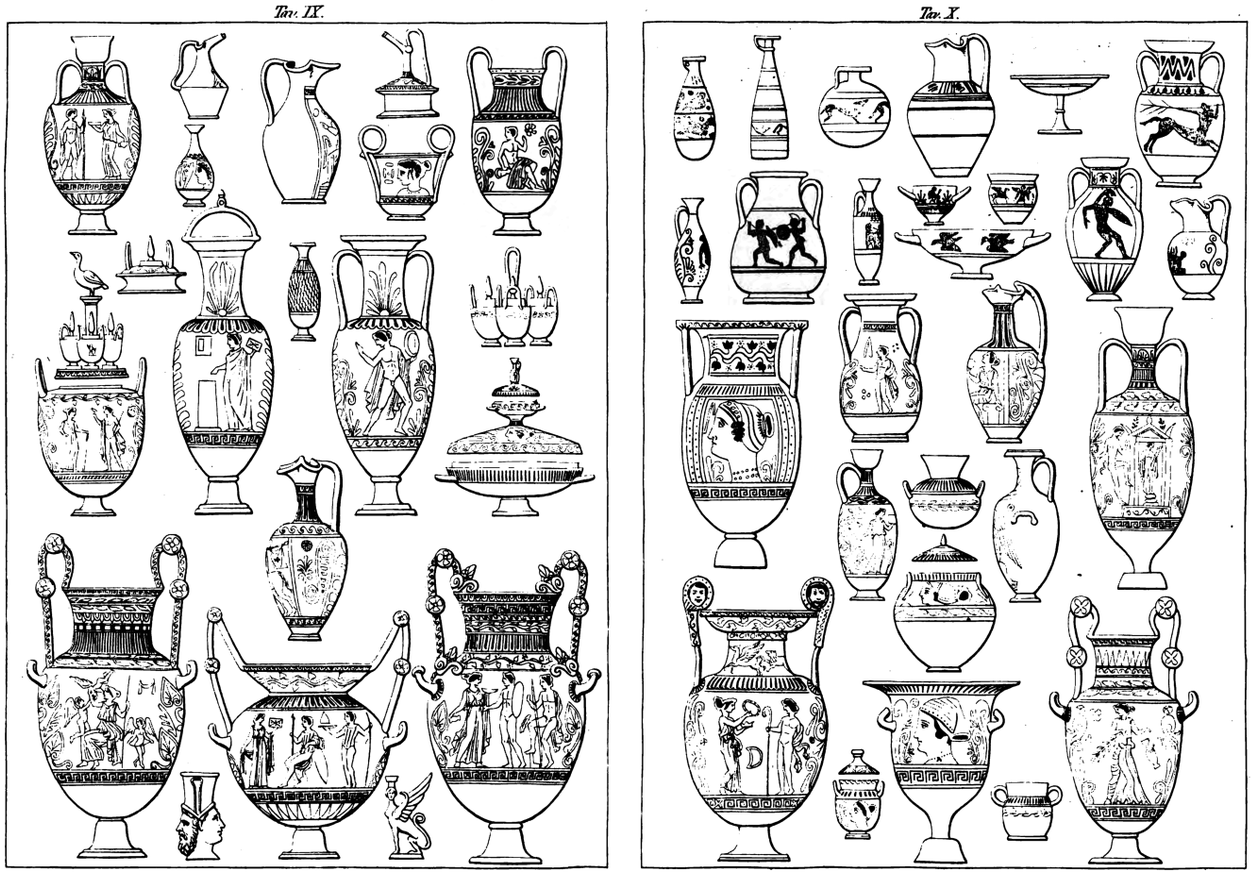



*Fig 8 R. Gargiulo, Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci, sulla loro costruzione, sulle loro fabbriche più distinte e sulla progressione e decadimento dell'arte vasaria (Napoli 1831) pl. IX: "Vasi assegnati alla quinta epoca", pl. X: "Vasi assegnati alla sesta epoca".*

loro costruzione, sulle loro fabbriche più distinte e sulla progressione e decadimento dell'arte vasaria (Napoli 1831).

Gori 1737 – 1743 — A. F. Gori, Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta I – III (Florentiae 1737 – 1743).

Halbertsma 2003 — R. B. Halbertsma, Scholars, Travellers and Trade. The Pioneer Years of the National Museum of Antiquities in Leiden, 1808 – 1840 (London 2003).

Hamilton – Tischbein 1791 – 1795 — W. Hamilton – J. H. W. Tischbein, Collection of Engravings from Ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship discovered in sepulcres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Neaples during the course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX, now in the possession of Sir W. Hamilton … I – IV (Naples 1791 – 1795).

Lanzi 1806 — L. Lanzi, De' Vasi Antichi dipinti volgarmente chiamati Etruschi (Firenze 1806).

Maffei 1739 — S. Maffei, Della Nazione Etrusca, e degl'Itali primitivi. Libro secondo, in: Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia 5 (Verona 1739) XV, 369 – 376.

Masci 2001 — M. E. Masci, La collezione di vasi antichi figurati riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione, AnnPisa 1999/2 (Pisa 2001) 555 – 593.

Masci 2007 — M. E. Masci, The birth of ancient vase collecting in Naples in the early eighteenth century. Antiquarian studies, excavations and collections, JHC 19 (2), 2007, 215 – 224.

Masci 2008 — M. E. Masci, Picturae etruscorum in vasculis. La raccolta vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento (Roma 2008).

Mazzocchi 1754 — A. S. Mazzocchi, Commentariorum in Regii Herculanensis Musei Aeneas Tabulas Heraclenses (Neapoli 1754).

Milanese 1998 — A. Milanese, Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat: le prime sistemazioni del "museo delle statue" e delle altre raccolte (1806 – 1815) RIA 3. Ser. 19/20, 1996/97, 345 – 405.

Milanese 2007a — A. Milanese, Raffaele Gargiulo (1785 – après 1870), restaurateur et marchand d'antiquités: notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIX$^{e}$ siècle, in: P. Rouillard – P. Cabrera (ed.), El vaso griego en el arte europeo de los siglos xviii y xix. Actas del coloquio interna-

cional celebrado en el Museo Arqueológico Nacional y en la Casa de Velázquez, Madrid, 14 y 15 de febrero de 2005 (Madrid 2007) 59–77.

Milanese 2007b — A. Milanese, "Pour ne pas choquer l'oeil". Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840, in: P. D'Alconzo (ed.), Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Napoli, 18–20 aprile 2007 (Napoli 2007) 81–101.

Milanese 2010 — A. Milanese, De la "perfection dangereuse", et plus encore. La restauration des vases grecs à Naples au début du XIX siècle, entre histoire du goût et marché de l'art, in: B. Bourgeois (ed.), Une perfection dangereuse. La restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIII^e–XIX^e siècles (Paris 2010) 19–30.

Millin 1808–1810 — A.L. Millin, Peintures de Vases Antiques vulgairement appelés étrusques tirées de différentes collections et gravées par A. Clener. Accompagnées d'explications par A.L. Millin, publiées par M. Dubois Maisonneuve I–II (Paris 1808–1810).

Millingen 1813 — J. Millingen, Peintures antiques et inédites de vases grecs (Paris 1813).

Montfaucon 1719 — B. De Montfaucon, L'Antiquité expliquée et répresentée en figures I–X (Paris 1719).

Nota delli musei 1664 — [G.P. Bellori], Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (Roma 1664).

Paoli 1745 — S. Paoli, De Patena Argentea Forocorneliensi, olim (ut fertur) S. Petri Chrysologi, Dissertatio (Neapoli 1745).

Passeri 1767–1775 — G.B. Passeri, Picturae Etruscorum in Vasculis, nunc primum in unum collectae, explicationibus et dissertationibus inlustratae I–III (Romae 1767–1775).

Passeri 1768 — G.B. Passeri, Della Pittura degli Etruschi, in: A. Calogerà (ed.), Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici XVI (Venezia 1768).

Winckelmann 1764 — J.J. Winckelmann, Geschichte der Kunst der Alterthums (Dresden 1764).

Winckelmann 2006 — J.J. Winckelmann, History of the Art of the Antiquity (Los Angeles 2006), translation by H.F. Mallgrave.

## LIST OF THE CITED MANUSCRIPTS

BMF, MS. A 259 — Florence, Biblioteca Marucelliana, MS. A 259 (Gori A.F., Apparatus Symboli, ante 1757) 156–176: [G.B. Passeri], Della Pittura degli Etruschi.

BOP, MS. 338, II — Pesaro, Oliveriana Library, MS. 338, II, 154f.: letter from G.B. Passeri to A. Degli Abbati Olivieri Giordani (Urbino, 24 August 1755).

LROA, MS. 118–121 — Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Archive, MS. 118. 119. 120. 121: the so-called Gargiulo catalogue.

## NOTES

1 Millin I 1808, XIXf.: "Ceux qui rassemblent des vases peints ont pour but de posséder des monuments agréables, ou d'étudier l'histoire et les mœurs des anciens. Les premiers n'ont pour objet qu'une élégante curiosité; ils doivent examiner, lorsqu'ils veulent faire de semblables acquisitions, ou porter un jugement sur les vases qu'on leur présente, la finesse de la terre, la beauté du vernis, la grâce des formes, le style plus ou moins ancien des peintures, et sour-tout s'assurer de l'authenticité de ces vases, voir s'ils n'ont pas été faits de toutes pièces, couverts de peintures qui n'existoient pas, ou repeints. Celui qui veut faire des vases le sujet intéressant d'une étude littéraire et scientifique doit suivre l'histoire de ceux qu'il désire décrire, examiner à quel peuple, à quelle manufacture ils appartiennent, de quelle collection ils viennent; les comparer avec ceux qui présentent quelque rapport, pour voir si le sujet n'a pas été déjà figuré sur d'autres vases; si celui qu'il examine a été décrit ou s'il est inédit; dans le premier cas, exposer ce que les auteurs ont dit, et soumettre leur jugement à une nouvelle critique; dans l'autre, étudier ce qu'il peut présenter de nouveau pur la connoissance de la mythologie ou des usages des anciens, et pour l'histoire de l'art; s'assurer de l'authenticité des inscriptions, et comparer les lettres avec celles des plus anciens alphabets grecs".

2 On the Valletta collection of painted vases and its dispersion, see Masci 2001, 555–593. See also Masci 2007, 215–224, in particular 216f.

3 On the collection of cardinal Filippo Antonio Gualtieri, see Fileri 2001, 343–384.

4 On the collection of vases of the Vatican Library, see Masci 2008, 18–20. 50–56.

5 The following classical sources are in fact directly or indirectly cited by almost all of the scholars of the time that wrote about vases: Plin. nat. 35, 5, 15 attributes the invention of the technique of painting named *monochromaton* to Corinth and Sicyon; Plin. nat. 35, 46, 160–165 enumerates the most known manufactures of clay vases, eight of which were located in Italy: Arezzo, Sorrento, Asti, Pollentia, Modena (Mutina), Rhegion and Cumae; Mart. epigr. 1, 53 cites the vases of Arezzo as being more valuable than crystal vases; Mart. epigr. 14, 98 refers to the splendid service of Porsenna, that was from Etruscan pottery, made in Arezzo; Suet. Iul. 81 speaks about the findings of very ancient tombs in Cumae, where plenty of antique vases were found, during the establishment of the colony of Cumae, with the excavations made for the foundations of some villas; Strab. geogr. 7, 6, 23 refers about vases coming from the tombs found in Corinth and highly priced in Rome, where they were named *necrocorinthia*; see A. Schnapp in this volume.

6 Plin. nat. 35, 5, 15.

7 My translation from the Italian. Here is the original passage from Nota delli musei 1664, 65f.: "Tronvansi in oltre vasi antichi, dipinti di un sol colore, quali pitture da gli antichi Greci chiamavansi Monochromata, servendo tali vasi particolarmente ne' bagni, né credo questi fossero gli Aretini, e Toscani, trovandosene molti particolarmente à Baia, & à Pozzuolo; come nella vicina città di Sorrento eranvi l'officine de' calici, e tazze sorrentine finissime, de' quali ho veduto molte di varie forme, e grandezze, gutti hidrie & olle, che sogliono mostrar le figure di un sol colore che pende al rosso con soli lineamenti in campo negro".

8 Lanzi 1806, 33f.: "Da tutto questo parmi poter inferire che la denominazione di vasi greci che trovo in qualche moderno data universalmente a' vasi scavati colà verso Napoli desti una idea falsa non altrimenti che destasse l'antica di vasi etruschi (…). Per la universalità di quei che ci donano i territori di Napoli, di Nola e Capua o le loro adjacenze, credo che la denominazione di vasi Campani sia la migliore, e la più precisa. In essa sola s'includono i varj artefici che ivi ne lavorarono, di qualunque nazione si fussero: per essa distinguonsi i vasi di quel tratto di paese, dagli Ateniesi, da' Siculi, da que' della Magna

Grecia, e della Etruria, da' Volsci, da' Veneti, o se altro luogo resta ancora da nominare".

9 de La Chausse 1690, 101: sectio quinta, Miscellanea continens, pls. I. II: engraving reproducing an Attic black-figured *pelike*. Related text: "Tria vasa, fictile videlicet hetruscum, aeneum, et marmoreum".

10 My translation from Latin: Beger 1701, 392: "eiusmodi vasa … Etrusca videri".

11 My translation from French: Montfaucon 1719, 247 and pl. CLIX: "Le vase qui est au haut de la planche suivante paroit être Hetrusque".

12 Buonarroti 1726, 17 f.: "Haec ergo, quae adeo diversa a Graecis et Latinis, et solum in hujusmodi vasculis reperiuntur, ostendunt, ea vasa opus esse artificum nationis diversae a Latinis et Graecis: quae alia esse non posse videtur, quam Etrusca, quae totam fere Italiam, et plures circa eam insulas occupavit. Et censeo eruditos in meam venturos esse sententiam, si animadvertant, similia vasa, quae in aliis Italiae regionibus reperta dicuntur, uno eodemque artificio elaborata esse cum iis, quae certo in Etruria reperta sunt. (…) Notandum etiam est, vasa haec reperiri per Italiam in locis, ubi antiquissimis temporibus Etruscorum coloniae effloruere".

13 Gori III 1743, 185: "Hoc ipsum Vas statimae erutum est vidi, quod adnotandum censui, ut ostendam, opinione millorum eruditorum male laborare, qui putant, Vascula fictilia picturis ornata opus esse non Etruscorum, sed Graecorum. Verum non solum Volaterris, sed Arretii quoque, Cortonae, Clusii, Corneti, Poliziani, Senis, Perusiae, Pisauri, et in omnibus fere Etruriae urbibus huiusmodi picta Vascula inventa fuisse, alibi adlatis testimoniis, ostendi (…). Haec Vascula Etrusca, in plures Classes accurato ordine distributa, mox in alio Volumine mei Musei Etrusci proferam, quorum maxima pars in Vaticana Biblioteca nunc adservantur".

14 G.B. Passeri 1767–1775. On the history of the composition and on the editorial history of this work see: Masci 2003, 9–35. 65–128 and passim; Masci 2008, 22–23. 25–27. 29–30 and passim.

15 Passeri I 1767, XXIII: "Favet Campanis immensa penitus copia, quae ab initio hujus saeculi erui coepta est, ut septuaginta circiter annorum spatio Europam totam exornaverit (…). Utcumque tamen res se habeat, dum etiam haec vasa, quae inlustramus, aut magna illorum pars a Campanis artificibus effecta sit, minime tamen video, cur Etrusco nomini subtrahantur, nam et Campania, et praesertim Capua horum vasorum promptuarium Etruscorum Colonia fuit (…). Inanis propterea est nomini quaestio, an haec vasa Campana ne, an Thusca noncupemus, cum Campanos Thuscorum partem fuisse, resciamus".

16 Maffei 1739, XV, 369–376: "Hanno incominciato a segnare con punta di ferro delle figure in pezi di terra cotta, e a formarvi caratteri pretesi incogniti, o Etruschi (…). Mi fa comunicare a tutti queste notizie unicamente il desiderio di rendere avvertiti, e cauti, quelli che incettano rarità erudite".

17 Caylus II 1756, 53 f.: "Il paroît qu'ils étoient maîtres de presque toute l'Italie, avant la fondation de Rome. (…) nous n'avons point assez de morceaux de comparaison: on est donc obligé de mettre ceux-mêmes qui peuvent causer des doutes, dans la Classe des Etrusques".

18 English translation by H.F. Mallgrave, from: Winckelmann 2006, 175 f. Here is the original passage from Winckelmann 1764, Kap. 3. 3, 118 f.: „Unter den kampanischen gemalten Gefäßen begreife ich hier zugleich alle sogenannten etrurischen, weil die meisten in Kampanien, und sonderlich zu Nola, ausgegraben sind. Die Etrurier waren zwar in den ältesten Zeiten Herren von Italien, von den Alpen an bis zu der Meerenge von Sizilien, wie Livius bezeugt, aber man kann aus diesem Grunde diese Gefäße nicht etrurisch nennen (…). Unter den Mastrillischen Gefäßen befinden sich drei und in dem Königlichen Museo zu Neapel eine Schale mit griechischer Inschrift (…), daß also auch hieraus erhellt, wie wenig Grund der allgemeine Name etrurischer Gefäße habe, unter welchem man dieselben bisher begriffen hat".

19 My translation from Latin: Paoli 1745, 249 f.: "(…) Frequentiores et in vasis, pateris, vasculis: in his praecipue, quae Etrusca vocant; quaeque potiori fortasse ratione Campana dicerentur: Nolae enim potissimum effodiuntur: quorum ibi uberrimam, et profecto Regiam supellectilem vidi apud Claris et Patricium Virum Felicem Mariam Mastrillum (…). In eis, in quibus non raro litterae Grecae, rarius Etruscae apparent".

20 Mazzocchi 1754, pars I, 137–139: "Excursio de vetustissimo vase mastrilliano" and related plate, on the following Mastrilli vases bearing Greek inscriptions: 1. An Apulian calyx-krater from Bari, attributed to the Varrese Painter, now in London, British Museum F 269; 2–3: two Attic neck-amphorae from Nola, the first attributed to the Dresden Painter, now in Stockholm, National Museum G 26, the other lost; 4: an Attic bell-krater attributed to the Pistoxenos Painter, now in Toronto, Royal Ontario Museum 967.153; 551–552. 554 and related plate, illustrating an Attic red-figured *kylix* with inscriptions, once in the Royal Museum.

21 For a more extended account on this topic, see Masci 2007, 216 f., with transcribed passages from two letters addressed by H.C. Hennin to G.C. Goetz in 1698 and in 1701, referring to the publication of the Valletta vases at which Hennin was working to, using the title "Vasa Cumana" in the first letter, and "Vasa Cumana, et Capuana" in the second one.

22 D'Hancarville II 1767, 56–153: "1. Of the general uses the Ancients made of their Vases. 2. Where, when and by whom, they were made. 3. How they are found. 4. Of the manner of painting them".

23 D'Hancarville II 1767, 134: "One may then believe that is to the Grecians of Campania, and to those of the Daunian Apulia, that we owe the Vases found in those two Provinces".

24 D'Hancarville II 1767, 138.

25 Buonarroti 1726, 72 f.: "Vasa ergo Etruscorum elegantiora, facta ut plurimum sunt vel ex terra dilute rubra, vel ex alba. Consuevere supra vasis terram alias argillas, ut hactenus observavi, albas, croceas, et nigras, et aliquando, sed rarius, purpureas, ad vinaceum colorem vergentes, tenuem veluti tuniculam inducere: quae et ipsae excoctae, materiae vasis tenaciter adhaerent, et colores nativos in igne servant. (…) Aliquando enim figurae delineatae spectantur vel in rubro diluto terrae vasis, vel in crocea illa tunicula, et pro iconum fundo color niger inseruit. Nonnumquam figurae, in nigro expressae, pro fundo habent vel terrae rubrum, vel argillam croceam, vel albam. Quando figurae expressae sunt in rubro terrae, vel in croceo argillae superinductae, partes vestium et corporis lineis ex nigro colore notatae sunt: si vero figurae in nigro constitutae sint, interiores corporis et vestium partes, et parva quaedam vestium ornamenta distinguuntur linearibus incisuris, in ipso colore nigro ductis, quae detegunt et ostendunt fundi colorem vel rubrum vel album vel croceum: eo plane artificio, quo avorum nostrorum tempore Etrusci recentiores, sumpto forte ab his monumentis exemplo, usi sunt, vocabantque *sgraffito* (…). Terrae qua utebantur ad tingendum nigro colore, utpote quae partibus constaret minus tenacibus et minus aptis ad opus, admiscebant calcem plumbi, ne vel decocta a massa vasis disrumperetur et decideret; unde in vasis Etruscis color niger nitorem quemdam vitreum emittit".

26 [G.B. Passeri], Della Pittura degli Etruschi: Florence, Biblioteca Marucelliana (BMF), MS. A 259 ("Gori A.F., Apparatus Symboli", ante 1757), 156–176: "Etrusche – Pitture nei Vasi Antichi, ragionamento di anonimo". The text is transcribed in Masci 2008, 149, Schede dei documenti n. 78.

27 The text of the handwritten dissertation quoted above (n. 26), corresponds with the Latin translation published in: Passeri I 1767, LXIV–LXXVIII: "V. Dissertatio de Pictura Etruscorum"; and with the Italian text published one year later: Passeri 1768, CI–CXLIV.

28 BMF, MS A 259, 157–159: "Ma la parte nera non può già rife-

rirsi ad una incrostatura di terra di quel colore (…) ma dee aversi ricorso ai minerali, ed alle calcinazioni metalliche (…). Sappiamo adunque, che il nero si fa colla pietra magnesia, manganese volgarmente chiamata (…) che cotta in fornace col piombo (…) forma un inchiostro (…). Il color bianco, che essi ebbero si fa colla calcina di stagno con certa dose di piombo affinché prenda corpo, e non scorra. Il rosso si forma col vetriuolo calcinato col piombo (…). Il giallo si forma con una sorta di ocra, che è una specie di semimetallico, che unico fra tutti, mantiene al fuoco il suo proprio colore".

29 Pesaro, Oliveriana Library, MS. 338, II, 154 f.: letter from G. B. Passeri to A. Degli Abbati Olivieri Giordani (Urbino, 24 August 1755): "Ho trovato colà un giovane volonteroso, il quale fa dieci esperienze la settimana e domani lo aspetto a portarmi le mostre. Crediatemi, che col tentare si trovano cose bellissime, specialmente colle preparationi Metalliche, che a chi ha la fornace, costano pochissimo. Al vostro ritorno vedrete molte curiosità. Vorrei far fare colà quattro vasi Etruschi copiati dai più belli, ma quel Giovane dio sa se saprà eseguire i disegni".

30 Hamilton – Tischbein I 1791, 8: "Monuments of such a remote Antiquity, as the Vases represented in the following pages, exhibiting subjects relative to the Mythology, the Fabulous as well, as the real History of ancient Greece, certainly merit the utmost attention of the Learned Antiquarian; but my motive when I first began to collect this sort of Antiquities, was from the superior degree of merit I perceived in them with respect to the fine Arts, and the profit which I thought Modern Artists might reap from the Study of them; A circumstance which did not seem to have been attended to sufficiently by the former Collectors, or Editors of this species of Antiquities".

31 Hamilton – Tischbein I 1791, 24: "The most ordinary sepulchres, are constructed of rude stones or tiles, and are of a dimension just sufficient to contain the body, and five, or six vases, a small one near the head, and the others between the legs, and on each side, but oftener on the right side, than on the left. (…) The better sort of sepulchres are of much greater dimension, and constructed with large hewn Stones, generally without cement, but some times completed with cement, and the Walls stucco'd, and even some little ornaments of painting on them. In such sepulchres which have the appearance of small Rooms, the body is found on it's back on the floor with the Vases placed round it, and sometimes vases with handles have been found henging upon nails of Iron or bronze attached to the side Walls".

32 Hamilton – Tischbein I 1791, 38 and postscript, 156: Hamilton refers to the fragments of painted vases found in 1791 by Tilson, Bernes and Graves in Athens, Megara and Milos.

33 Millingen 1813, IV f.: "Les plus anciens vases peints sont d'une couleur jaune semblables à du buis, et ornés de figures rougeatres pour la plupart d'animaux. On appelle ces vases improprement Aegyptiens. Le savant M. Dodwell qui a ouvert plusieurs tombeaus dans les environs de Corinthe, en a trouvé divers (…). Les vases avec des figures noires sur un fond jaune ou blanc furent fabriqués plus tard (…). Les vases de la dernière époque sont avec des figures jaunes ou rouges sur un fond noir, ce sont ceux que l'on trouve ordinairement".

34 The role and importance of Raffaele Gargiulo have recently been pointed out in the studies carried out by A. Milanese and other scholars. See, among others: Castorina 1998, 338 – 343; Milanese 1998, 403 f.; Milanese 2007 a; Milanese 2007 b; Bourgeois – Balcar 2007; Milanese 2010; see also, within the same volume, the contributions by L. Chazalon, U. Kästner and M. Svoboda in: B. Bourgeois (ed.), Une perfection dangereuse. La restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIII$^{e}$ – XIX$^{e}$ siècles (Paris 2010) 31 – 37. 38 – 46. 47 – 53.

35 Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Archive, MS. 118 and 119, containing 283 drawings of painted vases; MS. 120 and 121 containing the texts of the catalogue. This catalogue was brought to the Netherlands by the archaeological agent J. E. Humbert, who was in Naples in 1829 when the company of Gargiulo & associates proposed him to make the acquisition of a collection of about 1500 vases for the Museum of Leiden. A selection of those vases is reproduced in the catalogue. On the so-called Gargiulo catalogue of Leiden see: Halbertsma 2003, 89 – 112. 155 – 157, where the English translation of the introduction by Gargiulo is published; Milanese 2007 a, 72 and n. 42. I had the occasion to study this handwritten documentation in 2011, with the colleague Marie-Amélie Bernard, as invited researcher at the Institut National D'Histoire de l'Art, Paris (INHA): the documents have been digitized and studied in agreement between INHA and the Rijksmuseum van Oudheden of Leiden for the research programme "Histoire des vases Grecs", directed by M. Denoyelle.

36 Gargiulo 1822.

37 My translation from the Italian title of the publication: Gargiulo 1831.

38 Gargiulo 1831, 33 pl. V (Vasi assegnati alla prima epoca): "I vasi disposti in questa prima tavola di forme assai rozze, e con rappresentanza quasi tutte di animali e rarissime volte di soggetti figurati, sono conosciuti ordinariamente sotto il nome di vasi Egizi (…). Questa specie di vasi sì rozzi, i cui dipinti ordinariamente esprimono animali non nativi dell'Italia, come pure la miniera dell'argille di cui son formati (invano da noi ricercata) ed il color poco lucido del dipinto, essendo tutto affatto dissimile dagli altri vasi posteriormente fabbricati, ci confermano nella nostra opinione che questi o furno portati da' Greci in Italia, o portata la materia seco loro, e fabbricati allorché vennero a stabilirsi nel nostro territorio".

39 See above, n. 25, with a transcribed passage from: Buonarroti 1726, 72 f.

40 Gargiulo 1831, 34 pl. VI (Vasi assegnati alla seconda epoca): "sebbene questi abbiano preso origine da quelli, di cui spesse volte hanno copiati esattamente gli animali, pure le forme e l'argilla, non che il nero più lucido ci hanno assicurato essere stati fabbricati qui, e coi nostri materiali (…) seguendosi lo stile più facile, cioè quello di esprimere i soggetti a color nero co' contorni graffiti (…) si scorge quella severità propria dello stile greco antico".

41 Gargiulo 1831, 35 pl. VII (Vasi assegnati alla terza epoca): "in quest'epoca cambiossi anche di stile il dipinto, giacché nelle due prime i soggetti erano espressi a color nero sul fondo color argilleo e contorni graffiti, in questa viceversa le figure sono a color dell'argilla cotta, o sia giallastro, col fondo e i contorni neri (…) ne fu migliorato lo smalto, portandolo ad una lucidezza maggiore, e l'arte del disegno ad un grado sublime (…) crediamo con fondamento che tali vasi meritino il primo posto fra quelli di tutte le altre epoche sia anteriori che posteriori".

42 Gargiulo 1831, 36 pl. VIII (Vasi assegnati alla quarta epoca): "si ravvisa benissimo che il disegno è molto inferiore tendendo al manierato in confronto della terza tanto famosa. Vi si osserva però che le forme furono di grandissimo aumento (…) dobbiamo a questa epoca tutt'i grandissimi vasi che oggi giorno ammiriamo nelle pubbliche e private collezioni in Napoli e nell'estero (…). Pure in tal tempo fu messo molto in uso il bianco e 'l paonazzo su i vasi, tanto per esprimer le figure che gli animali".

43 Gargiulo 1831, 38 pl. IX (Vasi assegnati alla quinta epoca): "Quest'epoca fa conoscere altri gradi di deterioramento dell' arte del disegno, ma altre forme assai capricciose furono inventate (…) molti vasi di quest'epoca presentano l'argilla più chiara e lo smalto meno lucido delle altre fabbriche ed epoche menzionate sopra".

44 Gargiulo 1831, 38 pl. X (Vasi assegnati alla sesta epoca): "Quest'ultimo periodo dell'arte di fabbricare stoviglie di argilla, si rende assai necessario a conoscersi, perché in esso si vede imitato lo stile di tutte le diverse epoche, incominciando dalla prima alla quinta, sempre però tendenti al pessimo".

45 Millin I 1808, 1: "Parmi les ouvrages de l'art que le temps ne nous a pas ravis, il en est peu qui soient aussi dignes de notre attention que les vases de terre peints; leur légèreté, la finesse

de leur vernis, la variété et l'élégance des formes, la singularité des peintures, l'instruction que procurent les sujets qu'on y a représentés, les recommandent à la curiosité, et leur étude est digne d'un grand intérêt: et aussi plusieurs riches amateurs ont cherché a en rassembler, et les gouvernements eux-mêmes ont regardé comme un objet d'utilité publique, d'en former des collections ; des artistes distingués les ont reproduits par le burin et le pinceau, et des savants célèbres en ont donné des descriptions".

# Widersprüchliche Wurzeln der Klassischen Archäologie. Künstlerische Aneignung und antiquarische Analyse in zwei Texten zu Kasseler Vasenbildern

*Rüdiger Splitter*

Die Kasseler Antikensammlung ist eine fürstliche Sammlung, die ihre Wurzeln in der höfischen Kunstkammer hat. Darin vergleichbar ist sie den Sammlungen in München, Berlin oder Dresden und anderswo in Europa, wenn auch vielleicht nicht so alt, was ihre Vasensammlung angeht.[1] Was Kassel auszeichnet, betrifft zwei Aspekte: Zum ersten entstand die Antikensammlung des Landgrafen Friedrich II unmittelbar in den Jahren nach dem Tode J. J. Wickelmanns (1717 – 1768), also zu Beginn von dessen Wirkungsgeschichte. Der plötzliche Tod des Landgrafen am 31. Oktober 1785 bewirkte zudem, dass die historische Sammlung in sich geschlossen ist. Die nächsten Erwerbungen wurden erst etwa 100 Jahre später getätigt. Zum zweiten existieren aus jener Zeit zu den meisten Stücken der historischen Sammlung zeitgenössische Dokumente, d. h. historische Inventare, Archivalien – und auch frühe Publikationen. Die meisten dieser Dokumente sind noch unpubliziert.

Weil es in Kassel möglich ist, die antiken Objekte – dem Thema des Bandes entsprechend sind es in diesem Beitrag zwei griechische Vasen – nach über zweihundert Jahren wieder mit den damaligen Fragestellungen und Erkenntnissen zu verknüpfen, gewinnt die früheste Epoche der Geschichte der Klassischen Archäologie außergewöhnlich viel Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Jene Epoche war bekanntlich geprägt von dem Ringen sich (in der Nachfolge Winckelmanns) in die antike Kunst einfühlender Archäologen einerseits und den Antiquaren alter Schule, die mit ihrer Gelehrsamkeit die Werke erschließen wollten, auf der anderen Seite.[2]

Bevor diese Auseinandersetzung exemplarisch illustriert wird, soll kurz auf die Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte eingegangen werden. Die Kasseler Antikensammlung ist seit 1974 im Museum Schloss Wilhelmshöhe zu sehen, das aber einer der jüngsten Kasseler Museumsstandorte ist. Ohne auf die Ursprünge und die ältesten Standorte einzugehen[3] wenden wir uns zunächst zum Kunsthaus, wo die Kasseler Sammlungen von 1696 bis 1779 untergebracht waren.[4] Antiken waren in zwei Räumen zu finden, darunter Marmorwerke, die Hessische Truppen von der Athener Akropolis geraubt hatten, als sie dort 1687/88 im Dienste der Venezianer kämpften.[5]

Bekanntlich errichtete Landgraf Friedrich II von 1769 bis 1779 das Museum Fridericianum.[6] Dort wurden die älteren Sammlungen aus dem Kunsthaus vereint mit neueren Erwerbungen Friedrichs II, denn im Winter 1776/1777 hatte dieser Italien besucht.[7] Unmittelbar nach seiner Rückkehr am 30. März 1777 begründete er am 11. April 1777 in Kassel die «société des antiquités».[8] Wenige Tage zuvor war eine Kiste mit 71 Stück antiker Kleinkunst eingetroffen, 22 Verschläge mit Skulpturen und anderen Gegenständen erreichten Kassel am 18. August. Kleinformatige Mitbringsel, vor allem Münzen und Medaillen, waren mit Friedrich II in der Kutsche gereist.[9] Die «société des antiquités» sollte künftig alle zwei Wochen Samstags um fünf Uhr tagen, wie Friedrich von Günderode[10] beschreibt, noch 1781 im Landgrafenschloss, später im Museum.[11]

Über die Einrichtung des Museum Fridericianum zu dieser Zeit informiert ein Manuskript des Architekten Simon Louis Du Ry aus dem Jahre 1783, das 1963[12] und 1995[13] publiziert und besprochen wurde. Hinzu kommen gedruckte Publikationen des späteren 18. Jahrhunderts, vor allem Reiseberichte[14] und die unpublizierten historischen Inventare der Sammlung im Museumsarchiv. Antikengalerie und Antikenzimmer befanden sich im südlichen Flügel des Museum Fridericianum.[15] Du Ry zählt sechs Schränke auf, die antike Keramik befindet sich vermutlich im vierten Schrank, der gefüllt war mit «griechischen und römischen Antiken, wie Götterfiguren, Büsten bekannter Persönlichkeiten, kultischem Geschirr, Waffen, Vasen, Totenlampen und Geschirren, deren man sich beim Baden bediente.»[16]

Ein Inventar des Antikenzimmers ist, anders als für die Antikengalerie (1795; im Museumsarchiv), aus den Jahren nach der Gründung des Museum Fridericianum nicht erhalten. Erst in das Jahr 1824 datiert ein Inventar (im Museumsarchiv), das der damalige Kustos Ludwig Völkel (1762 – 1829; Kustos 1789/95 – 1829) anfertigte.



*Abb. 1 Attische Olpe, Antikensammlung Kassel, MHK T 35.*

Während der vierzig Jahre, die seit Einrichtung des Museums vergangen waren, war aber das Antikenzimmer mehrfach um-, aus- und wieder eingeräumt worden.[17] Die Gründe dafür waren zum Teil museumsfachlicher Natur, denn die Sammlung war in den Jahren bis 1785 weiter vergrößert und wissenschaftlich erschlossen worden. Die größten Veränderungen bewirkte aber die Politik: Unter der französischen Herrschaft von Jerôme Bonaparte, 1807–1814, war das Museum Fridericianum Sitz des Parlamentes und der Regierung. Das Antikenzimmer wurde «Salon de service», d.h. Vorraum des Salons des Königs.[18] Völkel verwendet im Zusammenhang mit den Geschehnissen dieser Zeit den Begriff der «Verwahrlosung».[19] Im Jahre 1824 verfasste Völkel ein neues Inventar. Damals befand sich die Sammlung nicht mehr in sechs, sondern in zehn Schränken. «Schrank B» enthält die «etrurischen Altertümer», darunter die beiden griechischen Gefäße, um die es nun gehen soll.[20] Beide sind nacheinander im Inventar beschrieben.[21] Die erste ist eine attisch-schwarzfigurige Olpe *(Abb. 1)*. Völkel beschreibt im Inventar 1824 (Ms. S. 29) wie folgt:

> «52. Größere Vase, (Krug.) eyförmig der Bauch, weit der Hals, hat einen Henkel. Vorn stehn 3 Figuren schwarz auf dem gelben Grund des Gefäßes, welches erst ganz mit schwarzer Glasur überzogen war. dann nahm man die Glasur um die Figuren weg, u. man sieht deutlich an den Umrissen, wo sie abgekratzt ist. daß an vielen alten unfigurirten Vasen in neuer Zeit Zeichnungen durch Abschaben der Glasur gemacht sind, ist bekannt, u. bey dieser kann man sich des Verdachts nicht erwehren. Zwischen 2 Kriegern mit Helmen, u. ihren Ober Körper ganz bedeckenden runden Schildern steht eine dritte, um die Hüfte bekleidete. Auf dem einen Schilde sind 3 Kugeln, auf dem andern ein Anker als σημεῖον, aber diese Wappen sind nicht eingekratzt, sondern scheinen mit der Glasur zugleich gemacht, was also gegen die Vermuthung eines Betrugs wäre. Allein mit der Vase ist viel versucht worden. die Palmetten und Mäander am Halse sind im Thone etwas erhaben, u. zum Theil schwarz glasirt. Der Fuß und Henkel waren gebrochen.
>
> Beyn[ahe]. 10 Z[oll].»

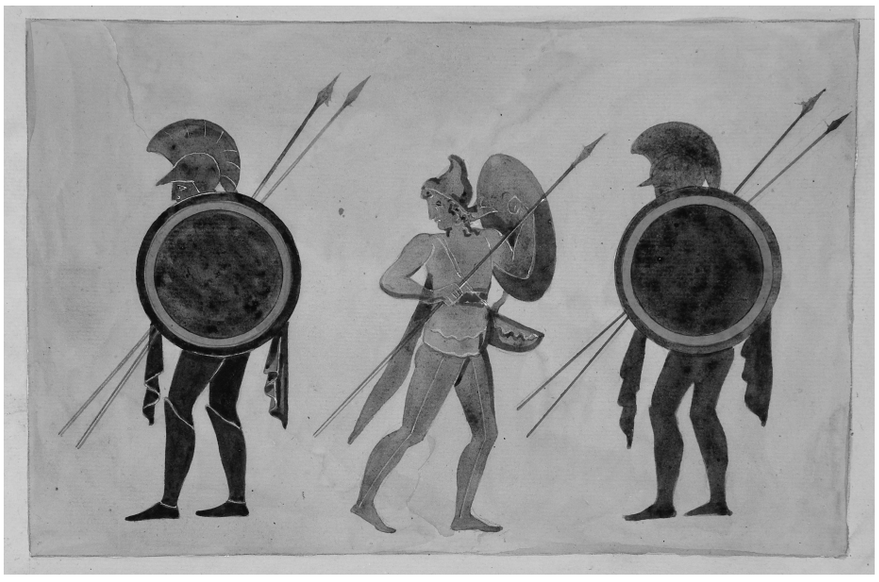


*Abb. 2 Zeichnung der Olpe MHK T 35, Tusche, weiß gehöht, von J.H.W. Tischbein (1751–1829), Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung)/Graphiksammlung.*

Ausgangspunkt meiner folgenden Ausführungen ist Völkels Randnotiz:

> «Erfunden aber ist die Zeichnung von dem neuern Mahler nicht, sondern nach einem andern Vasen-Gemählde copirt. Dies ließe sich sogar nachweisen in Tischbeins Homer IXtes Heft 3e Tafel. Die Abweichungen der Copie sind zu unbedeutend, als daß sie an der Nachahmung zweifeln ließen, u. es fragt sich auch noch, ob das Original so deutlich war, wie Tischbein es abgezeichnet hat. Dolon zwischen Ulyß u. Diomed ist der Gegenstand, genommen aus Iliad. X (der Δολονεια).»

Dieser Bemerkung war man in der Forschung bislang nicht nachgegangen. Die Kanne ist de facto keine Fälschung, es wurde wohl vermutet, dass Völkel sich irrte.[22] Ein Blick in die von Völkel zitierte Publikation[23] macht deutlich, dass die genannte Illustration Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751 – 1829) in der Tat eng mit der Kasseler Vase in Verbindung steht. In ihrer Dissertation zu Tischbeins «Homer-Werk» weist Beate Grubert darauf hin, dass die entsprechende Tafel nach einem «Vasengemälde» gearbeitet sei[24] und sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach außerdem eine Tusche-Zeichnung desselben Motivs befindet, die zu Tischbeins eigenhändigem Œuvre gehörte, soweit es der Verleger Cotta erworben hatte *(Abb. 2)*.[25] Diese Zeichnung Tischbeins ist die Vorlage für jene Lithographie von unbekannter Hand, die als Tafel III in Heft 9 des «Homer-Werks» erschien *(Abb. 3)*.[26]

Das «Homer-Werk» war 1801 mit Chr. G. Heyne als Autor gestartet (Heft 1 – 6: 1801 – 1806), kam dann ins Stocken und wurde mit Ludwig Schorn als Autor wieder aufgenommen (Heft 7 – 9: 1821 – 1823). Das Ringen zwischen Tischbein, dem Verleger Cotta und den Autoren ist gut dokumentiert.[27] Das ganze Projekt war allerdings 1823 schon anachronistisch und kein Verkaufserfolg.[28] Heft 9 war gerade erst im Herbst 1823 erschienen[29], als Ludwig Völkel 1824 das Kasseler Inventar begann. Seine Randnotiz muss in der Zeit zwischen 1824 und seinem Tod 1829 entstanden sein. Er nimmt nicht an, dass die Kasseler Vase nach dem Heft kopiert ist, sondern vermutet ein zweites Vasenbild, das Tischbein als Vorlage für die Lithographie und einem Fälscher als Vorlage für die Kasseler Kanne diente. Das wäre dann das «unbekannte Vasenbild» der Tischbein-Forschung. Ich möchte aber vorschlagen, dass Tischbeins Zeichnung nach der genannten, echt antiken Vase der Kasseler Sammlung gearbeitet wurde, zu einem Anlass und Zeitpunkt, der Ludwig Völkel nicht bekannt war.

Falls sich die Olpe damals schon in der Sammlung befand – was derzeit nicht sicher zu entscheiden ist[30] – könnte Tischbein sie bei seinem Aufenthalt in Kassel von 1777 – 1779 gesehen und gezeichnet haben. Damals war Friedrich Christoph Schmincke (1724 – 1795) Kustos der Sammlung im Kunsthaus. Das Museum Fridericianum wurde gerade fertiggestellt. Der junge Tischbein war an der Kunstakademie eingeschrieben, hatte Zugang zum landgräflichen Hof. Sein Onkel war Mitglied der «société des atiquités».[31] Tischbein besuchte damals auch andere Kunstkammern und entdeckte die Welt der Antike.[32] Mit 28 Jahren trat er das erste Italienstipendium der Kasseler Kunstakademie an.[33] Es wurden daraus 20 Jahre, die er in Rom, Zürich und schließlich in Neapel verbrachte, dort entstand die Idee zum «Homer-Werk».

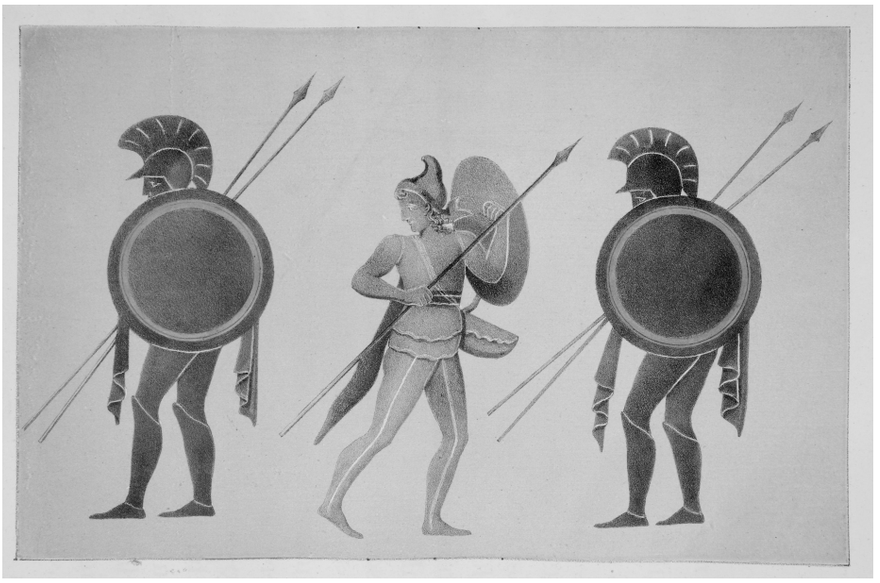


*Abb. 3 Lithographie nach J. H. W. Tischbein (1751 – 1829), Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung)/Graphiksammlung.*

Erst am 20. Juli 1799 kam Tischbein wieder bei Bruder und Schwester in Kassel an.[34] Alle Unterlagen zum «Homer-Werk» und zum bekannten «Vasen-Werk» hatte er im Gepäck.[35] Tischbein blieb bis 1801 in Kassel und Göttingen, wandte sich dann nach Hamburg, bevor er 1808 nach Oldenburg ging. Es ist belegt, dass Tischbein nicht nur in Neapel, sondern auch nach seiner Rückkehr am «Homer-Werk» arbeitete und weitersammelte.[36] Wahrscheinlicher ist daher, dass Tischbein die Vase erst nach seiner Rückkehr aus Italien ab 1799 bis 1807 im neu eingerichteten Museum Fridericianum sah. In dieser Zeit entstanden auch andere Zeichnungen Tischbeins nach antiken Vasen.[37] Ein theoretisch möglicher Zeitraum erstreckt sich bis 1822, denn auch während und nach der französischen Besatzung Kassels 1807–1814 ist ein Besuch Tischbeins möglich.

Mir erscheint es sicher, dass die Verbindung zwischen der Kasseler Vase und Tischbeins Aquarell in Vergessenheit geriet. Ludwig Völkel vermutete dann, wie zitiert, eine Fälschung nach einer sehr ähnlichen, anderen Vase, die wiederum Tischbein zur Vorlage gedient habe. Die Verfremdungen, welche Tischbein vorgenommen hatte, ließen Völkel zu jenem Schluss kommen.

Wenden wir uns nun dem Text von Ludwig Schorn zu Tischbeins Lithographie im «Homer-Werk» zu. Er nennt als Vorlage ein Vasenbild der «älteren griechischen Kunst», zu erkennen an der Machart «wo die Figuren schwarz auf gelbem Grunde gemalt sind» und dem «Styl der Composition und der Figuren».[38] Er vergleicht es mit den Statuen des Giebels von Ägina und kommt sodann auf den Ausdruck, der trotz Unvollkommenheit und Einfachheit vorzüglich sei.[39] Es folgt die sensible Beschreibung der nächtlichen Szenerie, ein Muster an Einfühlung in den Text Homers:

> «Der Künstler wollte hier offenbar den Diomed und Ulyß in dem Momente darstellen, wo sie den schnellfüßigen Dolon an sich vorübereilen lassen. Im Dunkel der Nacht, nachdem sie den Reiher gehört, den ihnen Athene zum günstigen Zeichen gesandt, gehen die Helden mit leisem Tritt,
>
> – zween Löwen an Muth, im nächtlichen Dunkel,
> Über Gemord' und Leichen hinweg, durch Waffen und Blut hin. 2)
>
> Dolon, wohl von ihnen bemerkt, läuft neben ihnen vorbey –
>
> Zwar ein übeler Mann von Gestalt, doch ein hurtiger Läufer. 3)
>
> Der Künstler hat ihn weiter vorwärts auf einen nähern Grund gestellt, während die beyden Helden mehr zurück, fast auf derselben Linie stehen. Dolon scheint leises Geräusch zu vernehmen, Unglück zu ahnen, denn im hurtigen Schritt blickt er scheu umher – schwarz und stumm wie Todeschatten schreiten die beyden hinter ihm. Noch ein Augenblick, und sie kehren sich um und setzen dem bedachtlos Fliehenden nach.
>
> Wenn man die Lebendigkeit in Dolons Figur betrachtet, die ganz den Ausdruck der Schnellfüßigkeit hat, so muß man wohl annehmen, der Künstler habe für Ulyß und Diomed mit Absicht die einförmige symmetrische Stellung gewählt, um einen schauerlichen Eindruck hervorzubringen, und dieß ist ihm in der Tat gelungen.»[40]

Vielfache Abweichungen vom Ilias-Text werden anschließend ausführlich angeführt.

Eine Feststellung Schorns zur Figur Dolons lässt aufhorchen: «Der Künstler scheint absichtlich die Farbe der Figur heller gehalten zu haben, um die größere Nähe zu bezeichnen.»[41] Schorn beschreibt hier Tischbeins Werk, nicht die antike Vasenmalerei, welche keine solche Perspektive kennt. Die graphische Umsetzung des homerischen Inhaltes wurde neu geschaffen von Tischbein – «Der Künstler» ist nicht der antike Vasenmaler. Jener hat das Vasenbild auch in so vielen weiteren Details verändert, dass Ludwig Völkel vermutete, das Kasseler Vasenbild sei ein Betrug nach der in Tischbeins Graphik publizierten Vase. Es fällt besonders auf: ein vergrößerter Abstand zwischen den Figuren, Schild und Köcher Dolons sind verändert, dazu ist sein Schrittmotiv stärker betont. Der linke Krieger wendet im Original den Kopf zurück, von Speeren ist nichts zu sehen, die Schildzeichen sind weggelassen usw.

An Ludwig Schorns Text wird deutlich, worum es bei Tischbeins «Homer-Werk» grundsätzlich ging: Der Archäologe sollte sich in Text und Bild einfühlen. Für Tischbein ist Homer eine «Offenbarung», die Bibel der Griechen.[42] Seine Zeitgenossen sind empfänglich für diese Art und Weise, sich auch der antiken Bildkunst zu nähern, d. h. indem man dem von Homer sprachlich gestalteten Mythos nachfühlte, und Charakter und Ausdruck der Helden wie der Handlung auch in den Bildern erspürte. Christian Gottlob Heyne folgt als dessen Partner bei Band I des «Homer-Werks» Tischbeins Imaginationen. In einer Ankündigung schreibt er 1801, es sei dies ein Werk der Imagination und des Gefühls, daher wolle er sich mit seinen Bemühungen ganz in die Tischbein-Stimmung versetzen.[43] Ein solcher Umgang mit den Quellen ist heute nicht mehr zeitgemäß. Das «Homer-Werk» zählt daher nicht zur archäologischen Literatur, sowohl was Tischbeins Graphiken als auch Ludwig Schorns Text angeht. Mit dem «Homer-Werk» setzt sich nicht die Archäologie, sondern die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts auseinander. Schon 1908 bewertet Franz Landsberger negativ: «Betrachtet man die Kompositionen

Tischbeins, in seinem Homerwerke, so trägt man so gut wie keinen ästhetischen Genuß davon. Die langweilige Umrißzeichnung hat die Schätze der Antike derart umgestaltet, daß sie fast wie Werke der klassizistischen Zeit wirken.»[44] Wenn auch viele der Blätter blutleer wirken – entstanden sind sie in dem festen Willen, die Kunst des Altertums wiederzuerwecken.[45] Auf der Suche, um es mit Winckelmann zu sagen, nach dem «Wesen und zu dem Innern der Kunst».[46] Positiv formuliert klingt es bei Thomas Lange so: Es handele sich um eine künstlerische Überformung der Vorlage, die Werke erfüllen «eine den Gegenstand transzendierende Aufgabe».[47] Klaus Popitz sieht das «Homer-Werk» als «Bindeglied zwischen archäologischer Reproduktionsgraphik und künstlerischer Imagination».[48]

In der Gründungsphase der Kasseler Antikensammlung am Ende des 18. Jahrhunderts steht die künstlerische Einfühlung in die Antike gleichberechtigt neben der antiquarisch orientierten Wissenschaft.[49] Die Sammlung war und ist reich an Beispielen für einen ästhetisch-künstlerisch einfühlenden Umgang mit der Antike. Wir finden ein Sammelsurium aus echten Antiken, Renaissancebronzen, Kopien, Nachschöpfungen, Werken der Wedgwood-Manufaktur und obskuren Gegenständen, die wir heute gerne mit eigenen Augen sehen würden. Sie wurden damals ebenfalls angekauft und standen neben den echten Antiken im Museum, z. B. «Ein Paar schwarze, zweyhenklige Vasen (diotae) von Erde, worauf gelb gemahlte Figuren von Papier aufgeklebt sind. Grobe Nachahmung der etrurischen Gefäße, womit ehedem Betrug gespielt wurde.»[50] Eine Methode, antike Vasenbilder zu interpretieren, musste aber in den folgenden Jahrzehnten erarbeitet, Begriff und Wesen der «Ikonographie» erst noch gefunden werden.[51] Die preussische Neuordnung des Museum Fridericianum zum Ende des 19. Jahrhunderts brachte zwar archäologisch wesentlich helleres Licht in die uralten Bestände. Aber manche Kuriosität wurde dabei leider entsorgt.

Schließlich sei noch die aktuelle archäologische Einordnung der schwarzfigurigen Olpe nachgetragen. Wir erkennen heute in den beiden Hopliten und dem Bogenschützen Versatzstücke aus größeren schwarzfigurigen Bildzusammenhängen der verbreiteten Motive «Kriegerversammlung» und «Kriegerabschied», Amphoren im Vatikan und in New York mögen als Beispiele dienen, die eine mit, die andere ohne mythologischen Bildzusammenhang.[52] Es ist auch eine Lekythos in Warschau zu finden, die fast das gleiche Motiv wie die Kasseler Kanne trägt.[53]

An einem zweiten Beispiel aus der Kasseler Sammlung lässt sich die antiquarisch-nüchterne Analyse eines Vasenbildes sehr gut anschaulich machen. Es handelt sich um

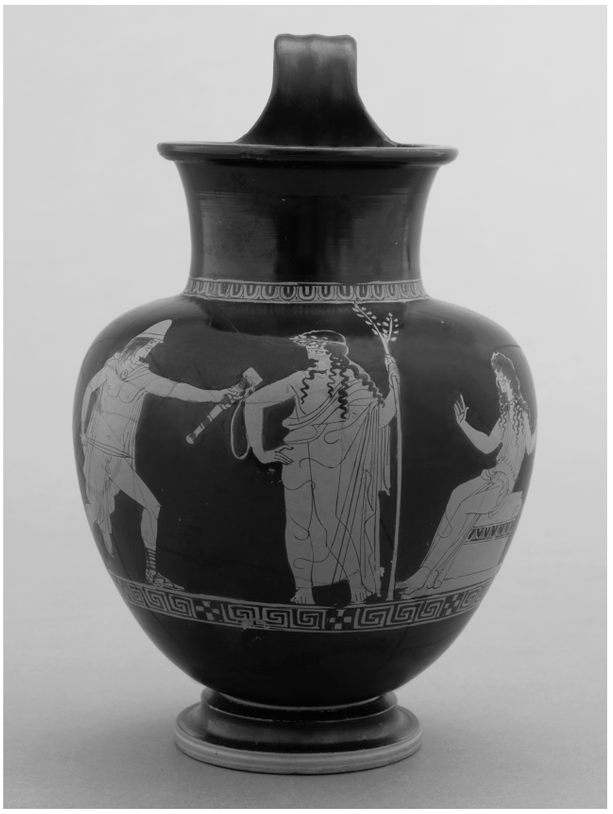


*Abb. 4 Attische Olpe, Antikensammlung Kassel, MHK T 43.*

eine rotfigurige Olpe des Schuwalow-Malers *(Abb. 4)*. Sie ist von Völkel im Inventar 1824 (Ms. S. 29) so beschrieben:

> «53. Kleiner [als Nr. 52 – R. S.] mit weiterm Bauche, u. eingezogenem Halse, auch mit einem Henkel. Die schwarze Glasur ist vortrefflich glatt und glänzend, und um die drey Figuren, welche die Farbe des Thons behalten haben, gezogen. Ein Held mit der Mütze wie Ulyßes gewöhnlich hat, (für welchen man ihn auch halten müßte, wenn er nicht unbärtig wäre) schreitet mit gezogenem Schwerd, deßen Scheide er mit dem gestreckten linken Arm vorhält, auf einen Mann im langen weiten Mantel (Peplus) vor: dieser hält einen langen Stab mit Blättern oder Zweigen. Neben ihm sitzt eine weibliche Gestalt auf einer Ara mit zerstreutem Haar, u. ausgebreiteten Armen. Schade daß die Vase in viele Stücke gebrochen war. beyn[ahe]. 8 Z[oll].»

Wieder gibt es Randbemerkungen Völkels: «aus Rom vom Abbate Giordani an LandGr. Friedrich II geschickt» und «An Achill, Agamemnon und Briseis ist nicht zu denken».

Über die Herkunft dieses Stückes gibt es dank des Kolloquiums, dessen Beiträge in diesem Band publiziert sind, neue Informationen. Maria Emilia Masci wies mich

darauf hin, dass eine Zeichnung der Olpe in einer Manuskriptsammlung der Biblioteca Oliveriana in Pesaro (BOP) überliefert ist.[54] Die Sammlung enthält, wie Masci herausfand, Zeichnungen, die für die nie publizierten Bände IV und V von Giovanni Battista Passeri's Picturae Etruscorum[55] vorgesehen waren.[56] Die Zeichnungen waren von Anton Francesco Gori gesammelt und an Passeri geschickt worden. Die Zeichnung ist beschriftet mit «Museo Mastrilli» *(Abb. 5)*, wurde also, worauf Masci hinweist, von Felice Maria Mastrilli an Gori geschickt. Wann und wie die Kanne aus dieser Neapolitanischen Sammlung nach Kassel gelangte, muss noch erforscht werden. Gleiches gilt für den beteiligten Kunstagenten Abbate Giordani in Rom, der viele Antiken an Friedrich II schickte und sowohl in den Museumsinventaren wie auch in den Archivalien der «société des antiquités» häufig begegnet.

Zu dieser Kanne existiert unter eben jenen Archivalien ein auf Französisch verfasstes Manuskript[57] von Dietrich Tiedemann (1748–1803)[58], Professor am Collegium Carolinum in Kassel, das hier erstmals vorgestellt wird (Übersetzung Verf.):

> »Unter den Ereignissen der Geschichte, ob wahr oder ob fabelhaft, gibt es wohl kaum eines, das perfekt zusammengeht mit der Darstellung auf dieser Vase. Die antiken Künstler, genauso wie die antiken Dichter, waren nicht immer religiös genug, um sich an die überlieferten Traditionen zu halten. Und die Traditionen waren, wie die Erzählungen aller Nationen, sehr verschieden je nach den verschiedenen Provinzen. Zu verlangen, dass sich überhaupt eine Fabel oder Geschichte findet, die perfekt mit einer Darstellung der Künstler korrespondiert, bedeutet gewöhnlich, eine unmögliche Sache zu verlangen. Und es geht bei der Deutung der Darstellungen antiker Künstler weniger darum eine exakte Übereinstimmung zu finden, denn vielmehr hauptsächlich darum, eine Ähnlichkeit zwischen einer Fabel und den Ideen eines Künstlers zu entdecken.
>
> Im Einklang mit diesen Bemerkungen glaube ich genug Übereinstimmung zu sehen, zwischen den Personen, die hier erscheinen und dem Streit des Agamemnon und des Chryses, Homer Ilias I, 12 ff., um diese Darstellung durch jene Erzählung zu erklären. Dies sind die Worte Homers: Agamemnon hatte bei sich als Sklavin die Tochter des alten Chryses, Priester Apollons. Um seine Tochter zu befreien, begab sich dieser Alte in das Lager der Griechen, den Stab und die Girlande Apollons in der Hand, um so seine Stellung anzuzeigen. Er bot Agamemnon große Geschenke, um die Auslieferung seiner Tochter zu erreichen. Aber Agamemnon war so erzürnt über diese Bitte, dass er ihn abwies, indem er folgende Worte sprach:

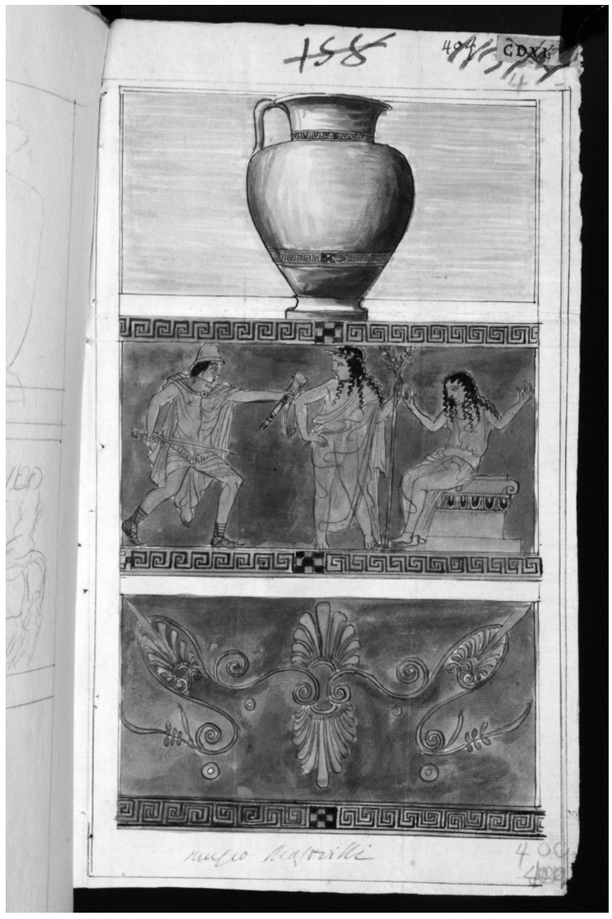


*Abb. 5 Zeichnung der Olpe MHK T 43, Tusche, rot und schwarz aquarelliert, Biblioteca Oliveriana Pesaro MS 294, c. 400.*

> Dass ich nimmer, o Greis, bei den Schiffen dich treffe,
> weder anitzt hier zaudernd, noch wiederkehrend in Zukunft!
> Kaum wohl möchte dir helfen der Stab, und der Lorbeer des Gottes!
> … (drei Zeilen) …
> Gehe denn, reize mich nicht; dass wohlbehalten Du kehrest!
>
> [Ü: Johann Heinrich Voß]

Die mittlere Figur auf dieser Vase erinnert perfekt an einen Priester, einen Priester des Apoll, einen bittenden Priester. Die Figur trägt um ihren Kopf eine Girlande von Lorbeer. Ein Schmuck, der nur von Priestern getragen wurde, den andere Personen nur trugen, wenn sie zum Opfer gingen, und wie er nie den Heroen im Krieg diente. Die Figur trägt in der Hand einen Stab, in perfekter Übereinstimmung mit dem Chryses des Homer. Aber mit dem Stab trägt sie einen Lorbeerzweig. Hier ist ein Punkt, der sich wirklich von der Beschreibung Homers unterscheidet. Aber es unterscheidet sich nicht zu sehr, um nicht doch damit verknüpft werden zu können. Denn es war bei den Alten Sitte, dass bittende Personen mit Bändern umwundene Zweige trugen. Und so bildet der Künstler seinen Bittenden in der gängigen Art ab, weniger nach der

Beschreibung Homers. Darüber hinaus ist diese Figur auf keine Art bewaffnet. Aber alle Heroen Homers erscheinen niemals in der Öffentlichkeit ohne das Schwert zu tragen. Die Figur kann also keinen Heros darstellen, sie muss einen Priester bezeichnen. Dies angenommen, kann die zweite männliche Figur niemand anders sein als Agamemnon. Und man findet an ihr auch nichts, dass dieser Annahme widerspricht. Diese Figur erhebt gegen die zuvor genannte das Schwert in der Hand; jene hält sich völlig ruhig und zeigt nicht die geringste Furcht, auch nicht den Wunsch dem Schlag auszuweichen oder sich davor zu schützen. Wieder ein Punkt, der vollständig mit der Erzählung Homers übereinstimmt. Und er beweist, dass der Mann mit dem gezogenen Schwert nur vorgibt zu drohen. Es wäre absurd und unmöglich selbst für den geringsten Künstler eine Figur darzustellen, gegen die sich eine andere mit gezogenem Schwert nähert, ohne dass diese jener Figur die geringste Aufmerksamkeit schenkte. Die Schwerhaltung selbst beweist auch, dass sie nur der Bedrohung dient. Die Spitze berührt die Kleider der ersten Person, aber ohne sie zu durchdringen. Es ist auch wahr, dass jene Darstellung nicht genau mit Homer übereinstimmt, der nicht davon spricht, dass Agamemnon sein Schwert zieht. Aber der Künstler glaubt ohne Zweifel nicht mit mehr Energie die rohe Drohung Agamemnons zeigen und beschreiben zu können, als jenen sein Schwert ziehen zu lassen. Agamemnons Worte sagen sehr klar: Wenn Du weiter zögerst, kommst Du hier nicht lebend davon. Und diesen Sinn markiert sehr deutlich das gezogene Schwert.

Nun kann die sitzende Frau niemand anderes sein als Chryseis, die Tochter des Chryses. Dies widerspricht wieder dem Bericht Homers. Chryses hat Agamemnon in einer Versammlung der Griechen getroffen, das ist klar durch die Worte Homers. Alle anderen Griechen billigen den Vorschlag und sie veranlassen Agamemnon, die Geschenke anzunehmen und die Geisel freizulassen. Aber auch dieser Widerspruch, glaube ich, ist weniger ein Grund, meine Erklärung zu verwerfen, als vielmehr sie zu bestätigen. Ohne sein Werk mit einer Fülle von Figuren zu überfrachten, die für eine Versammlung notwendig wären, hätte der Künstler die Szene Homers nicht erzählen können. Ohne die Versammlung und ohne eine weitere Figur als die der beiden Männer, wäre seine Darstellung ungenügend und könnte nicht verstanden werden. In diesem Fall hätte es nichts als die beiden männlichen Figuren, von denen eine sich der anderen nähert, Und dies könnte auf tausende Arten erklärt werden.

Um die Gelegenheit und den Gegenstand des Streits und überhaupt seine Idee klar zu machen, blieb dem Künstler nichts anderes übrig, als jene Figur hinzuzufügen, die den Disput der beiden Männer ausgelöst hatte. Mit ihrer Haltung zeigt sie ausreichend, dass der Streit der Männer ihr nicht sehr ernsthaft erscheint. Sie bleibt ruhig sitzen, ohne die geringste Veranlassung den einen oder den anderen zu unterstützen.»

Tiedemanns Beschreibung und Analyse des Vasenbildes ist methodisch ganz anders gelagert als Schorns Text. Sie ist extrem nüchtern und sachlich formuliert. Man nehme den kritisch programmatischen Einstieg: «Zu verlangen, dass sich überhaupt eine Fabel oder Geschichte findet, die perfekt mit einer Darstellung der Künstler korrespondiert, bedeutet gewöhnlich, eine unmögliche Sache zu verlangen.» Hier ist eine Absage an Tischbeins «Homer-Werk» ausgesprochen, bevor dieses Werk überhaupt gedacht wurde, quasi am selben Tag, da Tischbein nach Italien reist und seine jahrzehntelange Arbeit erst beginnt. Homer-Text und Vasenbild werden von Tiedemann getrennt betrachtet. Die klare Analyse dessen, was im Bild zu sehen ist, überzeugt ebenso wie die in sich logische Argumentation. Es gibt keine Spur von Einfühlung und Überhöhung, die im Text Ludwig Schorns so dominant vorherrscht. Jener sieht und fühlt Homers Verse in ein Bild hinein – kein Vasenbild, sondern Tischbeins Graphik. Tiedemann führt zwar auch ein Homer-Zitat an, verwebt es aber nicht wie Schorn untrennbar mit der eigenen Bildbeschreibung. Streng antiquarisch wird von ihm die Mythendeutung aus dem Bild und dessen Details hergeleitet – als eine Möglichkeit, eine Wahrscheinlichkeit: «Im Einklang mit diesen Bemerkungen glaube ich genug Übereinstimmung zu sehen …».

Tiedemanns konkrete Deutung des Bildes wird heute nicht mehr vertreten, ikonographisch bietet das Stück aber zahlreiche Anhaltspunkte, so dass sich seit 1777 bis heute etwa zwei Dutzend Autoren an einer Deutung versucht haben. Völkel gibt in seiner Randnotiz eine weitere homerische Deutung, die er aber ablehnt (s. o.). Irritierende Übermalungen des 18. Jahrhunderts, welche die Kollegen im 19. Jahrhundert vor Probleme stellten, waren noch bis in die 1960er Jahre vorhanden. Sie sind in einer Zeichnung des Kasseler Gallerieinspektors Appel überliefert *(Abb. 6)*.[59] Erst Beazley weist darauf hin, dass sie entfernt wurden.[60] Neue Photographien entstehen erst in den 1960er-Jahren für den ersten Kasseler CVA-Band.[61]

In der Folge wird die Deutung auf Apoll, Orest und Hermione[62] allgemein akzeptiert. Nüchtern-sachlich formulierte Beiträge bilden die Mehrheit der Publikationen, so etwa von Adrienne Lezzi-Hafter[63] und den Autorinnen des LIMC.[64] Dieser ‹antiquarische› Umgang mit dem Gegenstand führt jedenfalls hin zu genauer Dokumentation und Klassifikation.[65] Klassifizierende Forschung wird heute natürlich nicht mehr verteufelt und kein Kollege als «Antiquar» beschimpft. Man nähert sich seit dem 19. Jahrhundert als Archäologe einem Werk nicht mehr

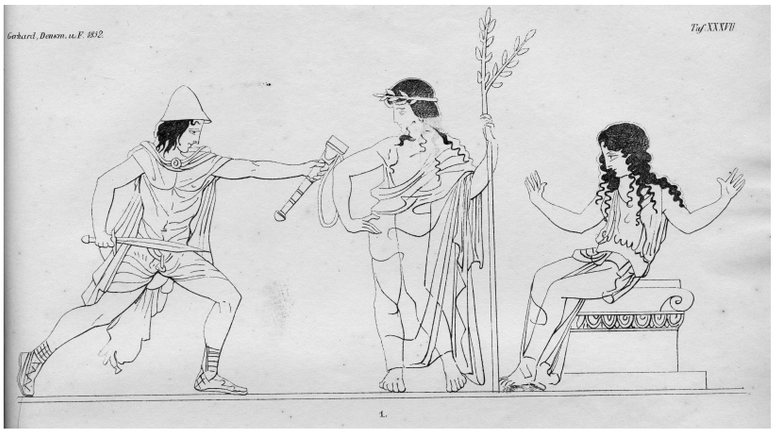



*Abb. 6 Archäologische Zeitung 10, 1852, Taf. 37.*

ästhetisch einfühlend. In einigen Beiträgen zu dem Kasseler Vasenbild glaube ich aber doch künstlerisches Einfühlungsvermögen zu finden. Verbunden mit großer Gelehrsamkeit wurden von José Döring und Karl Schefold eindrucksvolle Ergebnisse erreicht.[66]

Es ging in diesem wissenschaftsgeschichtlichen Beitrag darum, Ursprung und Entwicklung der Vasenforschung und der Klassischen Archäologie zu beleuchten. Die Kasseler Sammlungsgeschichte kann diese früheste Epoche beispielhaft erhellen und so das anschaulich machen, was in den Handbüchern meist theoretisch abgehandelt wird. Je ein frühes Beispiel für die kunstarchäologisch einfühlende wie für die antiquarische Gelehrsamkeit konnte nachgewiesen werden. Möglich war dies, indem die Verbindung der beiden Vasen mit ihren zeitgenössischen Dokumenten wieder hergestellt und die zeitgenössischen Diskurse erläutert wurden. Die Bestände der Kasseler Altertümergesellschaft sind u. a. für solche Fragestellungen ein Schatz der Wissenschaftsgeschichte, dessen Erforschung noch zu leisten ist.[67] Hinzu kommen zahlreiche Archivalien im Kasseler Museumsarchiv und im Hessischen Staatsarchiv Marburg. Ein vollständiges Bild und eine angemessene Bewertung der Kasseler Antikensammlung im 18. und frühen 19. Jahrhundert sowie der «société des antiquités» wird sich erst ergeben, wenn man Archivalien und Sammlung als gleichrangig ansieht und gemeinsam analysiert.[68]

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 Foto Museumslandschaft Hessen Kassel.
Abb. 2 Foto Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung)/Graphiksammlung.
Abb. 3 Foto Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung)/Graphiksammlung.
Abb. 4 Foto Museumslandschaft Hessen Kassel.
Abb. 5 Foto Biblioteca Oliveriana Pesaro.
Abb. 6 Foto nach Exemplar des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen.

## ABKÜRZUNGEN

Dittscheid 1995 — H.-C. Dittscheid, Le Musée Fridericianum à Kassel (1769 – 1779). Un incunable de la construction du musée aux siècle des Lumières, in: É. Pommier (Hrsg.), Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993 (Paris1995) 157 – 211

Gercke 2007 — P. Gercke, Zur Geschichte der Skulpturensammlung, in: ders. – N. Zimmermann-Elseify, Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog Museumslandschaft Hessen Kassel, Antikensammlung Schloss Wilhelmshöhe (Mainz 2007)

Grubert 1975 — B. Grubert, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Homer nach Antiken gezeichnet (Diss. Ruhr-Universität Bochum 1975)

Landsberger 1908 — F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1908)

Lange 2001 — T. Lange, Tischbeins Homer nach Antiken gezeichnet und Runges Ossian, in: A. Friedrich – F. Heinrich – C. Holm (Hrsg.), Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (Petersberg 2001) 201 – 209

Tischbein 1829/1956 — H. W. Tischbein, Aus meinem Leben. Herausgegeben, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von K. Mittelstädt (Berlin 1956)

Tischbein/Schorn 1823 — H. W. Tischbein – L. Schorn, Homer nach Antiken gezeichnet, Heft 9 (Göttingen 1823)

Vercamer 2006 — J. Vercamer, Das Museum Fridericianum in Kassel, in: B. Savoy (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815 (Mainz 2006) 309–331

Wiegel 2005 — H. Wiegel, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829). Homer nach Antiken gezeichnet, in: M. Heinz (Hrsg.), 3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Ausstellungskatalog Kassel (Kassel 2005) 140 – 147

## ANMERKUNGEN

Ich danke Stefan Schmidt und Matthias Steinhart für die Einladung und allen Teilnehmern des Kolloquiums für Beiträge und Gespräche, besonders Maria Emilia Masci für ihre Hinweise zur Kasseler Olpe T 43.

1 V. Nørskov, Greek vases in new contexts. The collecting and trading of Greek vases – an aspect of modern reception of antiquity (Aarhus 2002) 131 – 133 mit Tab. 4.

2 T. Hölscher, Rezension zu: N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, Gnomon 65, 1993, 519 nennt dies die «klassizistische Frühphase der Archäologie». – Vgl. M. Wegner, Klassische Archäologie, in: P. Berghaus (Hrsg.), Der Archäologe: graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Ausstellungskatalog Münster (Münster 1983), 11 – 18; H. Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie (München 1996) 107 – 199.

3 B. Kümmel, Die Kunst- und Wunderkammer Moritz des Gelehrten, in: J. Bäumel – H. Borggrefe (Hrsg.), Moritz der Gelehrte: ein Renaissancefürst in Europa. Ausstellungskatalog Lemgo (Lemgo 1997) 197 – 238. – Aktuelle Forschungen zu frühen Kasseler Sammlungen (nicht Antikensammlung): A. Scherner, Der Löwe und der Halbmond. Das Osmanische Reich im Spiegel der landgräflichen Sammlungen, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hrsg.), Löwe und Halbmond: ein Prunkzelt und Waffen aus dem Osmanischen Reich in Schloss Friedrichstein (Petersberg 2012) 33 – 55; K. Gaulke, «Optica»: Das Optische Zimmer im Kunsthaus, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hrsg.), Optica. Optische Instrumente am Hof der Landgrafen von Hessen-Kassel (Petersberg 2011) 25 – 36.

4 Gercke 2007, 11 – 13.

5 P. Gercke 2007 11 Anm. 3. – Dass es sich um Funde aus Athen handelt, erwähnt zuerst F. Chr. Schmincke, Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlich-Hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel nebst den nahe gelegenen Lustschlössern, Gärten und andern sehenswürdigen Sachen (Kassel 1767) 160.

6 Dittscheid 1995; Vercamer 2006.

7 A. Rege, Simon-Louis Du Ry: Erste Reise nach Italien 1735 – 1756, zweite Reise nach Italien 1776 – 1777. Correspondances et journal de voyage (Diss. Univ. Paris IV Sorbonne 2003).

8 Société des Antiquités (Hrsg.), Mémoires de la Société des Antiquités de Cassel (Kassel 1780), 2; http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/memsocantcassel (12. 2. 2013). – C. Chr. S. Bernhardi, Kurzer Abriß einer Geschichte der Gesellschaft der Alterthümer zu Cassel, Zeitschrift für Hessische Geschichte und Landeskunde 1, 1837, 5; A. Volmer, Antikerezeption im 18. Jahrhundert. Die Kasseler Altertümergesellschaft, Das Altertum 47, 2002, 91 – 107; dies., Institutionelle Selbstreflexion und Spätaufklärung in Hessen-Kassel – die Société des Antiquités. Ein Beitrag zur Antikerezeption im 18. Jahrhundert, in: H. Zaunstöck (Hrsg.), Sozietäten, Netzwerke, Kommunikation. Neue Forschungen zur Vergesellschaftung im Jahrhundert der Aufklärung. Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 21 (Tübingen 2003) 85 – 113.

9 Frachtbrief vom 18. August 1777: G. Schweikhart (Hrsg.), R. Hallo: Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel: Sammlungen, Denkmäler, Judaica (Kassel 1983) 61 – 62; das weitere nach unpublizierten Verzeichnissen im Museumsarchiv der Antikensammlung MHK.

10 Briefe eines Reisenden über den gegenwärtigen Zustand von Cassel mit aller Freiheit geschildert (Frankfurt 1781) 145 – 146.

11 Vgl. Lit. Anm. 8.

12 H.-K. Boehlke, Das Museum Fridericianum. Eine Beschreibung der Architektur und ihrer Verwendung durch seinen Baumeister Simon Louis du Ry, in: Zeitschrift für Hessische Geschichte und Landeskunde 74, 1963, 91 – 107.

13 Dittscheid 1995, 177 – 191.

14 Vercamer 2006, 327 – 328.

15 Vercamer 2006, 315 Abb. 10.

16 Übers. Boehlke a. O. (Anm. 12) 98; französischer Originaltext Dittscheid 1995, 181.

17 Vgl. R. Splitter, Eine Archivalie erschließen, um eine Sammlung zu erforschen. Das Inventar der Antikensammlung von 1824, in: Jahrbuch der Museumslandschaft Hessen Kassel 2010 (Petersberg 2011) 68 – 73.

18 A. Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Band VI. Kreis Cassel-Stadt (Marburg 1923) 555.

19 Vermerk L. Völkels im Inventar der Modernen Galerie (Ms. Museumsarchiv o. J.), S. 71. – Vgl. A. Duncker, Eines Hessischen Gelehrten Lebenserinnerungen aus der Zeit des Königs Jerôme. Zwei Manuscripte des Oberhofraths Dr. Ludwig Völkel, Zeitschrift für Hessische Geschichte und Landeskunde, N. F. 9, 1882, S. 249 – 291.

20 Die genaue Herkunft vieler Stücke der Antikensammlung ist ungeklärt, man spricht landläufig vom «alten landgräflichen Besitz» (CVA Kassel 1 Taf. 28, 3 – 4). Es ist anzunehmen, dass die meisten antiken Vasen in der Regierungszeit des Landgrafen Friedrich II (1760 – 1785) nach Kassel kamen. Einzelne Stücke könnten aber auch vorher und nachher aufgenommen worden sein. Was die absolute Zahl der bemalten griechischen Vasen angeht, so steht Kassel mit vier Gefäßen im Mittelfeld der Tabelle von Nørskov (Anm. 1) 39 Tab. 1 (Vasen in Sammlungen, die sich bei Passeri [Anm. 55] finden) und Masci a. O. (Anm. 56) 41 – 99. Zu den im Folgenden behandelten beiden Vasen kommen noch MHK T 45 (CVA Kassel 2 Taf. 81, 4 – 6; BAPD 1005272) und MHK T 44 (CVA Kassel 2 Taf. 79, 4 – 6; BAPD 1005267) aus dem Inventar von 1824. Die sammlungsgeschichtliche Erschliessung der historischen Inventare der Kasseler Antikensammlung hat 2007 begonnen: Splitter a. O. (Anm. 17).

21 Ausgangspunkt meines Beitrages ist die Wiederentdeckung der Tischbein-Zeichnung/-Lithographie und die vorgeschlagene Identifikation mit der Kasseler Olpe MHK T 35. Die Reihenfolge, in der die Texte zu den beiden Vasen vorgestellt werden, könnte auch anders sein, denn die unterschiedlichen Herangehensweisen existierten gleichzeitig. Schorns Text zu Tischbeins Zeichnung von MHK T 35 ist, obwohl eine Generation später entstanden, einem Konzept des späten 18. Jahrhunderts verpflichtet. Tiedemanns Text zu MHK T 43 ist zwar der ältere Text, er weist aber in die Gegenwart der Wissenschaft.

22 CVA Kassel 1 Taf. 28, 3 – 4; BAPD 1210; P. Gercke in: ders. (Hrsg.), Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760 – 1785. Ausstellungskatalog Kassel (Kassel 1979) 245 Nr. 447.

23 Tischbein/Schorn 1823 Taf. III.

24 Grubert 1975, 234 Kat. Nr. HW. 85: Dort Hinweis auf die Vorlage zur Lithographie bei Tischbein/Schorn 1823 Taf. III im Cotta-Archiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach, die Angabe «Vasengemälde» zitiert nach Tischbein/Schorn 1823, 14.

25 G. Körner, Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Marbacher Magazin 114 (Marbach am Neckar 2006), 10: «So verwahrt das Cotta-Archiv eine umfangreiche Sammlung graphischer Blätter Tischbeins, die als Vorbereitungen für sein «Homer-Werk» dienen sollten, und die nur zum Teil veröffentlicht sind.» A. Sucrow, ‹Homer nach Antiken gezeichnet', in: dies. (Hrsg.), Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des «Goethe-Tischbein». Ausstellungskatalog Oldenburg (Oldenburg 1994) 79: «Bis in die heutige Zeit haben sich … zahlreiche, wenn auch nie verwendete, so doch für das Werk vorgesehene Stiche und Radierungen sowie Zeichnungen und Entwürfe erhalten.» – Ein Konvolut von etwa 300 dieser Zeichnungen im Deutschen Literaturarchiv wird derzeit von Hildegard Wiegel zur Veröffentlichung vorbereitet: Wiegel 2005, 143 Anm. 29.

26 A. Andresen, Die deutschen Maler-Radirer des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken, Band II (Leipzig

1867) 50: «Diomedes, Odysseus und Dolon. Nach einem Vasenbilde. Farbige Lithographie ohne Bezeichnung. Qu. Fol. [quer folio = 330 × 210 mm, R.S.]»; S. 49: «6 Abbildungen nach Tischbein's Zeichnungen, in Kupferstich von Felsing und in farbiger Lithographie. Wir geben nur den Inhalt der Blätter an ohne nähere Beschreibung, weil sie keine Originalarbeiten von Tischbein's Hand sind.». Andresen kennt die Zeichnung im Cotta-Archiv nicht, bezieht sich nur auf die Lithographie. Heft 9 des «Homer-Werks» erschien als Neuerung mit Lithographien, «offenbar, um dem Heft einen modernen Anstrich zu geben.» (Grubert 1975, 35).

27 Grubert 1975, 7–48.
28 Wiegel 2005, 144.
29 Grubert 1975, 37.
30 Vgl. Anm. 20.
31 Société des Antiquités a. O. (Anm. 8) XVI.
32 Landsberger 1908, 11–23.
33 Landsberger 1908, 22.
34 Tischbein 1829/1956, 384.
35 Grubert 1975, 15–26.
36 Grubert 1975, 7.
37 Wiegel 2005, 144.
38 Schorn/Tischbein 1823, 14.
39 Schorn/Tischbein 1823, 15.
40 Schorn/Tischbein 1823, 15. Endnoten: 2) ILIAD. X. v. 297; 3) Ibid. v. 316.
41 Schorn/Tischbein 1823, 17.
42 Vgl. hierzu Lange 2001, 202–204.
43 Nach Lange 2001, 202.
44 Landsberger 1908, 133–134.
45 Vgl. W. Schiering in: U. Hausmann (Hrsg.), Handbuch der Archäologie: Allgemeine Grundlagen der Archäologie (München 1969) 22–44.
46 Wegner a. O. (Anm. 2) 14.
47 Lange 2001, 201.
48 Vgl. K. Popitz, Antike Götter und Helden, in: ders.– I. Becker (Hrsg.), Von Odysseus bis Felix Krull. Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1982) 15–44; Zitat nach Sucrow a. O. (Anm. 25) 80.
49 Vgl. E. Mango, Vases all'antica: Naples, in: P. Rouillard (Hrsg.), Le vase grec et ses destins. Ausstellungskatalog Mariemont (München 2003) 237–244.
50 Museumsarchiv Antikensammlung MHK, Ms. Inventar 1824, S. 119 (freistehende Objekte im Antikenzimmer).
51 Vgl. hierzu z. B. Sichtermann a. O. (Anm. 2) 185–199.
52 Museo Gregoriano Etrusco Vaticano G18: ABV 288, 15; BAPD 320318. – Metropolitan Museum New York 56.171.20: ABV 270, 53; Beazley, Addenda² 118; Beazley, Para. 70; CVA New York 4 Taf. 23, 1–4; BAPD 320063.
53 Warschau, Nationalmuseum, IN 138539, ehemals in Stettin: CVA Warschau 1 Taf. 28, 4–6; Beazley, Para. 224; BAPD 360928. – Dass es sich bei diesem Stück um die Vorlage für Tischbeins Zeichnung handelt, ist unwahrscheinlich, da die Armhaltung der mittleren Figur abweicht. Und auch wenn Tischbein erwähnt, dass ihm «von allen Seiten … homerische Darstellungen zugeschickt [wurden]; nicht bloß aus Italien, sondern auch aus Frankreich, ja aus Polen und Konstantinopel» (Tischbein 1829/1956, 359–360), so spricht doch Tischbeins enge Bindung an Kassel für die hier vorgeschlagene Identifizierung. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass Tischbeins Zeichnung nach der Warschauer Vase geschaffen wurde, für die wissenschaftsgeschichtliche Beurteilung spielt das jedoch keine Rolle.
54 Biblioteca Oliveriana Pesaro (BOP) Ms. 294, c. 400.
55 G. B. Passeri, Picturae Etruscorum In Vasculis. Nunc primum In Unum Collectae, Explicationibus Et Dissertationibus Illustratae I–III (Romae 1767–1775).
56 M. E. Masci, Picturae Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento, Musei Vaticani – Museo Gregoriano Etrusco. Documenti e Monografie I (Roma 2008) 75–79. 637.
57 Universitätsbibliothek Kassel, Bereichsbibliothek 6: Landes- und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms Hass 241, XVI, 2, 1944v –1945r (Vortrag in der «société des antiquités» 1777); vgl. Nr. 23 der Liste 2° Ms Hass 241, I, 68r–73r: «Repertoire des discours sur les antiquitees prononsés l'année 1777» (68r)/»Repertoire des discours prononsés dans l'assemblés de la societé des antiquités" (69r): »23. Idem [sc. M. L Professeur Tiedemann] Discours. Que parmi les Evenemens de l'histoire ou vrai ou fabuleuse il y a a peine un seul qui convienne parfait de la representation Exposée sur ce Vase." (69v). – Hinweis auf das Ms. bei Gercke a. O. (Anm. 22) 245 Nr. 448 (Olpe T 43). Gercke vergleicht Tiedemanns Text allgemein mit Gemälden Tischbeins.
58 Zu Tiedemann vgl. Gercke 2007, 17 mit Anm. 39.
59 E. Gerhard, AZ 10, 1852, 401–404, Taf. 37.
60 ARV² 1206, 1.
61 CVA Kassel 1 Taf. 47, 1–4; BAPD 215958; die ältere Lit. ist zu ergänzen um: ML I 2 (1886–1890) 2434 s. v. Hermione (Weizsäcker); L. Séchan, Etudes sur la Tragédie grecque (Paris 1926) 367.
62 Th. Panofka, Orest und Hermione, AZ 11, 1853, 13–16; J. Döring, Kalamis-Studien, JdI 80, 1965, 169–172 Abb. 14–15.
63 A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler (Mainz 1976) 105 Kat. S 33 Taf. 100; Abb. S. 54.
64 LIMC I (1981) 549 Nr. 14 s. v. Alkmaion (I. Krauskopf); LIMC II (1984) 300 Nr. 981* s. v. Apollon (O. Palagia); LIMC V (1990) 389 Nr. 3 s. v. Hermione (L. Kahil); LIMC VI (1992) 119 Nr. 5 s. v. Kreousa I (G. Berger-Doer).
65 Zu der Anm. 57–64 zitierten Lit. ist – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – zu ergänzen: K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988) 77 Abb. 86; G. Koch-Harnack, Erotische Symbole (Berlin 1989) 54 Abb. 36; M. Schmidt, Ein Danaidendrama (?) und der Euripideische Ion auf unteritalischen Vasenbildern, in: A. Cambitoglou (Hrsg.), Studies in honour of Arthur Dale Trendall (Sydney 1979) 167; K. Yfantidis, Antike Gefäße. Eine Auswahl. Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Kassel 1990) 223–225 Nr. 157; J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die Klassische Zeit ²(Mainz 1996) 101 Abb. 221.
66 Döring a. O. (Anm. 61); Schefold a. O. (Anm. 65).
67 So auch Volmer a. O. (Anm. 8, beide Aufsätze).
68 Dass auf diesem Gebiet echte Überraschungen möglich sind, zeigt ein Fund des Jahres 2009, als etwa einhundert kupferne Druckplatten nach einigen Jahrzehnten Vergessenheit in ihrer Bedeutung erkannt werden konnten: Sie wurden unter Landgraf Friedrich II graviert und sind bisher ungekannte Zeugen der Arbeit der «société des antiquités»: R. Splitter, «Au reste je soumet ces idées au jugement éclairé de la société.» Neue Erkenntnisse zu Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel und seiner Gesellschaft der Altertümer, in: B. Onken – D. Rohde (Hrsg.), In omni historia curiosus. Studien zur Geschichte von der Antike bis zur Neuzeit. Festschrift für Helmuth Schneider zum 65. Geburtstag. Philippika, Marburger altertumskundliche Abhandlungen 47 (Wiesbaden 2011) 313–330.

# Jean-Philippe Guy Le Gentil, Count Paroy (1750–1824). An Intriguing Collector of Greek Vases between Ancien Régime and French Empire

*Laureen Bardou*

Count Jean-Philippe Guy Le Gentil de Paroy (1750–1824), hereon called Count Paroy, was a mysterious French collector of Greek vases, who lived at the turn of the 19th century. All following quotes have been translated from French to English by the author of this paper. The latter assumes these translations and has put the original version as endnotes.

The first part of the article deals with the context surrounding Count Paroy. The second one discusses in more detail Count Paroy himself, as a collector fascinated by Ancient Art. Finally, the story of his collection of 560 Greek vases is given as an example to illustrate how strategic and strong a networking man he was.

As of the 18th century, collecting antiques, and especially Greek vases from South Italy, had become a fashion. At the end of the 18th century, Naples was the right place for rich travelers and ambassadors to build significant collections. As a result of systematic excavations, thousands of ancient artworks were brought out of Italy. At this time in France as well as generally across Europe, Neoclassicism (ca. 1750–1830) dominated the arts by promoting a return to classical shapes from Antiquity. Jacques-Louis David (1748–1825) was one of the leaders in Neoclassical painting in France.

Count Paroy was a man of the Ancien Régime with different careers. He wrote his memoirs about the time of the French Revolution. Moreover, a few archives have been discovered and have influenced research on his life. Because he made himself the central character of his adventures, it has been very difficult to distinguish which events in Paroy's narrative actually occurred and which were fictional. Nevertheless, by cross-referencing data and archives, some facts can be stated.

Born in 1750 into a French aristocratic family, Count Paroy was enrolled in the French army for 26 years. His father decided that his son would not be an artist, but Count Paroy had other projects for his career. In 1785, he became the first 'amateur honoraire associé libre'[1] at the French Royal Academy of Painting and Sculpture. In other words, he was known by his peers as a non-academic artist. At this time, he became close to many artists at the French Court, such as Élizabeth Vigée-Lebrun. In 1787, Count Paroy exhibited his artworks in the Salon and he travelled to Italy. During the Revolution, unlike many French artists, Count Paroy decided to stay in France to defend the Bourbons.

After the death of Louis XVI, he and his father were arrested in Bordeaux (in 1793). Thanks to Paroy's negotiation skills and his social network, they were released from jail. Shortly thereafter, Paroy was arrested again for falsifying documents. Once again, his contacts in the French administration and police department enabled him to escape the guillotine.[2] Back in Paris in 1794, Paroy was out of money and could barely survive. Under the French Consulate (1799–1804), Paroy had well-established connections in Spain and served in the Spanish Army. At the beginning of the 19th Century, Paroy devoted himself to his talent as a manufacturer and inventor in Paris. He set up his workshop in downtown Paris in a building where he made 'Etruscan Vases'. He died in Paris in 1825.

In fact, Count Paroy had many careers throughout his lifetime and he had strong political convictions: "he was born royalist, he lived royalist and he died royalist".[3] There are many entertaining stories about his love of the Bourbons and his friendship with Queen Marie-Antoinette. Paroy was also "le gazetier ordinaire de la cour"[4] — meaning he knew everyone at the French Court, people felt at ease with him and this helped him a lot to establish useful networks. Count Paroy always had something to say and enjoyed telling stories. As he wrote in his memoirs, he had a great talent, the ability to please: "The talent of pleasing is by far the most profitable, the most desired and the most elusive. It employs and caresses vice, virtue, grace and the ridiculous; it highlights merit or shows evidence of it. Nature gives, pride believes to possess it, self-love grows, and even wisdom doesn't neglect it".[5]

Count Paroy excelled in the art of building strategic

and useful networks, especially in the arts. He had several connections in France such as the French painter Élisabeth Vigée Lebrun who was a very useful friend to him *(Fig. 1)*. Paroy's cousin was Count Vaudreuil, a famous patron of the arts and collector in France.

Paroy was a smart man with strong networking skills. As an example of Paroy's cleverness, he explained extensively in his memoirs how he used an ingenious stratagem to save his cousin's collection of Old Masters' paintings. Indeed, he put his own signature on each painting to create the impression that the paintings were copies from the originals. At the French Royal Academy of Painting and Sculpture, Paroy knew the Marquis Turpin de Crissé, Amateur honoraire and the father of a famous French collector of Greek vases. Count Paroy certainly also met many academic artists such as Jacques-Louis David and Lagrenée Le Jeune, conservator and collector of Greek vases.[6]

Count Paroy was also a collector of art, and he had different styles of collecting. The PhD thesis of Charlotte Guichard[7] that dealt with the character of the *Amateur* in the 18th Century has helped this research to understand Paroy and his profile as an art collector. According to her, there were three main types of collector at this time: the *Connoisseur* was a scholar and an expert, the *Amateur* had 'good' taste and was a patron of the arts, and the *Curieux* wanted to display wealth and power.[8]

By applying this analysis to the character of Paroy and by comparing his behaviour as an art collector with many testimonies of this period, we have learned more about Paroy's manner of collecting. According to Aubin-Louis Millin, Paroy was a *Curieux*. He wrote: "The owner is a very uneducated man, he has not got a classic education, and I do not think he knows even the most vulgar books concerning arts and antiques. However he has good taste for antiques".[9] Actually, Paroy gathered two collections: the first was a personal collection of Greek vases, and the second, a collection of French sculptures for the King of Spain.

According to Paroy himself, he met the British Ambassador in Naples, Sir Hamilton, during his trip to Italy in 1787. Millin published in 1802: "Sir William Hamilton had given him a present in Naples, a vase in a very pleasant shape, with which Count Paroy was extremely happy, that is when the idea of owning a collection came to him".[10]

The gift Hamilton gave to Paroy was the great and well-known bell krater attributed to Python *(Fig.2)*. So, Paroy went to the gallery of a Neapolitan art dealer with his friend Hamilton, and they bought its entire collection of vases. This impulsive purchasing behaviour might point to the fact that Paroy was a *Curieux.* But he later purchased additional other vases that he carefully selected to complete his collection.



*Fig. 1 Undated engraving, Élizabeth Vigée-Lebrun by Count Paroy, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.*



*Fig. 2 Red-figured paestan bell krater, signed by Python, 360–320 BC, London, British Museum inv.1917, 1210.1.*

Count Paroy also built up a collection of almost 100 French bronzes, but not for himself. Actually, he was in charge of buying sculptures for the King of Spain Carl IV. Paroy selected each object carefully and sent the collection to the King in 1803. Therefore, Paroy followed two types of collecting practices: the first was influenced by emotion, by Hamilton's huge personality and by the effervescent environment of Naples; the second was one of careful selection for the prestige of a King. In both cases, Paroy used 'taste' to motivate his decisions, but to varying degrees. In my opinion, Paroy arrived in Naples in 1787 as a *Curieux* but came back to France as an *Amateur* of Greek vases.

Count Paroy was also a non-academic artist specializing in miniature engraving. His most important engravings as an artist are two engraved tondi of 1789 executed on the same model. The first is the *Tondo des fables de Lafontaine*, and the second is the *Florilège des archétypes antiques (Fig. 3)* — translated the *Anthology of Ancient archetypes.* The precision and the quality of his work as well as his talent as an engraver are remarkable.

For the *Florilège des archétypes antiques*, Paroy produced one engraving depicting 325 masterpieces of Greek, Roman and Egyptian Antiquities including sculptures, lamps and vases, all of which can be identified clearly.[11] At the centre of the *tondo* is the Laocoon. This tondo not only reveals that Paroy seemed to be fascinated by Ancient Art, but a copy of the engraving was found by Pascale Picard-Cajan among the sketches of the neoclassical French painter Ingres. It appears that Paroy could have seen or studied specialized documentation to precisely depict each one of the objects. As Mrs Cajan wrote, just one piece in the tondo is not antique: Bernini's famous sculpture depicting Apollo and Daphne (1622 – 1625, Rome, Borghese Gallery). It is worth examining the reason why this famous group of Bernini's is represented among ancient works of art. Paroy probably considered this sculpture as a perfection of Ideal Beauty, similarly to the Laocoon.

The research at hand has revealed that Count Paroy was fascinated by Ancient Art. However, he was not an expert, but thanks to his artistic talent and observation skills, he was able to represent it accurately. In selecting these sculptures and objects, Paroy revealed his knowledge of Ancient Art.

Paroy also engraved Greek vases, but not the ones from his personal collection. For example, in the engraving in *Figure. 4* we can easily recognize the model of the Hydria

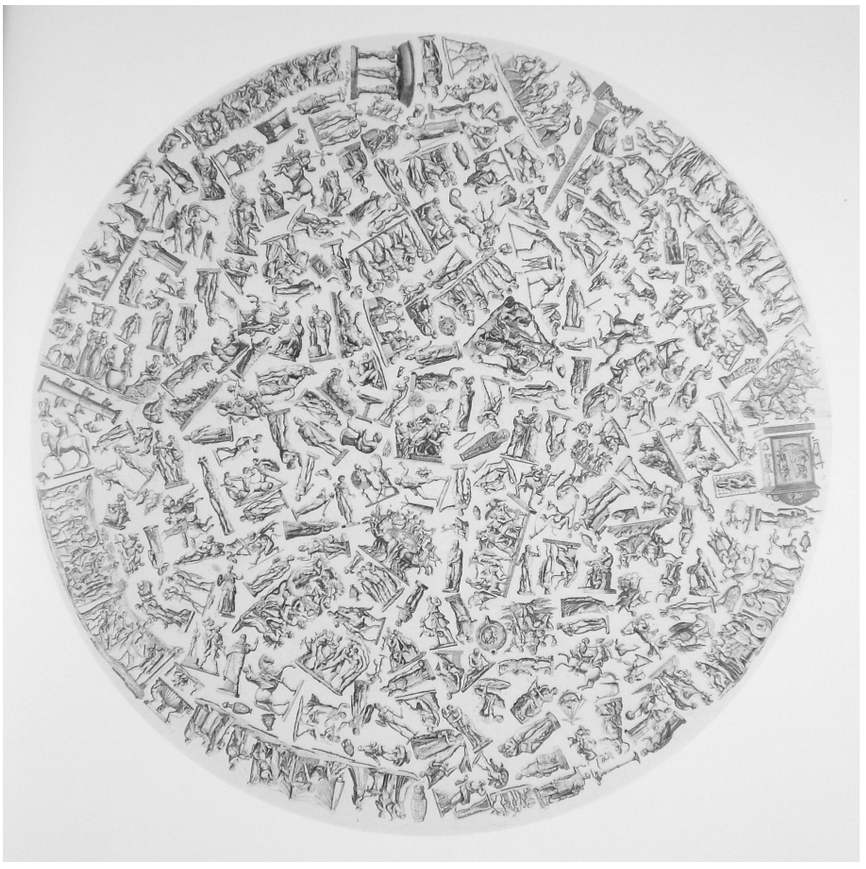


*Fig. 3 Engraved tondo, Florilège des archétypes antiques, Count Paroy, Montauban, Musée Ingres.*



*Fig. 4 Engraving designed after the model of the Hydria signed by Meidias as a potter, Count Paroy, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes et de la photographie.*



*Fig. 5 Red-figured attic hydria, signed by Meidias as a potter, 420–400 BC, from Athens, London, British Museum GR 1772.3-20.30 (E 224).*

signed by Meidias in the British Museum *(Fig. 5)*. This vase was part of Hamilton's very first collection, published by Hancarville in 1766. Hence, Paroy probably studied the vases and the 'taste' of the collector Hamilton in the book in order to get inspiration for gathering a great collection. Paroy also engraved two elaborate friezes inspired by ancient bronze sculpture *(Fig. 6)*. The composition is severe and leans towards a return to the ideal beauty of Classicism.

Count Paroy was also a businessman and entrepreneur. During his thirteen years as an industrial and manufacturer (1810–1823), Paroy set up his workshop in a public building in Paris: the Collège des Grassins. There, he was also known as 'Manufacturer of Etruscan vases', that is to say he made copies of Greek vases. In 1810, he took over the workshop of Francesco Piranesi — the son of Giovanni Battista Piranesi — who lived and worked at the Collège des Grassins for one of the leading European manufacturers of terracotta ornaments and Etruscan vases. Paroy hired close to one hundred workers for his workshop, including many artists. *Figure 7* shows the map of the workshop in 1814.

In 1818, Paroy welcomed a guest from Rome, Luigi Brocchi, the famous Italian conservator of Greek vases,



*Fig. 6 Engraving, Athena, putti and a woman, Count Paroy, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie.*

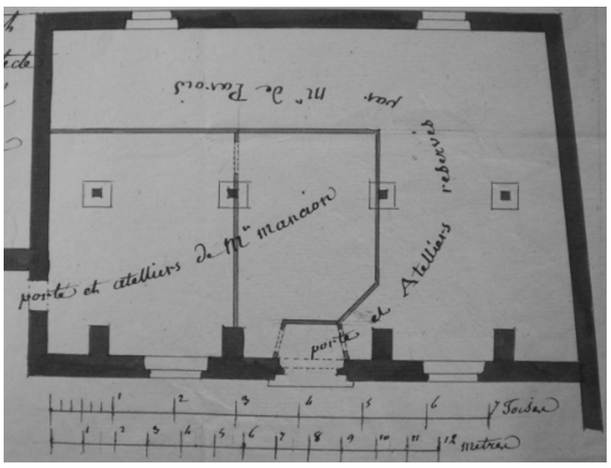



*Fig. 7 Map, Paroy's workshop in Collège des Grassins in 1814, Paris, National Archives, F/13/1100.*

in the Musée Napoléon.[12] Brocchi was a friend of Ennio Quirino Visconti — the first Curator of Antiques at the Louvre — and Darcet (father or son), both French chemists and industrials. The father Jean Darcet (1725 – 1801) was the director of the porcelain Manufactory at Sèvres, and his son Jean-Pierre Joseph Darcet (1777 – 1844) directed many manufactories in Paris. Paroy probably met the father[13].

This network is of great interest for this research, especially as one 'fake' vase is known in Paroy's collection *(Fig. 8)*.[14] According to Brigitte Bourgeois, it is actually a genuine antique vase, on which someone scratched the surface in order to design figures with a black thin brush.[15] This work was not necessarily done by Paroy's workshop. It is important, however, to underline the fact that Paroy was well connected in the museum landscape and amongst the manufactories of Paris. He knew many French and Italian conservators specializing in Greek vases, including some of the best in the field such as Luigi Brocchi and Lagrenée Le Jeune.

Paroy lived and worked at the Collège des Grassins from 1810 to 1822. He was forced to leave it for good when the building was destroyed. Paroy lost everything he had invested in thirteen years of manufacturing and declared bankruptcy.

Manufacturing 'Etruscan vases' was not a new phenomenon. At the time, European porcelain factories developed this craft using Greek vases as inspiration.[16] Gargiulo and associates is one such example extensively studied by Andrea Milanese.[17]

Following this discussion of Count Paroy the man, it is time to approach his major collection of Greek vases. It is important to mention that there is a fictional story — told by Paroy himself —, and a real version — revealed by studying the archival documents. Both are complementary and have allowed me to reconstitute the story of Paroy's collection of Greek vases.

The story begins in 1787 in Italy, more precisely in Naples. At the time, the city was a crossroads for all amateurs of antiquities. The friendship between Paroy and Hamilton is well documented in archival material. In 1787, Paroy bought a very expensive collection of Greek vases together with Hamilton. Paroy was very rich and could afford it. He also met Minister Cacault (1742 – 1805), who worked for Talleyrand, the French Ambassador in Naples. Minister Cacault provided information about the Paroy collection to Aubin-Louis Millin. In 1802, the French scholar Millin wrote that: "one day, a man offered him to become the owner of a huge collection of vases […]. Half of the collection was sold to Mr. Hamilton, and the other became the base of Count Paroy's. Then, he enriched his collection with the purchase of many works. I know the details of this story […] through Count Paroy's personal account. I let him defend the accuracy of his story against all those who would consider it a bit romantic: but regardless of how the collection came to be, it is certainly an admirable one".[18]

Every word in this quotation is important because just five years earlier, Millin wrote a private letter to his German colleague Carl Böttiger. He mentioned: The merchant "showed to him a great number of monuments en-

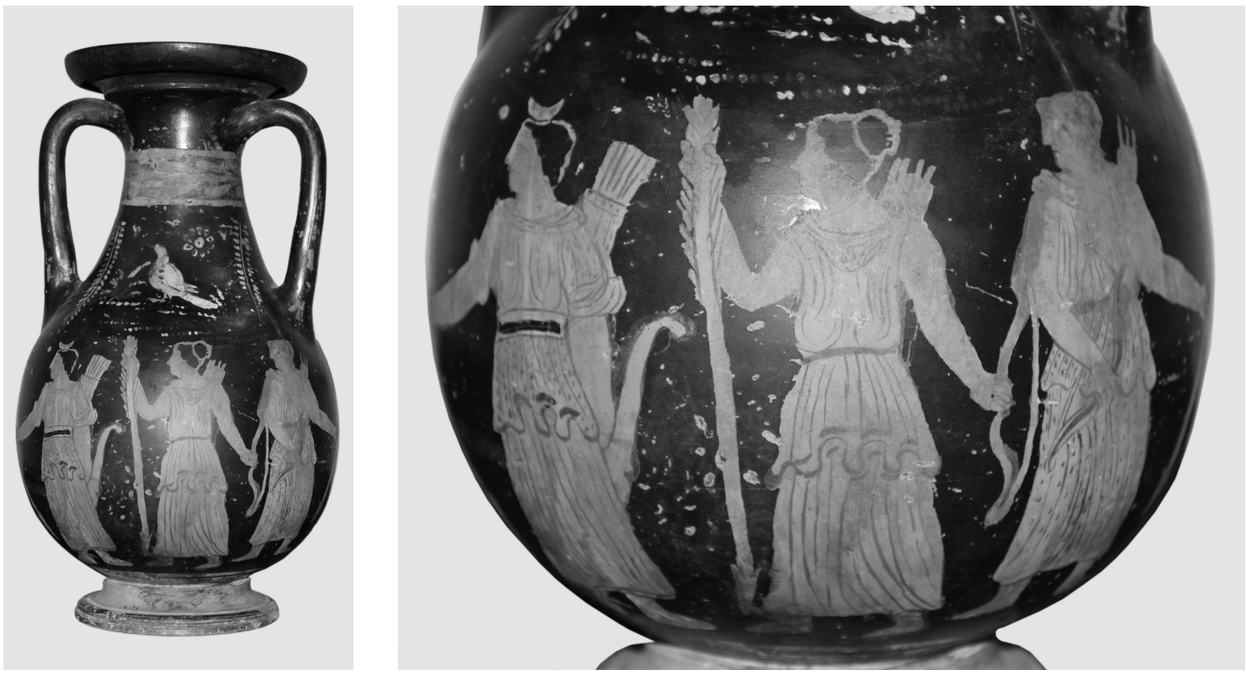


*Fig. 8 A 'fake' vase in the Paroy collection. Pelike, Gnathia style, Paris, Louvre, ED 570 (ODF 88). Enlarged detail.*

closed in this space, he took advantage of the death of the Governor of Capo de Monte to take the vases; he [Paroy] could only keep half of this rich collection, the other half was for Mr Hamilton. The collection, he says, that was later sent to England from Italy".[19] Precious details are revealed in both these quotes. Was Hamilton's part of the collection, the one he sent to Great Britain, the same one published by Tischbein between 1791 and 1795?[20] It is well known that most of Hamilton's second collection disappeared in the *Colossus* shipwreck of 1798. If we are dealing with the same collection, it is then possible to gain an overview of the quality of the vases purchased by Paroy. But, it is impossible to take Count Paroy's account at face value. Like Millin,[21] I am very perplexed by Paroy's revelations. Only a few facts can be verified by archival material: they are that Paroy knew Hamilton very well and that he travelled to Italy in 1787.[22]

Despite the strict regulations surrounding the exportation of artworks from Naples, Paroy explained how he managed to hide his huge collection from border authorities using a clever scheme.[23] We wonder once again, whether this was fact or fiction.

The story then continues in France. Alexandre Lenoir wrote: "In buying these vases, his intention was to enrich his homeland. Mr. Dangevilliers, Director of Arts and Academies, granted him, on behalf of the King, to export this collection to France, seeking to make its acquisition".[24] So, in 1787, Count D'Angevillers approved its import in Paris, solely on the basis of Paroy's intention to sell it to the French Government. Once in France, Paroy hid his collection of 560 vases in Élizabeth Vigée-Lebrun's apartment, located on Cléry Street in Paris, where he also lived.

During the Revolution, while Count Paroy was living in Bordeaux, the painter David was put in charge of claiming the Paroy collection on behalf of the Government. Once again, Paroy used an ingenious scheme to hide his collection in the Cléry Street apartment. He built a secret compartment in the wall of the flat to conceal his huge collection. The stratagem worked very well. David never found it. The collection stayed in this secret hideaway for five years.

At the end of 1797, Millin followed the advice of his colleague Karl Böttiger and went to Paroy's to examine the collection in great detail. Following this visit, Millin corresponded extensively with Böttiger.[25] When Millin discovered the potential of this tremendous collection for France, he expressed his wish to acquire it for the Museum (the Louvre). This was at the time when Paroy encouraged artists and scholars to come and make copies of his vases.[26] Millin stressed that many foreign collectors — especially English ones — were interested in buying the collection. But he also specified that Paroy was only willing to sell to France. At this time, the Paroy collection of Greek vases was one of the most important and well-known collections in France, on a par with that of Empress Joséphine. Paroy, however, financially ruined by the Revolution, had no choice but to use his collection as collateral to secure a loan (from 1798 to 1801) of 21 000 francs from the Mont-de-Piété in Paris.

Subsequently, Count Paroy offered to sell his collection to the French Government. The Minister of Interior Jean-Antoine Chaptal recommended that Alexandre Lenoir, Trustee of the Musée des Monuments Français, assemble a committee of experts to examine and estimate the collection. The committee comprised six French and Italian experts of Ancient Art: Alexandre Lenoir and Aubin-Louis Millin, Dominique Vivant Denon — the Director of the Musée Napoléon and collector of Greek vases —, Ennio Quirino Visconti — the Curator of Antiques of the same museum —, Francesco Piranesi — the engraver and architect mentioned above in reference to the Collège des Grassins —, and Mattia Zarillo — a member of the Accademia Ercolanese and Antiquarian of the King of Naples. These scholars were very influential personalities in the art, archaeology and museum communities of Paris. Once again, the extent of Count Paroy's network can be revealed.

The experts noted the importance of the collection for France and estimated it at 50 000 francs. Ultimately, in March 1802, Minister Chaptal refused its acquisition due to lack of money. Paroy could finally relinquish his collection the way he wanted. The case was closely followed abroad. In the German newspaper *Neuer Teutscher Merkur* directed by Carl Böttiger, we learn that the British collector Thomas Hope acquired several vases from the Paroy collection (around 1803), and that another mysterious English collector purchased the rest of the collection. Indeed, Salomon Reinach[27] confirmed later that Thomas Hope was the owner of many of the most interesting vases from the Paroy collection. It is important to bear in mind that Thomas Hope had also acquired Hamilton' second collection in 1801 and visited Paris in the Spring of 1802 and in May 1803.

Additional details about the remaining vases have been discovered in the course of this research. I suppose that Paroy did not sell all 560 vases to the two British collectors because archives have suggested other details. According to Alexandre Lenoir, Count Paroy was robbed by one of his contacts in 1813 and several vases were stolen. In addition, the French collector Edme-Antoine Durand also acquired some of his vases *(Fig. 9)*. Finally, two Parisian art dealers bought some vases that Paroy had kept until his death in 1825 at auction.

Nowadays, only 10 of 560 vases from the Paroy collection have been identified.[28] They are located in the British



*Fig. 9 Apulian bell krater, Ilioupersis Painter, Paris, Louvre K3, ex Paroy collection.*

Museum and the Louvre thanks to the collectors Hope and Durand. But who is the other mysterious English collector? That is a key mystery. Further research is required in order to uncover the next part of the story of this amazing collection.

Count Paroy was not unknown, but he was not a well-known collector of Greek vases. His social network (*Fig. 10*) was very useful to him and we can imagine that there could have been a potentially larger one. As a smart networking man, he is an interesting testament to the history of 'taste' and of collecting Greek vases.

PHOTO CREDITS

Fig. 1. 4. 6 Author. Bibliotheque nationale de France, Paris.
Fig. 2 The Trustees of the British Museum.
Fig. 3 Picture after Picard-Cajan 2006, no 1.
Fig. 5 The Trustees of the British Museum.
Fig. 7 Author. Centre d'accueil et de recherche des Archives Nationales, Paris.
Fig. 8. 9 Author. Louvre, Paris.
Fig. 10 Graphic diagram made by the author.

ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| Böttiger 1798 | K. A. Böttiger, Griechische Vasengemälde. Mit archäologischen und artistischen Erläuterung der Originalkupfer (Weimar 1798) |
| Bourgeois 2010 | B. Bourgeois, Le laboratoire de l'antique. Luigi Brocchi, restaurateur de vases au musée Napoléon, in: B. Bourgeois (ed.), Une perfection dangereuse. La restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIII$^{e}$–XIX$^{e}$ siècles (Paris 2010) 60–71 |
| Bourgeois–Denoyelle 2011 | B. Bourgeois — M. Denoyelle. L'Europe du vase antique: collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècle. Actes du colloque international, Paris 31 mai — 1$^{er}$ juin 2011, Institut national d'histoire de l'art (Paris 2013) |
| Charavay 1895 | É. Charavay, Mémoires du Comte de Paroy: souvenirs d'un défenseur de la famille royale pendant la Révolution (1789–1797) (Paris 1895) |
| Espagne–Savoy 2005 | G. Espagne — B. Savoy (eds.), Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. Le Magasin encyclopédique — Les lettres à Karl August Böttiger (Hildesheim–Zürich–New York 2005) |
| Guichard 2008 | C. Guichard, Les Amateurs d'art à Paris au XVIII$^{e}$ siècle (Paris 2008) |
| Lenoir 1897 | A. Lenoir (ed.), Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives |

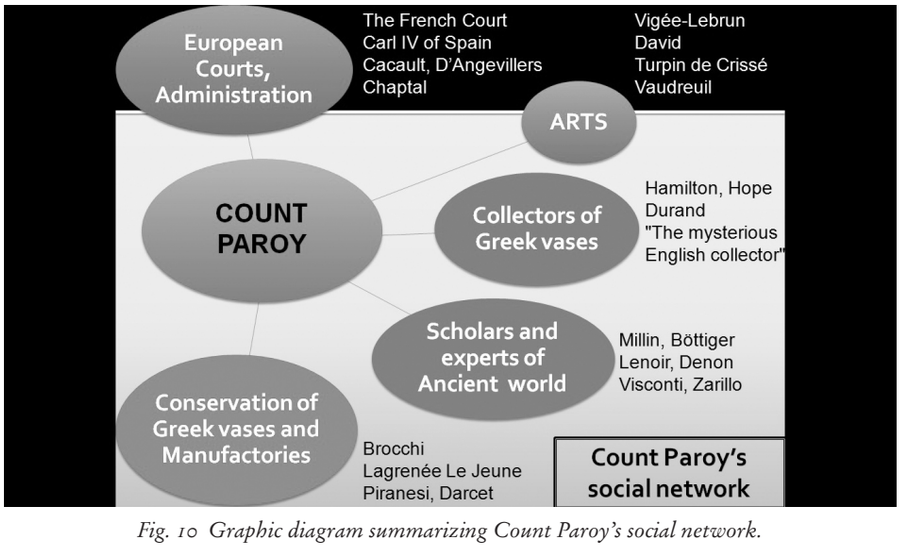



*Fig. 10 Graphic diagram summarizing Count Paroy's social network.*

du musée des Monuments français. III. Inventaire, correspondance, pièces administratives, etc. tirés des archives du musée et déposés aux Archives Nationales, vol. III (Paris 1897) 48–52

Mango 2003 — E. Mango, Vases all' antica: Naples (fin XVIII[e]–milieu XIX[e] siècle), in: R. Pierre — V.-P. Annie (eds.), Le vase grec et ses destins. Exhibition catalogue Mariemont, Avignon (München, 2003) 237–244

Milanese 2007 — A. Milanese, Raffaele Gargiulo (1785–après 1870) restaurateur et marchand d'antiquités. Notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIX[e] siècle, in: El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX. Actas del coloquio internacional (Madrid 2007) 59–78

Millin 1802–1806 — A.-L. Millin de Grandmaison, Monumens antiques, inédits ou nouvellement expliqués. Collection de statues, bas-reliefs, bustes, peintures, mosaïques, gravures, vases, inscriptions, médailles, et instruments tirés des collections nationales et particulières, et accompagnés d'un texte explicatif (Paris 1802–1806)

Picard-Cajan 2006 — P. Picard-Cajan (ed.), Ingres et l'Antique: L'illusion grecque. Exhibition catalogue Montauban (Arles 2006)

Tischbein 1791–1795 — J. H. W. Tischbein, Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX now in the possession of Sir Wm. Hamilton … with remarks on each vase by the collector … (Naples 1791–1795)

Reinach 1891 — S. Reinach, Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813) (Paris 1891)

## ACKNOWLEDGEMENTS

This article is based on my Masters thesis directed by Martine Denoyelle and Brigitte Bourgeois at the Ecole du Louvre in Paris in 2011. My thanks to Stefan Schmidt and Matthias Steinhart for the opportunity to write this paper and to participate in the interesting colloquium at Munich. My gratitude to Martine Denoyelle — as my mentor — who helped and supervised me in every step of my research.

## NOTES

1 For the explanation of this status in the French Royal Academy of Painting and Sculpture, see: Guichard 2008, 15–17. Charlotte Guichard demonstrates the genesis of the term 'amateur' first applied to objects and then to painting in the 17th and 18th centuries.

2 In the police department, the author points specifically to Minister Lacombe in Bordeaux and State Representatives Tallien and Ysabeau. In addition, Count Paroy escaped the guillotine at the time of La Terreur and Robespierre.

3 Charavay 1895, XXIX–XXX.

4 Étienne Charavay published the memoirs of Count Paroy in 1895. He used these terms to mean that Count Paroy was the man to talk to at the French Court. See Charavay 1895, XXIX–XXX.

5 See Charavay 1895, XXIX–XXX: "Le talent de plaire, est de tous le plus profitable, le plus désiré et le plus indéfinissable. Il emploie et caresse le vice, les vertus, les grâces, les ridicules; il fait valoir le mérite ou en tient lieu. La nature le donne, l'orgueil croit le posséder, l'amour-propre le cultive, la sagesse même ne le néglige pas". See Charavay 1895, XXIX–XXX.

6 Fanny Matz's unpublished Master thesis at the École du Louvre (Paris 2008) concerns Lagrenée Le Jeune as a conservator of Greek vases. Her research was directed by Brigitte Bourgeois who revealed the latest discoveries about Lagrenée Le Jeune during the international colloquium "L'Europe du vase antique" in Paris. See Bourgeois–Denoyelle 2011.

7 Guichard 2008.

8 Quote from: Dictionnaire des arts de la peinture (1792): "On est connoisseur par étude, amateur par goût, & curieux par vanité". Cited by Guichard 2008, 17.

9 Letter from Aubin-Louis Millin to Karl August Böttiger, December 24, 1797. Published in: Espagne–Savoy 2005, letter 13: "Le propriétaire est un homme très peu instruit, il n'a point une éducation classique, et je crois qu'il connoit a peine les ouvrages les plus vulgaires sur les arts et les antiquites. Cependant il a le gout des monuments antiques […]".

10 Millin 1802–1806, 133, note 1: "Le chevalier Hamilton lui avait fait présent, à Naples, d'un vase d'une forme très-agréable; le C.[en] Paroi en fut transporté, et conçut le projet d'en posséder une collection".

11 Picard-Cajan 2006, 142. Picard-Cajan has studied this tondo extensively and identified each object and sculpture represented. The discussion that follows is inspired by her research.

12 Bourgeois 2010.

13 National Archives in Paris, F/13/1100, letter dated August 21, 1818.

14 The word 'fake' is in quotation marks because the vase is not totally falsified. Indeed, the vase is an antique one but the design is half antique and half modern.

15 B. Bourgeois, Un prodige de la conservation. Chimie et restauration du vase au temps de Lagrenée (1780–1820), in: Bourgeois–Denoyelle 2011.

16 Mango 2003.

17 Milanese 2007, 68–69.

18 Millin 1802–1806, 133, note 1: "un jour un homme lui offrit de le rendre propriétaire d'une collection de vases très-considérable […]. La moitié de cette collection fut cédée à M. Hamilton, et l'autre devint la base de celle du C.[en] Paroi, qu'il augmenta depuis par des acquisitions particulières. Je ne connois ces details, […] que par le récit du C.[en] Paroi. Je lui laisse le soin d'en défendre l'exactitude contre ceux qui pourroient les regarder comme romanesques : mais de quelque manière que cette collection ait été formée, il est certain qu'elle est admirable."

19 Millin wrote a private letter to Böttiger on 24 December 1797. The letter has been published by Espagne — Savoy 2005, letter 13: Le marchand "lui fit voir une quantite de monumens renfermés dans cet endroit, on avoit profite du moment de la mort du Gouverneur de Capo de Monte pour les soustraire; il ne pouvoit garder que la moitié de cette riche collection, l'autre moitié fut pour M[r] hamilton. C'est, dit il, la collection qu'il à envoyée depuis en Angleterre".

20 Tischbein 1791–1795.

21 Letter from Millin to Böttiger dated 11 December 1797. See Espagne–Savoy 2005, letter 11.

22 Lenoir 1897, letter CCCLXVIII, 49. National Archives, 476AP/25.

23 The letter dated 24 December 1797. See Böttiger 1798, 27–33 and Espagne–Savoy 2005, letter 13.

24 Lenoir 1897, letter CCCLXVIII, 48 – 49. National Archives, 476AP/25. This letter — dated 29 December 1801 — has been found in Lenoir's archives of the Musée des Monuments français: "Son intention, en les achetant, était d'en enrichir sa patrie. M. Dangevilliers, directeur des arts et académies, lui procura au nom du Roi, l'entrée de cette collection en France, désirant en faire acquisition".

25 Espagne – Savoy 2005.

26 For example, many engraved books of the time (written by Millin, Dubois-Maisonneuve, Reinach) illustrate some vases of Paroy's collection.

27 Reinach 1891.

28 Martine Denoyelle and other scholars have traced the 10 vases which come from the Paroy collection.

# Militär im Antikenfieber. Das 4. Berner Regiment in Nola und seine Sammlung antiker Keramik

*Adrienne Lezzi-Hafter*

Neapel war während langer Zeit nicht nur eine der grössten Städte Europas, sie war auch *die* Sehnsuchtsstadt Europas, das Ziel fast einer jeden englischen *Grand Tour*. Kein Reisender allerdings, aber für längere Zeit wohl der berühmteste fremde Einwohner der Stadt, war Sir William Hamilton, der als Sondergesandte von 1764–1800 die britische Krone vertrat. Seine Zeit lag noch im alten, in Personalunion verbundenen Königreich Beider Sizilien, das während der Wirren der Französischen Revolution von fremden Truppen und Herrschern besetzt und erst nach 1816, den Jahren, die uns hier zu interessieren beginnen, sich neu konstituierte.

Sir William war zu Beginn vor allem fasziniert vom damals noch aktiven Vesuv, den er mehrfach bestieg. Er studierte auch die Phlegräischen Felder, die andere vulkanische Gegend, westlich von Neapel. Dazu erschien 1776 eine Publikation mit hinreissenden Landschaftsbildern aus der Feder von Pietro Fabris *(Abb. 1)*.[1] Aber der *Cavaliere* war nicht nur ein *Volcano Lover*, wie ein Roman von Susan Sontag ihn betitelt;[2] er wandte sich später auch den damals aufkommenden Grabungen in der Gegend um Neapel zu, vor allem antiken Gräbern und deren Inhalt aus der Umgebung von Nola. Herkulaneum und Pompeji schienen ihn weniger interessiert zu haben, wohl nur insofern, als dass man dort keine Vasen fand, die denjenigen, die er zusammentrug, entsprachen und er somit für sie eine römische Manufaktur ausschließen konnte. Es kam eine erste Vasensammlung zusammen, die, reich illustriert, unter anderem die Porzellanproduktionen Europas beeinflusste, nachdem Hamilton sie nach London verkauft hatte; einer zweiten Sammlung war weniger Glück beschieden, die *HMS Colossus*, mit der auch sie nach England gebracht werden sollte, ging mitsamt Fracht unter und wurde erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts geborgen.[3]

Da Kampanien mehrere Jahrhunderte unter etruski-

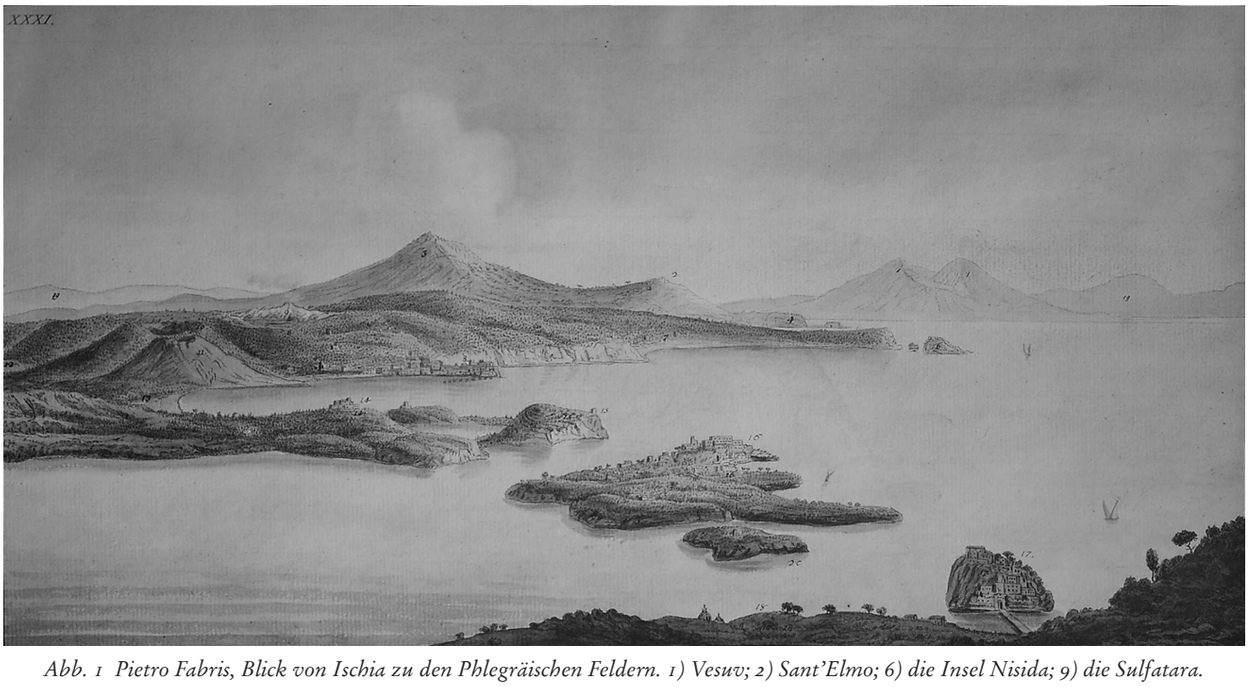



*Abb. 1 Pietro Fabris, Blick von Ischia zu den Phlegräischen Feldern. 1) Vesuv; 2) Sant'Elmo; 6) die Insel Nisida; 9) die Sulfatara.*

schem Einfluss stand, hielt man die Vasen, die der Schotte im großen Stil sammelte, in der Regel für etruskisch. Erst mit dem Entziffern von beigeschriebenen Namen in den Vasenbildern setzte sich langsam die Ansicht durch, dass es sich um griechische Produkte handeln könnte, die aber in Neapel oder Umgebung gefertigt worden seien: Gut informierte, lokale Vasenmaler hätten sie für ihre großgriechische Klientel gemacht. Es brauchte nochmals einige Jahre, bis aus dem nicht einfach zugänglichen Griechenland, in das sich nur hartgesottene Reisende wagten, einige Gefäße den Weg nach Neapel fanden und der definitive Schluss sich aufdrängte, dass viele der nun vergleichbaren Vasen in Korinth oder Athen gefertigt und nach Neapel exportiert worden sein mussten.[4]

Der spanische Bourbone Ferdinand I, der ‹seine› Königreiche nach dem napoleonischen Zwischenspiel wieder in einen eisernen Griff nahm, entsann sich der Schweizer Regimenter, die bereits vor der Französischen Revolution, 1776 – 1789, seinem Königshaus Solddienst geleistet hatten, denn zur Aufrechterhaltung der inneren Sicherheit wurden fremde Truppen bevorzugt. Es dauerte bis 1821, bis er seinen reaktionären Absolutismus gegen Unabhängigkeitstendenzen (etwa der Karbonari) durchgesetzt hatte; zu Verhandlungen mit den Schweizer Kantonen kam es erst 1824, ein Jahr vor seinem Tod.

1825 übernahm sein Sohn Franz I für fünf Jahre das Zepter Beider Sizilien. Franz schloss für ein erstes Regiment eine Militärkapitulation ab, und zwar mit Luzern, Uri, Ob- und Nidwalden und dem Appenzell i. Rh. Für ein zweites Regiment stellten sich Freiburg und Solothurn zur Verfügung. Das dritte Regiment rekrutierte sich 1828 aus den Ständen Wallis, Schwyz und Graubünden. 1828 entschloss sich auch Bern, ein viertes Regiment aufzubringen, zumal im selben Jahr Berner Offiziere in holländischen Diensten definitiv abgedankt worden waren und nun ohne Auskommen in ihren Heimatkanton zurückkehrten. Als dessen Kommandant wurde Oberst Friedrich Albrecht von Wyttenbach aus einer alten regimentsfähigen Berner Patrizierfamilie bestimmt. Ende 1828 lag die gedruckte Militärkapitulation pour un régiment d'infanterie vor, die Werbung konnte beginnen. «Im April 1829 standen genügend Offiziere zur Verfügung, die im Beisein des Neapolitanischen Bevollmächtigten, …, in Bern den Eid auf Franz I leisteten».[5]

Da die Kantone der Schweiz vor der Bildung des Bundesstaates 1848 prinzipiell einzeln souverän mit dem Ausland verhandeln konnten, hatten diese erwähnten elf Kantone die Freiheit, solche Verträge abzuschließen, bevor sie – mit dem Königreich Beider Sizilien als letztem Soldherrn – 1859 definitiv aufgelöst wurden; die Ausnahme bildet heute noch die Vatikanische Garde.

Dieses 4. Berner Regiment möchte ich nun etwas näher ins Auge fassen:[6] Unter einem Werbehauptmann wurden Rekruten angeworben und in mehreren Transporten nach Neapel geschickt. Ein *Feuille de Route* vom 8. Juli 1829, dem zweiten Transport, bestand aus einem Reisepass für drei Offiziere, drei Unteroffiziere und 40 angehende Soldaten, die sich auf vorgeschriebenem Wege nach Genua zu begeben hatten. Da es um 1830 noch keine Eisenbahn gab – der Gotthardtunnel wurde erst 1882 eröffnet – wird diese Reise von rund 450 km vermutlich zu Fuß bis Genua erfolgt sein, von wo sie ein neapolitanisches Schiff nach ihrer Destination brachte. Das dauerte vielleicht einen guten Monat.

Da gingen nun die Neuangeworbenen in Neapel von Bord und betraten ein Land, dessen Sprache sie meist (noch) nicht mächtig waren. Aus Briefen und Tagebüchern wissen wir, dass es jedoch nicht lange dauerte, bis sie den landschaftlichen Reizen der Gegend erlagen, das viel wärmere Klima zu schätzen lernten und das lebhafte Treiben in den Straßenschluchten der Stadt sie fesselte.

Kaum einen der üblichen Grand-Tour-Touristen wird es je nach Nola verschlagen haben, denn Nola, eine alte oskische Gründung auf bronzezeitlichem Fundament, war eine eher ruhige Kleinstadt, und das eigentliche Ziel des neu entstehenden 4. Regimentes. Nordöstlich von Neapel, liegt Nola hinter dem Vesuv versteckt, und hatte nur für Eingeweihte einen anziehenden Klang.

Im Cicerone von 1829 heißt es: «Wer Muße hat, Nola auf einige Tage zu besuchen, kann sich das Vergnügen verschaffen, Augenzeuge der fortwährenden Ausgrabungen etruskischer, griechischer und römischer Gräber zu seyn, welche mitunter äusserst kostbare Ausbeuten an herrlichen Vasen, Schmucksachen, Münzen u. dgl. geben. Es wird kein Grab geöffnet, wo sich nicht Gegenstände der Art, Lampen, Waffen und andere Geräthe vorfänden; nur lässt sich der Tag irgendeiner Graböffnung nicht im Vorhinein bestimmen, so dass man gerade für den Moment die Reise von Neapel nach Nola einrichten könnte».[7]

Ein Querschnitt durch eine Grabung im Landgut Vivenzio zeigt die villanovianische Belegung ganz unten, vielleicht bereits über den bronzezeitlichen Schichten, gefolgt von den Tuffo-Gräbern der durch die benachbarte Kolonie *Neapolis* hellenisierten einheimischen ‹Griechen›, dann eine sterile Schicht, darüber die römische Phase, bedeckt von der Vulkanasche der Eruption 79 n. Chr. (s. Beitr. Schmidt *Abb. 6*). Berühmt ist die Zeichnung Knieps von 1790, die Lord und Lady Hamilton darstellt, wie sie sich Gefäße aus einem eben geöffneten Sarkophag zeigen lassen (s. Beitr. Masci *Abb. 5*). Bald begann man auch Korkmodelle solcher Gräber, wie wir noch sehen werden *(Abb. 7)*, interessierten Fremden zu verkaufen.[8]

Dorthin also wurde das 4. Regiment zur Formierung beordert. Man bezog die *Caserma*, aus der kurz zuvor das 3. Schweizer Regiment ausgezogen war; als Offizier

wohnte man privat. Laut Vertrag hätten sich 1452 Mann einfinden müssen, eine Zahl, die in den ersten Jahren keineswegs erreicht wurde. Die ersten Monate vergingen, was den Dienst anbelangte, reichlich monoton. Die Offiziere hatten die Rekruten auszubilden von morgens früh halb acht bis abends um fünf Uhr. Anschließend an das Nachtessen trafen sie sich in einem Café um zu plaudern, die *Gazetta delle Due Sicilie* zu lesen oder Domino zu spielen – spätestens um halb neun legten sie sich aufs Ohr. In späteren Jahren, nach Ende der Ausbildung, fanden, von der Zeit der Hitze abgesehen, wöchentliche Brigademanöver auf dem Marsfeld in Neapel statt, es gab das ‹Campo del Re› genannte Manöver der gesamten neapolitanischen Garnison, wie auch häufig ‹Mobilkolonnen› in die Provinzen, vor allem aber Wachtdienst auf S. Elmo (*Abb. 1*, Nr. 2); kriegerische Ereignisse kamen in jenen ersten Jahren nicht vor. Die anfängliche Eintönigkeit der ersten Monate war jedoch für das, was sich daraus ergab, durchaus eine unumgängliche Bedingung.

Oberst von Wyttenbach, der ab November 1829 vor Ort war, sandte regelmäßige Berichte an den Geheimen Rat von Bern. Im Bericht vom 3. April 1830 vermeldet er «gehorsamst», dass das Regiment in Geist und Haltung Fortschritt gemacht habe. Auch vermeldet er weiter, dass die Herren Offiziere aus freiem Antrieb sich das Wort gegeben hätten, auf Hasardspiele zu verzichten, überhaupt wache er ununterbrochen über den finanziellen Zustand seiner Herren Offiziere, denn einige hätten, vor allem vor seiner Ankunft sich überflüssige Ausgaben erlaubt. Der gestrenge Oberst ging mit keinem Wort darauf ein, was er für «überflüssig» hält – wir können es bloß erahnen.

Jetzt ist der Moment gekommen, einen weiteren Offizier näher vorzustellen: Georg Friedrich Heilmann aus Biel *(Abb. 2)*. Er war der Enkel eines aus Marburg in Biel eingebürgerten, erfolgreichen Buchdruckers und Verlegers. Seine Ausbildung umfasste Juristerei, Naturwissenschaften und Literatur, auch ein Blick in die ‹Agronomie› im Fellenberg'schen Institut von Hofwyl war dabei, aber es zog ihn zum Militär. Nach bewegten Zeiten unter den Franzosen vertrat er 1814 Biel, das bis zur Französischen Revolution zum Bistum Basel gehörte, am Wiener Kongress; dort versuchte er vergeblich, für seine Heimatstadt und deren deutschsprachig-protestantische Gebiete einen eigenen Kantonsstatus durchzusetzen: Biel wurde dem Kanton Bern zugeschlagen. Heilmann betätigte sich weiterhin als politische und führende kulturelle Persönlichkeit der Stadt, ja er veranstaltete 1826 sogar eine Kollekte für die Griechen in ihrem Befreiungskampf gegen die Türken, der bei rund 2000 Einwohnern 1200 Livres zusammenbrachte.[9] Er trat 1816 als Hauptmann der Berner Miliz bei und verließ sie 1829 als Oberst, um in das sich formierende 4. Regiment mit dem Rang eines Hauptmanns überzutreten. Zu jener Zeit war er rund ein Jahrzehnt verheiratet und hatte drei Töchter und einen Sohn. Was ihn letztlich dazu bewog, seine Familie und seine angesehene Stellung zuhause gegen einen minderen Rang in Neapel einzutauschen, dazu hat er sich meines Wissens schriftlich nicht geäußert. Ein vermutlicher Grund könnte im Umstand liegen – abgesehen davon, dass es ihm in der Kleinstadt wohl zu eng geworden war, nachdem er schon einmal für ein Jahr nach Paris geflüchtet war –, dass die Familie ihre Ländereien um Rondchâtel verloren und eine ererbte Lebensaufgabe sich durch die politischen Umstände in Luft aufgelöst hatte.[10] Er war also in seinen Mittvierzigern, als er am 10. Juli 1829 mit seinem Jugendfreund Marc Gottfried Scholl (25. der Liste auf *Abb. 3*) aufbrach und den Dienst in Neapel am 25. August antrat, und sechzig Jahre alt, als er, wiederum als Oberst, 1845 nach Biel zurückkehrte und sich bis zu seinem Tode weiterhin, aber nicht mehr so erfolgreich, politisch betätigte. Er musste den Tod all seiner Kinder miterleben. Da sein Sohn unverheiratet geblieben war, ist dieser Stamm der Familie erloschen.



*Abb. 2 Georg Friedrich Heilmann 1785–1862. Miniatur in Familienbesitz.*

Heilmann schreibt Ende Oktober 1829 nach Hause: «Du kennst meinen Eifer für Saml. von Alterthümern, Münzen etc. und kannst dir also vorstellen, mit welcher Begierde ich der so bekannten Nachgrabung nach Etruskischen Gräbern und Aufschürfung von Vasen und Gefässen jeder Art nachforschte, da Nola der Hauptort ist, wo dieselben gefunden werden. Wirklich hatte ich auch gleich nach unserer Ankunft Gelegenheit, Bekanntschaft mit einem Geistl. zu machen, der selbst solche Nachgrabungen veranstaltet, und auch eine sehr schöne und kostbare Saml. besitzt. Mit vieler Gefälligkeit gab er eine jede Ausku(n)ft, und wo es mir die Zeit erlaubte, bin ich

bey seinen Schazgräbern, mit Begierde in der tiefen Erde wühlend, wo die schönsten Beweise gefunden werden, dass nicht vor hundert, vor tausend Jahren, die hier angesiedelten Völker mehr Geschmack und Kunstfertigkeit besaßen, als jetzt in unserm gepriesenen Zeitalter». Mit dem Geistlichen ist Don Nicola di Sirigniano gemeint, der in der Abrechnung vom 16. März 1830 erscheint. Heilmann lernte ihn durch Hauptmann Wurstemberger, der bei jenem wohnte, kennen.

Weiter formuliert er in französisch das Ziel dieses Unternehmens: «Als Erinnerung an unseren Aufenthalt in diesem Lande und um unsere Mitbürger zu interessieren, haben alle Offiziere eine monatliche Subskription beschlossen, um damit die Grabungskosten und auch den Ankauf von Vasen zu begleichen, um eine solchermaßen zustande gekommene kleine Sammlung der Bibliothek in Bern zu schenken». Heilmann hatte glücklich mit seiner Begeisterung seine Mitoffiziere, wenn auch nicht restlich alle, angesteckt; wahrscheinlich sind hiermit die «überflüssigen» Ausgaben Oberst von Wyttenbachs gemeint.

In seiner gestochenen Handschrift setzt er eine Liste auf (er an 8. Stelle), der er einen kleinen Zusatzzettel der später dazu Gestoßenen hinzufügt *(Abb. 3)*. 54 Namen sind aufgeführt. Vom Obersten bis zu den Hauptleuten zahlte ein jeder eine Dukate pro Monat, in den niedrigeren Rängen eine halbe oder weniger; «si autotassarano» nennt das eine italienische Publikation.[11] Offenbar hat er die Liste noch in späteren Jahren weitergeführt – in der Rubrik Austritt gibt er die Gründe dafür an: Pensionierung, Demission, Tod durch Typhus, Cholera oder Blattern [Windpocken], über Selbstmord bis zum Tod im Kampf (1848/1849). Eine Dukate musste ungefähr 5 % eines monatlichen Obersten-Soldes in Friedenszeiten gewesen sein, vielleicht auch etwas weniger. Wie mir der damalige Historiker des Berner Historischen Museums, Franz Bächtiger, ausrechnete, entsprach die schließlich eingegangene Summe ungefähr dem Wert des Pokals, den das Offizierscorps als Gegengeschenk, wie wir noch sehen werden, für die Gabe aus Neapel erhielt, damals ausgewiesen in relativ neu eingeführten, heute ‹alten Schweizer Franken›.

Am Ende der Sammlung vom September 1829 bis November 1830 kam die stattliche Summe von 508 Dukaten zusammen, der Ausgaben von 502 Dukaten gegenüber stehen, die Differenz von 6 Dukaten ist säuberlich aufgeführt und wird, wie wir sehen werden, wohl der Schuldentilgung gedient haben.

Auf einem Plan Nolas, den seinerzeit Robert Donceel für die Publikation zum 150. Jubiläum zur Verfügung gestellt hatte und der in absehbarer Zeit als neue *Carte Archéologique* auf seiner Webseite stehen wird, erkennt man die Grabungsgebiete, die nördlich und westlich an die Stadtmauern angrenzen.[12] Es sind zur Hauptsache Grabungen des 20. Jahrhunderts, einige wenige aus dem späten 19. Jahrhundert. Robert Donceel bestätigte mir telefonisch, dass die Grabungen des späten 18. Jahrhunderts, aus denen Hamilton seine Sammlungen bestückte,[13] und des früheren 19. Jahrhunderts im selben Gebiet getätigt worden seien.

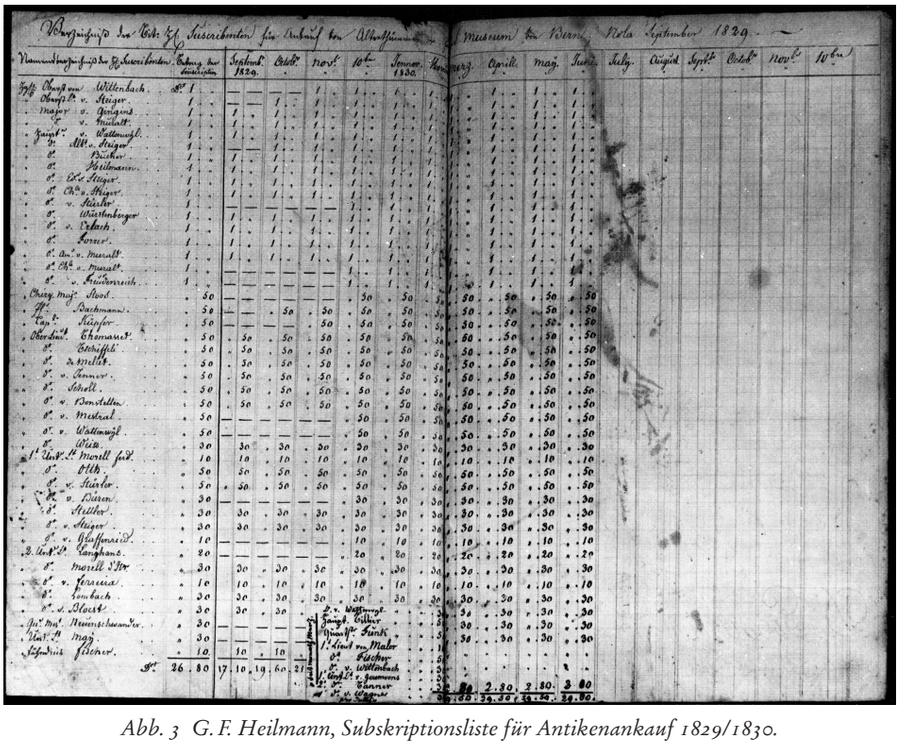


*Abb. 3 G. F. Heilmann, Subskriptionsliste für Antikenankauf 1829/1830.*

Von ersten Zufallsfunden berichtet bereits Ambrogio Leone, der 1514 ein Werk über Nola verfasste. Nach einer Überlieferungslücke machte sich im späten 18. Jahrhundert Pater Gianstefano Remondini auf, das antike Nola zu erforschen. Die Grabungstätigkeiten in den Latifundien der großen Familien Nolas, wie den Vivenzio oder Mastrilli, beschränkten sich in der Regel auf die Nekropolen, daneben haben auch Ortsfremde wie William Hamilton, die Gebrüder Potocki, der Baron von Koller, der dänische Prinz Christian Friederich ihr Glück versucht[14] – über ihre Vorgehensweise ist wenig bekannt: Haben sie von den Bauern oder durch Mittelsmänner gekauft oder wie der Duc de Blacas gar vielversprechendes Land gekauft? Eine große Anzahl an Gefäßen hat den Boden von Nola verlassen. Einer Schätzung Donceels gemäß sind es alleine über 600 athenische Vasen, die heute zur Hauptsache in Neapel, London, Berlin und Bern aufbewahrt werden. Eine der berühmtesten ist sicherlich die attisch rotfigurige Vivenzio-Kalpis des Kleophrades-Malers mit der darauf dargestellten *Iliupersis*, heute im Neapler Museo Archeologico Nazionale.[15] Aber eine eingehende Publikation zu diesem wichtigen Grabungsort steht immer noch aus!

Heilmann, so sorgfältig er sein konnte und so gut er zeichnete, hat, wie wohl in jenen Jahren üblich, keine kartographischen Notizen gemacht, jedenfalls nichts hinterlassen, aus dem die genauen Fundorte ersichtlich gewesen wären. Woraus der Inhalt eines Grabes bestand, interessierte dazumal ebenso wenig. Alles, was wir zur *petite collection* des 4. Regimentes sagen können ist bloß: Sie stammt aus Nola, dort wohl am ehesten aus dem Bauerngut der Familie Serigniano, das westlich der Kaserne lag, die aber auch weiter im Westen noch Landbesitz gehabt haben musste. Denn Heilmann schreibt: «Auf der westlichen Seite der Stadt, nahe der Straße, welche gegen Neapel führt, und in einer ziemlich breiten Ausdehnung, finden sich diese Gräber, und zwar so zahlreich, dass unser Nola einstens viel größer, bedeutender und wohlhabender (gewesen) sein musste».

Kaum zehn Tage nach seiner Ankunft wird er am 4. September 1829 Zeuge einer Graböffnung: «Den Arbeitern weil ich das 1. Mahl dabey war einen Dukaten und zwei Carlin». Im gleichen Monat vier ähnliche Eintragungen. In diesen ersten Tagen wird sich wohl die Idee gebildet haben, durch eine Zusammenlegung von Beiträgen des Offizierscorps über mehr Mittel zu verfügen; bereits in der zweiten Septemberhälfte 1829 setzt Heilmann die Liste auf *(Abb. 3)*. Daneben steht die Ausgabeliste, aus der ersichtlich wird, dass auch andere Offiziere sich am Ankauf beteiligten.[16] Die Beträge umfassen ebenso Reinigung und Restaurierung der Vasen wie grau gestrichene Regale, wohl für das *Musée Nolanensis*. Wenn man diese Liste durchgeht, versteht man zunächst nicht viel, denn Heilmann benutzt Ausdrücke, die er vor Ort aufgeschnappt haben muss – aber auch gebildetere Antiquare sprechen noch ein für unsere Ohren recht krauses Kauderwelsch. Einige Vasen kann man jedoch identifizieren:

Mit der «Nr. 3 eine etruskische Vase mit 6 Figuren (Zauberer etc., Krieger etc.)» kann allein diese attisch schwarzfigurige Bauchamphora gemeint sein *(Abb. 4)*: Der Krieger wird dem Offizier ohne weiteres eingeleuchtet haben. Mit dem Zauberer mit der langen Zauberrute ist natürlich Dionysos gemeint, dessen Weinranken die Blätter verloren haben. Oder die «Nr. 116, eine große Urne, den Orest vorstellend, fein, terra di Nola», die mit der Halsamphora in der Art des Kleophon-Malers identisch ist, die nicht den Orest zeigt, der auf Klytämnestra losgeht, sondern eine allgemeine erotische Verfolgung meint. Und mit «ein egypt. Geschirrchen, unter mit Stern» kann nur diese korinthische Schale gemeint sein *(Abb. 5)*.

Für Grabungsarbeiten sind in der offiziellen Liste keine Ausgaben mehr aufgeführt. Heilmann und seine Freunde im Corps nahmen demnach nur vereinzelt an Grabungen teil, kauften wohl meist die Vasen aus bereits erfolgten Graböffnungen, Msgr. Serigniano und die Marchesa Sciava werden genannt. Jedenfalls kommen doch einige Antiken zusammen, denn Heilmann schreibt, aus dem Französischen übersetzt: «Ich habe die Ehre, zum Direktor unseres *Musée Nolanensis* ernannt worden zu sein und ich hoffe, einige Objekte vereinigen zu können, die in der Schweiz Freude machen werden. Aber was schön ist, ist auch teuer». Ein Satz, der den großen Anteil an durchaus qualitätsvollen («vorzügl.» nennt sie Heilmann), attisch schwarzgefirnissten Vasen erklären mag, aber auch einige schwarzgefirnisste kampanische Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. können sich sehen lassen. Daraufhin beschwert sich Heilmann über den Duc de Blacas und die Engländer, die die Preise treiben würden. Eine einigermaßen erhaltene Vase mit Figuren darauf aus «terre fine», die er mit «terra di Nola» präzisiert und die wir heute als athenisch rotfigurig umschreiben, würde zwischen 20 und 100 Dukaten oder noch mehr kosten.

Rund 30 Vasen der Ausgabelisten konnten aus dem Bestand der Schenkung identifiziert werden. Zählt man die angekauften Antiken zusammen, ergibt das ungefähr 125 Objekte, ungefähr deshalb, weil unter derselben Nummer oft mehrere Gefäße undetailliert zusammengefasst sind. Im Bernischen Studer-Katalog von 1846 sind jedoch 174 Gefässe aufgeführt. Wo sind rund 50 Vasen geblieben?

Erst nachdem 1979 die Arbeit zum 150. Jubiläum der Schenkung des 4. Regimentes an die Stadt Bern abgeschlossen war, habe ich in der Soprintendenz von Neapel die handschriftliche Ausfuhrliste gefunden; ein gedruckter Nachtrag *(Abb. 6)* jedoch fand den Weg in die *Antike Welt* nicht.[17] Darin sind weitere Gegenstände wie Vulkan-

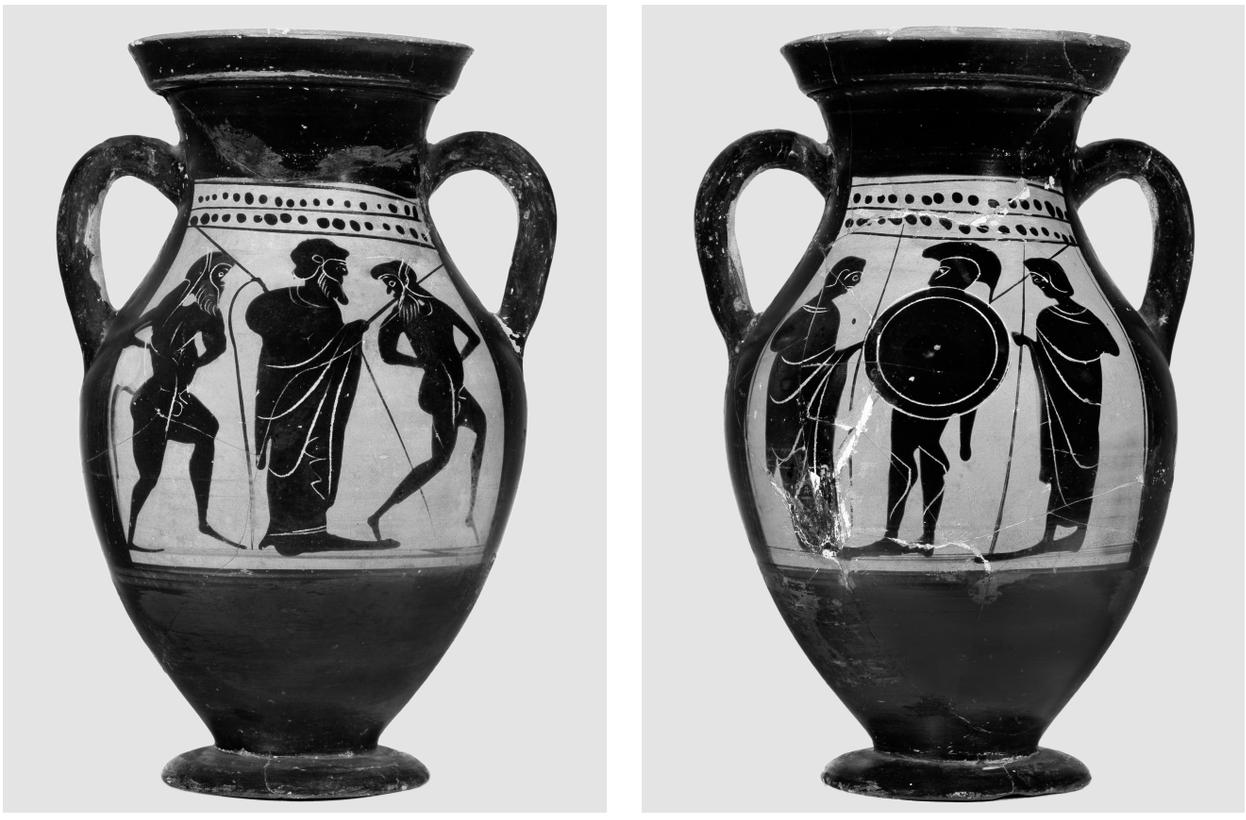


*Abb. 4 Attisch schwarzfigurige Bauchamphora, BHM inv. 12216.*



*Abb. 5 Attisch rotfigurige Halsamphora, BHM 12214, und korinthische Schale, BHM inv. 12286.*

**Nachtrag**
In der Neapler Sprintendenza alle Antichità konnten, wenn auch im nachhinein, die Papiere zur Ausfuhr der Nola-Sammlung gefunden werden (Archivio vecchio, Schachtel IX D 2). Unter diesen befindet sich Gargiulos eigenhändig abgefasste Liste des Sammelgutes. Daraus geht folgendes hervor: 174 Nummern beschreiben die Regiments-Sammlung (die beiden Glockenkratere 153 und 154 sind am Schluss aufgeführt). Zwei Nummern, 171 und 183 zählen summarisch die Bronzen- und Eisengegenstände, die Terrakotten („maschere") und Skarabäen auf (diese sind also nicht, wie vermutet, in Nola geblieben. Gingen sie beim Neapler Zoll, beim Auspacken in Bern verloren?). Unter Nummer 188 figuriert eine Schachtel mit Korallen und Vesuvgesteinen. Neun „oggetti moderni", meist Gefässe, sind dabei, sowie vier herrenlose, aber wohl antike „vasetti neri". Den Schluss bilden die 40 Muralto-Vasen (189–228). Im ganzen 229 Nummern. Weshalb Gargiulo in der von Heilmann aufbewahrten Abrechnung 238 Stücke anführt, bleibt unklar. 229 weniger 9 moderne Gegenstände, weniger Bronzen und Terrakotten und abzüglich der vier nichtidentifizierten Objekte ergibt ungefähr die von Bern verdankte Zahl (214/213). – Nur die grossen und vorwiegend figürlich bemalten Vasen tragen eine Nummer in brauner Tinte, die sich jetzt als diejenigen Gargiulos herausstellten.

*Abb. 6 Nachtrag zu Antike Welt Sonderheft 1980 (Anm. 5).*

gesteine, Korallen und Bronzen aufgeführt, insgesamt fast 230 Nummern. Die ebenfalls aufgeführten Silberringe mit Schlangenkopf, Skarabäen oder schwarzen Masken waren noch mit dabei, scheinen vielleicht in der Verpackung geblieben zu sein; oder liegen sie noch unerkannt im Bernischen Historischen Museum? Das offizielle Bern verdankte 214 Gegenstände, minus 40 private Antiken eines Mitoffiziers, Major Carl von Muralts (*Abb. 3*, Nr. 4); das ergibt die 174 Nummern im Katalog Studers. Aus mehreren Schreiben indessen, die sich in Bern vom Herbst 1835 bis ins Frühjahr 1836 hinziehen, geht hervor, dass die 40 Vasen nach dem Auspacken mit dem ‹offiziellen› Geschenk vermengt und erst 1835 bei einem Aufenthalt besagten Majors in Bern als am falschen Ort befindlich bemerkt wurden. Sein Beauftragter, Eduard von Muralt, konnte sie als rechtmäßiges Eigentum Carl von Muralts ausweisen, worauf sie jener Familie zurückerstattet wurden.

Vorerst sonnte sich Heilmann noch in seinem stetig wachsenden *Musée Nolanensis*. Doch das Ende kam abrupt! Möglicherweise gingen Oberst von Wyttenbach die Freizeitbeschäftigungen seines Corps zu weit, mehr noch: Die Einlebephase war definitiv vorbei, den im Juni 1830 erfolgte die Einteilung in Kompanien. Am 22. Mai 1830 vermerkt Heilmann in der Ankaufliste, dass die Sammlung auf Befehl des Herrn Oberst verpackt und nach Neapel transportiert werden musste. Es eilte. Eine Kutsche kam mit drei *Faquins* aus der Großstadt, nachdem man express danach gerufen hatte und nach drei Tagen waren die ganzen Objekte in zwei «gran Casse ben forte» verpackt und, durch den Sergeanten Jaquet begleitet, nach Neapel gebracht worden. Am 12. Juni 1830 fand die *estraregnazione*, die Ausfuhr aus dem Königreich, statt. Zuvor erstellte Raffaele Gargiulo (bei Heilmann erscheint er als Garciula), ein Angestellter des königlichen Museums und nicht unbekannter Antikenhändler, vier *verbali* des Kunstgutes, die der Kommission für Antiken und Schöne Künste vorgelegt werden mussten. Für diese Arbeit verlangte er 18 Dukaten, die dem Gegenwert einer kleineren ‹nolanischen' Vase entsprach, wie wir wissen, aber fast gleichviel kostete auch die Verpackung. Zudem erkaufte man von Gargiulo noch weitere (unidentifizierte) Vasen und ein «Grabmahl», das sicherlich als Anschauung dienen sollte, wie die Gefäße einst den Toten umringten *(Abb. 7)*.[18]

Aber es gab auch Schwierigkeiten. Die Halsamphora des Oionokles-Malers erhielt vorerst keine Ausfuhrgenehmigung, weil griechisch geschriebene Inschriften



*Abb. 7 Korkmodell eines antiken Grabes, BHM inv. 12521.*

darauf zu lesen seien (*Oionokles kalos* und *Akestorides kalos*) *(Abb. 8)*. In einem Schreiben Wyttenbachs an den Rat der 200 in Bern, das die kostbare Fracht ankündigt, heisst es lakonisch: «durch gütige Hohe Verwendung wurde auch dieses Hindernis gehoben». In den Ausfuhrpapieren gibt es eigens einen Zettel dafür, von einem Marchese Ruffo signiert: *nel Real nome le ne passo l'avviso.*[19] Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, dass die Vase nicht nur eines der Namen gebenden Stücke des Oionokles-Malers ist, sondern ihre Form heute die ‹nolanische Halsamphora› genannt wird.[20]

Schließlich wurde, *uno per uno*, ein jeder Gegenstand auf seiner Unterseite mit dem königlichen Wappen in rotem Siegellack versehen, jedenfalls die meisten. Auf dem Siegel liest man, rund um das Königswappen: *Francesco I Re del Regno delle due Sicilie* oben und unten *Commissione di antichità e belle arti*. Beim Zoll wurde alles nochmals aus- und eingepackt und schließlich mit Bestimmungsort Genua zum Versand gebracht; Kostenpunkt 42 Dukaten und 78 Carlin. Bis Genua ging die Reise per Schiff, danach wohl mit einer Kutsche. Die zwei plombierten Kisten sind jedenfalls sicher im Kantonshauptort beim Werbehauptmann Eduard Morlot angekommen, der sie am 19. August 1830 der Stadtverwaltung vermeldet, die noch am selben Tag der Bibliothekskommission den Auftrag erteilt, die Geschenke im sogenannten Hallersaal, im ersten Stock der Stadtbibliothek an der Münstergasse aufzustellen, damit die Herren Räte sie besichtigen könnten. Daraufhin beantragte die Bibliothekskommission einen Kredit, um das d'Hancarville-Buch der ersten Sammlung Hamilton anschaffen zu dürfen, damit sie sich kundig machen könne.[21]

Die Herren Räte beschlossen, sich durch einen Silberpokal erkenntlich zu zeigen. Der Auftrag ging an den Berner Goldschmied Georg Adam Rehfuss, der im einen der zwei reliefierten Medaillons die personifizierte Aare am linken und die personifizierte Berna am gegenüberliegenden Rand wählte, in deren Mitte einige nach der damaligen Vorstellung antik gekleidete Jünglinge, die Gefäße der personifizierten Stadt darbringen. 1835 war der Pokal fertig – ob er je in Neapel war, entgeht meiner Kenntnis, vielleicht mag er auch im Versammlungsort der rückkehrenden Offiziere ausgestellt gewesen sein, heute jedenfalls befindet er sich im Historischen Museum Bern.

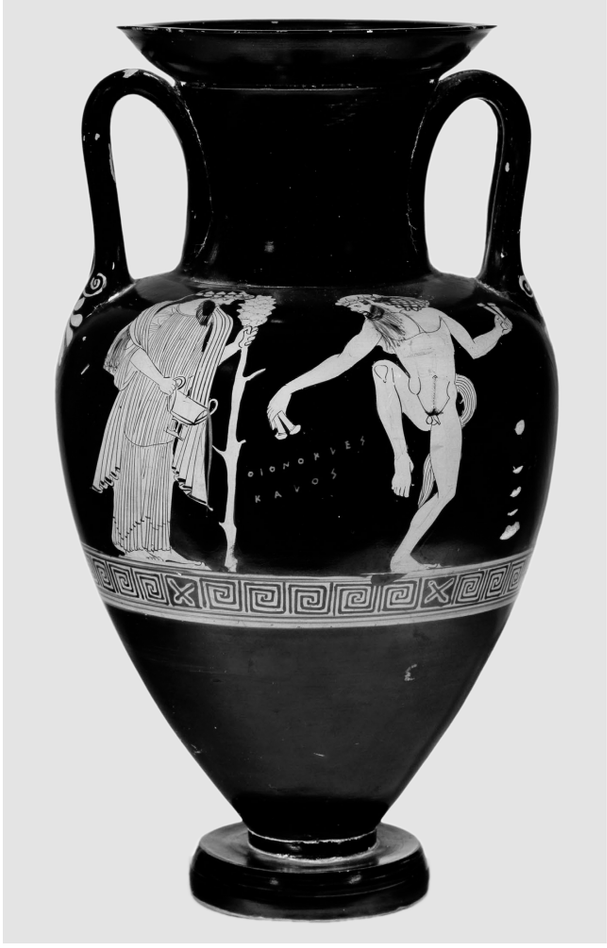



*Abb. 8 Attisch rotfigurige Halsamphora des Oionokles-Malers, BHM inv. 12215.*

1830/1831 fand unter dem Nachhall der Pariser Julirevolution in Bern eine Machtablösung statt – die alten Patrizierfamilien räumten ihre Plätze für eine etwas demokratischere Herrschaft. Der «gebildete Theil» der Bürger hatte andere Sorgen, als griechische Vasen zu bestaunen. So verblieben sie erst einige Zeit in ihrer provisorischen Aufstellung im ersten Stock an der Münstergasse und gelangten dann zusammen mit prähistorischen Funden und allerlei Naturalien in die neu erstellte, heute abgerissene Galerie im Erdgeschoss der Stadtbibliothek, die sogenannte Vögelibibliothek, wo sie 1845 wieder ins Interesse der Öffentlichkeit traten. Man hieß Gottlieb Studer, Professor für alte Sprachen und Altes Testament, sich der vorhandenen Altertümer anzunehmen. Die Sammlung war zwar eine der ersten öffentlich zugänglichen Antikensammlungen Europas (1830!), ab 1846 auch mit Katalog versehen, aber sie schlug keine Wellen. 1894 eröffnete man auf der anderen Aareseite das Historische Museum, wohin man die Vasen brachte und schließlich mit ihren heutigen Inventarnummern versah. Als ich in den 70er-Jahren im Museum die Aufgabe erhielt, die bestehende Nola-Sammlung und was seither noch dazu gekommen war, neu auszustellen, wurde mir klar, dass das 150 Jahre-Jubiläum der Schenkung bevorstand; daraus sind diese (temporäre) Vitrine *(Abb. 9)* und die Publikation des Sonderheftes *Antike Welt* 1980 entstanden. Dieses hatte jedoch ebenso wenig Echo wie Studers Publikation von 1846.

Heute sind die Antiken im Depot eingelagert. Elena Mango, Professorin der Archäologie des Mittelmeerraumes in Bern, will sich ihrer erneut annehmen; dazu hat Jürg Zbinden, der langjährige Photograph des vor-

mals Archäologischen Seminars Bern, die Gefäße meisterlich neu aufgenommen. Möge ihr mehr Erfolg beschieden sein!

Und Heilmann? Der aufmerksame Leser wird der Sammelliste *(Abb. 3)* vielleicht entnommen haben, dass die Geldsammlung zwar im September 1829 begonnen, im Juni 1830 jedoch auf dem offiziellen Blatt unterbrochen, wenn nicht ganz abgebrochen ist. Auf zwei weiteren, hier nicht abgebildeten Zetteln, die mir aber dank Robert Donceel vorliegen, ist sie allerdings bis Ende 1830 weitergeführt worden, als die damit erstandenen Gegenstände längst den Weg über die Alpen geschafft hatten. Heilmann verpfändete seine Tabakdose (für 30 Dukaten) und lieh sich inoffiziell Geld von sechs Mitoffizieren, das er gewissenhaft zurückzahlte.[22] Im Klartext: Ab September bis Dezember 1830 wurden die meisten Kosten aus seiner Kasse bezahlt!

Nach dem Machtwort Oberst von Wyttenbachs besann sich Heilmann auf seine Gicht und ging erstmal zur Kur nach Ischia. Das erklärt den Unterbruch in der Geldsammlung vom Juli bis September 1830. Ein Dutzend Vasen, die er aus seiner Dienstzeit im Süden zu einem unbekannten Zeitpunkt mit nach Hause gebracht hat (im Gepäck? Sie tragen jedenfalls keine königliche Siegel), werden heute im Neuen Museum Biel (vormals Musée Schwab) aufbewahrt; einige wenige weitere befinden sich noch in Privatbesitz der Nachkommen, zusammen mit einigen Kleinigkeiten, die in Heilmanns privater Liste mit *roba* (auf einer anderen Abrechnung auch – beinah' liebenswert – als *Grümpel*) bezeichnet sind.[23]

Das Regiment verblieb noch bis zum Juli 1831 in Nola, war anschließend in Capua und Neapel stationiert und wurde erst 1848 ‹zur Pflicht› gerufen, als unser Protagonist das Regiment bereits verlassen hatte. Heilmann äußerte sich, soviel mir bekannt ist, nicht mehr zu seinem Antikenfieber, aber die Papiere dazu hat er aufgehoben. Er hinterließ ein in einzelne Geschichten aufgeteiltes Tagebuch seiner Ischiareise und zwei in Kampanien spielende Novellen, die unveröffentlicht blieben.

Er zeichnete viel, vor allem Ansichten Neapels. 1841 ließ er das Panorama von Neapel in sechs Tafeln drucken, zwei erhaltene Exemplare sind handkoloriert; 1980 war eines davon in seiner Gänze von 3,3 m Länge zu bewundern *(Abb. 9)*. Die Sicht geht von S. Elmo in die Runde, von dessen Gipfel aus die Schweizer ja Wachtdienst versahen. Auf einer der Tafeln erkennt man weit hinten, wo die ersten Reihen des Apennins die einstige *Campania Felix* abschließen, ein Kloster bei Nola. Was mag Heilmann sich dabei gedacht haben?

Darf ich mich in die Fantasie verlieren? Er wird sich, vielleicht achselzuckend oder mit einem Seufzer, abgewendet haben, um sich zu seinen Freunden in der luftigen Loggia zu gesellen, auf den Posilippo, von wo aus die Sicht auf Nola verwehrt ist, um mit einem Glas ‹Falerner› anzustoßen *(Abb. 10)*.




*Abb. 9 Vitrine anlässlich der Neuausstellung der Nola-Sammlung im BHM.*



*Abb. 10 G. F. Heilmann, Drei Schweizer Offiziere in einer Loggia auf dem Posilippo, Länge 1,1 m. Aquarell, Heilmann-Archiv Biel.*

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 Aus Hamilton, Campi Phlegraei (Anm. 1) Taf. 31.
Abb. 2. 7. 10 Foto ALH.
Abb. 3 Foto BHM.
Abb. 4. 5. 8 Foto Jürg Zbinden, IAW, Universität Bern.
Abb. 9 Foto Stefan Rebsamen, BHM.

## ABKÜRZUNGEN

| | |
|---|---|
| Antike Welt | C. Isler-Kerényi – A. Lezzi-Hafter – R. Donceel, Auf classischem Boden gesammelt. Zu den frühen Antikensammlungen in der Schweiz; zum 150. Schenkungstag der Berner Antiken. AW Sondernummer (Feldmeilen 1980) |
| BAPD | Beazley Archive Pottery Database |
| BHM | Bernisches Historisches Museum |
| Vases & Volcanoes | I. Jenkins – K. Sloan, Vases & Volcanos. Sir William Hamilton and his Collection (London 1996) |

## ANMERKUNGEN

1 W. Hamilton, Campi Phlegræi. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London = Campi Phlegræi. Observations sur les volcans des Deux Siciles, telles qu'elles ont été communiquées à la Societé Royale de Londres (Naples 1776–1779); Nachdruck ausgewählter Tafeln: S. della Valle, I Campi Flegrei nelle vedute di Pietro Fabris (Napoli 2008).

2 New York 1992.

3 Vases & Volcanos 146–159 (zur ersten Slg.). 186 (zur zweiten Slg.); V. Smallwood – S. Woodford, CVA British Museum 10 (London 2003).

4 L. Burn, Sir William Hamilton and the Greekness of Greek Vases, Journal of the History of Collections 9 (2), 1997, 241–252.

5 Antike Welt 45, Anm. 2.

6 Der Beitrag basiert auf der Arbeit C. Isler-Kerényi – A. Lezzi-Hafter – R. Donceel, Auf classischem Boden gesammelt. Zu den frühen Antikensammlungen in der Schweiz; zum 150. Schenkungstag der Berner Antiken. AW Sondernummer (Feldmeilen 1980), sämtliche Stücke sind in einem Katalog abgebildet (s. auch hier Anm. 14). Siehe auch A. Lezzi-Hafter, Antiken in Bern, AW 1978, 60–63 mit der Abb. 2 der Ausstellungsvitrine zum 4. Regiment. Ich danke Felix Müller für die erlaubte Wiederverwendung der Berner Papiere und Objekte. – Die attisch rotfigurige Pelike Katalog Nr. 9, die wohl bekannteste Vase der Sammlung, da sie Szenen aufweist, die die Bitte um Nachfüllen eines Alabastrons bei einer Händlerin und das Nachhause-Bringen des nun gefüllten Ölgefässes zur Besitzerin des Parfumgefässes darstellt, ist von Beazley, Para. 394, in den Umkreis des Altamura-Malers gestellt worden. J. Robert Guy machte mich jedoch darauf aufmerksam, dass sie dem Aigisthos-Maler zugeschrieben werden sollte, vgl. Beazley, ARV² 504–509, zu vergleichen besonders mit der Kalpis in Adria: BAPD 205690. Siehe J.R. Guy, A Matter of Style/Why Style matters: a Birth of Athena revisited, in: Festschrift H.A. Shapiro, im Druck, Anm. 19. Die wenigen hier zitierten französischen Texte habe ich übersetzt.

Das handgeschriebene Material zur Nola-Sammlung, wie die Nola-Sammlung selbst, wird im Bernischen Historischen Museum (BHM) aufbewahrt. Weitere wichtige Kopien habe ich von Robert Donceel erhalten. – Private Briefe, Notizen, Tagebuch der Ischiareise, zwei Novellen, sowie das große von Heilmann gezeichnete und handkolorierte Panorama von Neapel befinden sich im Heilmann-Archiv in Biel, das in seinem ehemaligen Wohnhaus an der Schmiedengasse beheimatet ist, das zweite befindet sich in Familienbesitz. Ich danke Annemarie Geissbühler-Lanz in Biel, der Ur-Ur-Enkelin von Heilmann, für ihre wie immer großzügige Unterstützung. Ein nicht koloriertes und ungebundenes Exemplar befindet sich in meinem Besitz als ihr Geschenk.

Dokumente, die das Regiment und den Staat Bern betreffen, befinden sich im Staats- wie im Bürgerarchiv der Stadt Bern. Weiter konnte ich auf die Unterstützung der Bibliothek am Guisanplatz in Bern zählen, die mich mit Unterlagen zu den fremden Diensten versorgte. Ich werde hier keine Publikationen zur politischen Geschichte weder von Neapel noch Bern anführen, da es sich in erster Linie um eine Sammelgeschichte handelt. Im Gegensatz zu 1979 habe ich heute manchmal Wikipedia konsultiert; die Seite etwa zu Georg Friedrich Heilmann gibt durchaus ein brauchbares Bild von ihm – und den komplizierten politischen Verhältnissen jener Zeit.

7 Cicerone in und um Neapel, nach Romanelli, Marzullo, del Ré, Paolini, Vasi u.a., Band 3 (Leipzig 1829) 91.

8 Schnitt: Vases & Volcanoes 55. – Zeichnung Kniep: Vases & Volcanoes 144. – Zu den Korkmodellen V. Kockel, Towns and Tombs: Three-dimensional Documentation of Archaeological Sites in the Kingdom of Naples in the Later Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, in: I. Bignami (Hrsg.), Archives & Excavations. Essays on the Historical Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth Century, Archaeological Monographs of The British School at Rome 14 (2004) 143–162; für Grabmodelle 149–159: dort auch (152) die Hamilton-Szene in Nola abgebildet; 151 ein Frontispiz (aus einer Gargiulo-Publikation) einer Zeichnung von Gräbern in Nola und die Berner Grabmodelle erwähnt S. 161, Anm. 40. – Siehe auch Anm. 14.

9 A. Fluri, Wie unsre Väter Buch und Rechnung führten, Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 19, 1923, 107–157; spez. zum Pfund (Livre) 111, 137, 139: die Pfunde galten nur als Rechnungswährung (ich danke Daniel Schmutz für diesen Hinweis).

10 Siehe Historisches Lexikon der Schweiz, s.v. Rondchâtel; E. Bähler, Georg Friedrich Heilmann 1785–1862, in: Sammlung Bernischer Biographien IV (Bern 1902) 23–35. (Ich danke Frau Geissbühler für Kopien dieses Aufsatzes). Heilmanns Vater Nikolaus hatte vom Basler Fürstbischof den Titel Baron de Rondchâtel erhalten, den sein Sohn auf dem ledergebundenen Titel des Panoramas von Neapel (Anm. 5 und Antike Welt 17 Abb. 28, Ausschnitt) ebenfalls benutzt: G.F. Heilmann de Rondchâtel.

11 G. Tripaldi – V. Sampola, Nola preromana dalle necropoli di Piazza d'armi – Ronga – S. Massimo, Ausstellung Kloster S. Chiara Nola (Nola 1985). Karl Zimmermann vom BHM brachte mir das Büchlein vor vielen Jahren zur Kenntnis.

12 Die seit ihrem Erscheinen 1980 in Antike Welt, S. 2 (von Randi Sigg-Gilstad ins Reine gezeichnete), von Robert Donceel nochmals aufdatierte Karte von Nola mit den eingezeichneten Grabungsgebieten wartet noch auf ihre Veröffentlichung auf www.donceelvoute.be. Der Experte für die Topographie jener Stadt wird auch neuere Literatur dazugeben. Ich danke ihm für die unkomplizierte Art, mich an seinem Wissen teilhaben zu lassen.

13 Siehe auch C. Lyons, The Neapolitan Context of Hamilton's Antiquities Collections, in Journal of the History of Collections 9 (2), 1997, 229–239.

14 S. die Beiträge von Bodil Bundgaard Rasmussen und Ursula Kästner in diesem Band. Gargiulo hat übrigens 1828 ebenfalls die Ausfuhrpapiere für die Sammlung von Koller erstellt.

15 BAPD 201724.

16 Antike Welt 72–73.

17 In einigen Heften eingeklebt. – Da sich der damalige Herausgeber von Antike Welt, 1979/1980 noch eine Schweizer Zeitschrift, nicht an die abgemachten Termine hielt und das ‹Gut zum Druck› tatsächlich ein Tag vor einer mehrmonatigen Abreise

ins Ausland eintraf, saß ich zwischen halbgepackten Koffern mit roten Ohren über die Papiere gebeugt und übersah deshalb das eine oder andere: S. 14: «per Bahn» – ist Unsinn, siehe den Lauftext; S. 18, Abb. 36, die Pelike **9** (siehe auch oben Anm. 6 für die neue Zuschreibung) ist S. 18, Abb. 36, seitenverkehrt abgebildet. S. 66, Abb. 206 (**58**) sollte 90 Grad nach rechts gedreht werden. S. 74 einige (nicht sinnstörende) Tippfehler. Schliesslich habe ich die Beiträge von Robert Donceel – er möge mir verzeihen – nicht klar als solche kenntlich gemacht: S. 15, zwischen zwei Gedankenstrichen, beschreibt er die Stadt Nola, S. 23 – 29 die Grabungstätigkeiten rund um Nola im Kapitel «Auf der westlichen Seite der Stadt …». – Was den Nachtrag angeht (Abb. 6), so ist auch dort das Druckteufelchen am Werk gewesen: Die 40 mit der Nola-Sammlung nach Bern verschickten Vasen sind keine «Muralto-Vasen», sondern die des Carl von Muralt (siehe Lauftext). Ich habe vor fast 35 Jahren vergeblich versucht, diese Vasen ausfindig zu machen.

18 Es gibt zwei Grabmodelle im BHM; nur das eine trägt die Inv. Nr. 12521, welche den Inv. Nrn. der Gefässe recht nahe kommt. L 26,0, H 17,4 cm, die hölzerne Basis nicht miteingerechnet. Der Sarkophag ist aus Kork gefertigt, das Skelett aus Gips und die Gefässe aus Ton, die Seitenwände bemalt. Valentin Kockel (oben Anm. 8) plant eine größere Publikation dieser Korkmodelle. Ich danke ihm, dass er mich (wieder) auf diese Modelle aufmerksam gemacht hat. In Antike Welt 32 schrieb ich, dass es sich um Paestanische Modelle handle (wegen der Wandmalereien?); aus meinen Notizen geht nicht hervor, wie ich zu dieser Annahme kam. In den Ausfuhrlisten Gargiulos sind sie nicht erwähnt, nur eines in den Notizen Heilmanns. Ich möchte das Modell trotzdem hier als Stimmungsbild beigeben. In dem Kniepschen Bild sind keine Malereien im Sarkophag zu sehen. Wurden sie vielleicht zur Bereicherung des Modells eingefügt? Wie genau sind solch einfache Modelle? Es gibt ja auch ausführlichere Exemplare, siehe Kockel a. O. (Anm. 8) 153 – 157.

19 Ferdinand I, geboren 1751, der erst 1815/1816 als König Beider Sizilien eingesetzt wurde, besuchte gemäß Familienüberlieferung Heilmann/Lantz wie Heilmann selbst das 1799 gegründeten Fellenberg'schen Institut in Hofwyl (heute Hofwil) ausserhalb Berns. Ihre Bekanntschaft müsste wohl in den Jahren zwischen 1807 und 1810 stattgefunden haben. Daher stammt vermutlich eine Verbindung zum Könighaus. Man sehe mir nach, dass ich diesen Seitenstrang nicht weiter verfolgt habe.

20 Über einem Diskusfuß steht ein ovoider Körper, der unten durch einen Wulst vom Fuß getrennt ist, über dem Hals wölbt sich eine echinusförmige Mündung; die Henkelquerschnitte variieren: aus zwei oder drei parallelen Wülsten zusammengesetzt oder dreieckig.

21 P.-F. H. d'Hancarville, The Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton, his Britannick Majesty's Envoy Extraordinary at the Court of Naples = Antiquités etrusques, grecques et romaines. Tirées du Cabinet de M. Hamilton (Naples 1766 – 1767). Neu aufgelegt im Taschen-Verlag als: The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton (Köln 2004). Dort auch M. Gisler-Huwiler, From Naples to London: Fate of the First Hamilton Collection (34 – 39).

22 Antike Welt 33. 71 – 72.

23 Es handelt sich um zwölf Gefässe Inv. Nrn 268 – 278. 1043. Einen etruskischen Bucchero-Kantharos; zwei niedere Ringschalen, drei große Fußnäpfe, einen frühen Skyphos Typus A, eine Lekanis ohne Deckel, alle attisch schwarzgefirnisst aus dem 5. Jh. v. Chr., eine wohl kampanische späte Bauchlekythos und drei hellenistische Unguentuarien. Die Unterseite von 274 trägt in Tinte die Zeile: *trouvé à Nola 1830*.

Nachtrag zu S. 65. 67 Abb. 6

Da die verschiedenen Zahlenangaben zu den Objekten doch recht verwirrend erscheinen, möchte ich sie nochmals zusammen fassen: In der summarischen Ankaufsliste Heilmanns (Antike Welt 72 f.) sind 122 Nummern aufgeführt, die nicht alle Objekte einzeln benennen und nummerieren. In der Ausfuhrliste Gargiulos *(Abb. 6)* sind es, abzüglich 15 moderner und nicht zur eigentlichen Sammlung gerechneten Terrakotten und Bronzen 214 Objekte, eine Zahl, die beim Empfang in Bern bestätigt wird. Es stellte sich allerdings heraus, dass 40 Stück davon zur Privatsammlung eines Mitoffiziers gehörten und jenem übergeben wurden. Daraus resultiert die Zahl von 174 Objekten im Katalog Studer von 1846. In einer Abrechnung Gargiulos für geleistete Dienste, die Heilmann privat aufbewahrte *(Abb. 6)*, steht die Zahl von 238 Objekten. Vermutlich handelt sich um einen ersten Teil von Heilmanns privater Nola-Sammlung, die wie die Vasen von Muralt mit dem großen Transport in die Schweiz gelangt und für Biel bestimmt gewesen sein mögen, und die nach seinem Tode dem Museum in Biel übergeben wurden (vgl. Anm. 23).

Die von mir zusammengetragenen Unterlagen zu diesem Thema (vor allem die Ausfuhrlisten Gargiulos) werde ich in absehbarer Zeit entweder dem BHM oder dem Berner Institut für Archäologische Wissenschaften übergeben.

# Greek Vases in the Low Countries. An Assessment of Collecting Policies

*Ruurd Halbertsma*

The history of vase collecting in the Netherlands is closely linked with the development of archaeology, from its antiquarian roots to an established branch of academia in the 19th century.[1] The subject of this article are Greek vases in the Netherlands, with an emphasis on the reasons why they were collected, exhibited and eventually published.These reasons might tell us something about the different views collectors had of the Greek past. Their endeavours led to knowledge, classification and presentation of the past, to name only a few results of their encounter with Greek art.

Collections of Greek vases were in existence as early as the 16th and 17th century, for example in the Medici collection in Florence and in the Vatican in Rome, although the appreciation of the 'vasi etruschi' was overshadowed by the sensational finds of famous sculptures, like the Apollo Belvedere, the Hercules Farnese and the Laocoon, to name only a few. The canon of classical sculptures became the ideal of a collection of classical art. Casts in bronze and plaster went all over Europe. Collectors in England, like the Earl of Arundel, and in France, like the Cardinals de Richelieu and Mazarin, created their own galleries of classical sculptures, inspired by the treasures in Florence and Rome.[2]

It comes as no surprise that the first large collection of classical art in the Netherlands was — therefore — a collection of sculptures. The merchant brothers Jan and Gerard Reijnst accumulated a collection of North-Italian paintings and classical sculpture in their house on the Keizersgracht in Amsterdam.[3] The collection was bought in 1629 in Venice from the collection Vendramin. Although there certainly were vases in the Vendramin collection (the title of one of the six catalogues reads *De sacrificiorum et triumphorum vasculis, lucernisque antiquorum, urnis a liquoribus, lacrimis atque vasculis vitreis*) only the sculptures and paintings came to Amsterdam. The fate of Vendramin's vases is unknown.[4]

The popularity of ancient black- and red-figure ceramics received an enormous boost in the 18th century with the debate of their possible Greek provenance and the aesthetic value of painted pottery, initiated by Winckelmann. In his first edition of the *Geschichte der Kunst des Alterthums* of 1746 he is still in favour of a South-Italian provenance of the vases but in the (posthumous) 1776 edition he explicitly mentions Greece as the source of the black- and red-figured vases. The popularity of Greek vases was greatly influenced by the large collection of vases sold to the British Museum in 1772 by Sir William Hamilton, British ambassador at the court of Naples.[5] Working closely with Winckelmann, Pierre-François Hugues d'Hancarville published this largest collection of Greek vases of the time. The resonance of this publication in Europe was great. In the words of Tischbein, who made the drawings of the second Hamilton collection: "Dem Hamilton (…) haben wir es zu danken, dass die Vasen für Kunstsachen sind erkannt worden."

It was during the 18th century that the first Greek vase from southern Italy reached the Netherlands.[6] Its owner was an adventurous German collector, Frederic Count de Thoms, born as Friedrich Thoms in 1696 in Giessen. His father owned the local pub *Zum wilden Mann*. It was his maternal grandfather, Professor F. Nitzsch, who took care of his studies. The young Thoms travelled to Vienna, Budapest, Regensburg and London, where he made a fortune by speculating and gambling. In Naples he entered the service of King Charles VII, became a member of the Accademia Etrusca and started collecting seriously. In 1738 he bought, possibly from Francesco Gori, a large Campanian amphora with an intriguing mythological representation *(Fig. 1)*. The vase shows the battle of Achilles and Memnon, in the presence of their mothers Thetis and Eos. A sitting Hermes is weighing the souls of Achilles and Memnon. The artist chose the dramatic moment when Memnon's soul goes down, his fate killing him instantly on earth through Achilles' lance. Eos leaves the scene in tears, Thetis is watching contently. On the reverse two papposilenoi are depicted, each carrying a winged Eros. The soft boots of the sileni suggest a scene from the theatre, perhaps the satyr play following the tragedies. It is known that Aeschylus wrote two tragedies (now lost), called *Memnon* and *Psychostasia*. The vase painting could very well be the tragic *moment suprême* of the latter literary work.

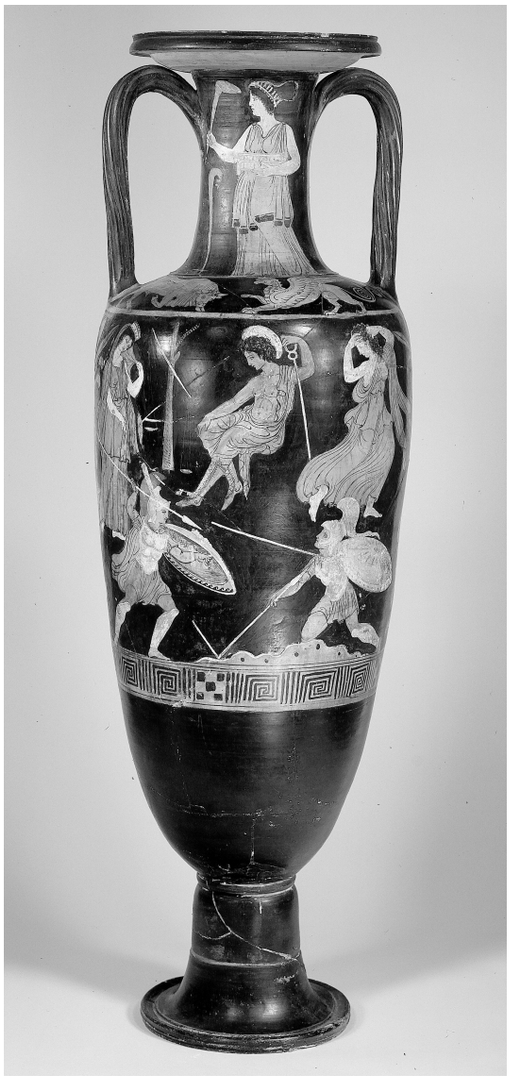


*Fig. 1 Campanian amphora (ca. 325 BC, Ixion Painter), Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. AMM 1.*

The vase is dated by Trendall around 325 B.C. and attributed to the Ixion Painter.[7] If we accept this date, the artist painted the vase during the Second Samnite War, fought between the Samnites and the Greek-Roman coalition between 327 and 304 BC. Perhaps some echos of this war can seen on the Memnon amphora: it is obvious that Achilles wears normal Greek 4th century armor: the cap-helmet and a shield decorated with the running dog motive and a Gorgon's head.[8] The weapons of Memnon, especially the helmet and shield, have clear parallels in Samnite armor, thus giving a political meaning to the mythological story.[9] Even the indigenous bull, fighting against the exotic griffin on the shoulder of the vase, could be seen as hinting at the contemporary battle between Greeks and Samnites.

De Thoms moved with his collection of marbles, bronzes and ceramics to the Netherlands, where he married Joanna Maria Boerhaave, the daughter of the famous physician at the University of Leiden, in 1741. He honoured his father in law with an engraving of one of his antiquities — a neo-Attic votive relief showing Asclepius and Hygieia.[10] On the engraving, he changed the heads of the two gods into the portraits of Boerhaave and his daughter. After the death of De Thoms in 1746 the vase was bought by William IV, Stadhouder of the Dutch Republic. His son, William V, had to leave the vase behind when he fled the French troops in 1795. The vase was selected by Dominique-Vivant Denon for the French collections, and so it went to Paris, where it arrived in a damaged state. It was restored and shown to the public in the Bibliothèque Nationale, and published in 1808 by Millin in his *Peintures de vases antiques vulgairement appelés Étrusques (Fig. 2)*.[11] In 1815 the vase was returned to Holland, now to Amsterdam, where it was placed in the Dutch National Museum (the Rijksmuseum). After some disputes about its right location, in 1844 the vase was shipped to more archaeological surroundings in the National Museum of Antiquities in Leiden, which had been established in 1818.

The Napoleonic Wars mark a great transition in the history of collecting. Although the period of the 'Restoration' brought the old kingdoms back into existence, the newly created French-style institutions continued to flourish. National Academies, based on the French model, and National Museums were part of the new cultural horizon of Europe. In Holland, the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences was founded in 1808 by Louis Bonaparte. In the same year the National Museum (Rijksmuseum) was moved from The Hague to Amsterdam. In 1818 and 1820 the National Museums of Antiquities and of Natural History were founded, both in the university town of Leiden. The old cabinets and dispersed collections started to vanish and new central institutions with professional staff came into being.

Caspar Reuvens, the first director of the National Museum of Antiquities, was a remarkable man *(Fig. 3)*. Reuvens was born in The Hague in 1793.[12] He received his education at the Universities of Amsterdam and Leiden, where he read Law and Classical Studies. In 1811 he accompanied his father to Paris, where Reuvens senior was appointed a judge at the Imperial Court of Cassation. In Paris he encountered the newly created museums: universal European collections in the Musée Napoléon and real heritage management in the Musée des Monuments Français. With these images in mind Reuvens returned to the Netherlands, where he was appointed professor of Greek and Latin at the small university of Harderwijk. In 1818, this university was closed as part of a reform of the educational system. Since there were no vacancies for chairs in classical languages, Reuvens was offered a newly created chair in Leiden: the professorship of archaeology, combined with the directorship of the 'archaeo-



*Fig. 2 Illustration from Millin, Peintures de vases antiques (1808) Pl. XIX.*

logical cabinet', a small study collection of Greek and Roman sculptures. With the impressions of the Parisian museums in mind, he started an ambitious collecting programme, in which the material culture of Greece and Rome had to be present in all its glory. Beside Greece and Rome, he also included all cultures known to the Greeks and Romans or influenced by their culture. And so Egypt, the Near East, North Africa and the archaeology of Western and Northern Europe entered the new museum. Buddhist art from India was also included, because it was influenced by Hellenistic and Roman art. During the first ten years of its existence, the archaeological collection in Leiden expanded enormously. The growth of national museums was subsidised by the government and sometimes by the king himself. Reuvens was a scholar, not an eighteenth century-style collector. It was not beauty he was after, but knowledge. He always stressed the importance of provenance and documentation of the archaeological finds. I quote:

> "I can't say it too often, although I have to repeat it every time when the shipments [of antiquities, RH] arrive: archaeology does not benefit from a single pot, a coin or even a statue, but from the consequences of these finds for the study of ancient topography and history."[13]

A collection of Greek vases was high on his wish-list. Reuvens considered their painted decoration very important 'for the study of daily life in antiquity and the interpretation of mythological scenes.' Moreover, the debate about their provenance, 'Italy or Greece proper', was still in full vigour. The museum did not own a single




*Fig. 3 Portrait of C. J. C. Reuvens (1793 – 1835), anonymous, ca. 1820, Leiden University Collections.*

piece of Greek ceramics — the Campanian amphora of De Thoms was still kept in the Rijksmuseum in Amsterdam.

The first Greek vases to arrive in the museum came from Athens. They were bought in 1819 by a Flemish Colonel, Bernard Rottiers, who had served in the army of the Russian czar and had resided in Athens for a while on his homeward journey to the Netherlands *(Fig. 4)*. Back in his hometown Antwerp, he offered the vases to the new National Museum of Antiquities, together with his collection of Greek sculptures, which he had acquired with the help of the French consul Louis Fauvel.[14] The vase collection consisted of black- and red-figure lekythoi and a few black-glazed small oinochoai. Reuvens remarked that for an institution like the British Museum, the collection would be of 'little or no value', but for Leiden, which had nothing in the field of Greek ceramics, the collection was 'highly important'. A second collection of Greek ceramics from Athens came a year later, through the activities of Rottiers' son Jean. The objects were mostly bought from Athenian refugees, fleeing the city of Athens during the first year of the *epanastasis* (1821). Of importance to Reuvens were three black-figure pinakes, which he called 'very rare objects of antiquity' and an Attic red-figure pelike with a representation of a boy flute-player in the presence of a judge and a flying Nikè, 'of a very good style' *(Fig. 5)*. Other objects included more lekythoi, which were important 'because of their provenance, in view of the debate about the location of their manufacture'.[15] Colonel Rottiers travelled to the Aegean area again between the years 1824 and 1826, where — amongst other objects — he acquired two geometric pedestalled kraters. They were to become the name pieces of Coldstream's *Rottiers painter and workshop.*[16]

Another important traveller in this period was Colonel Jean Emile Humbert (1771 – 1839), an engineer who had worked in Tunisia for more than 20 years. He was the first excavator of Carthage *(Fig. 6)*.[17] When he returned to the Netherlands in 1820 with his collection of Punic stelae and notes about the archaeology of North Africa, his collection was bought by Reuvens for the museum. Between 1822 and 1824 Humbert served on an archaeological expedition to Tunisia, where he excavated and bought several important antiquities. In 1826 he travelled to Italy, where he bought Etruscan and Egyptian collections for the museum in Leiden. In 1829 he met Eduard Gerhard, the founder of the Istituto di Corrispondenza Archeologica, with whom he visited an exhibition in Rome of Greek vases, which had been excavated near Vulci on the estate of Lucien Bonaparte, the prince of Canino. After Rome he went to Naples with the intention to buy a collection of Greek vases, accumulated by the firm Pacileo, Gargiulo and De Crescenzo. These vases, more than 1500 in total, were on sale for 85 000 francesconi, the equivalent of 120 000 guilders, an enormous sum of money.[18] A catalogue of the collection was written by Raffaele Gargiulo, who combined his post as *professore* in the Museo Reale Borbonico with the more lu-

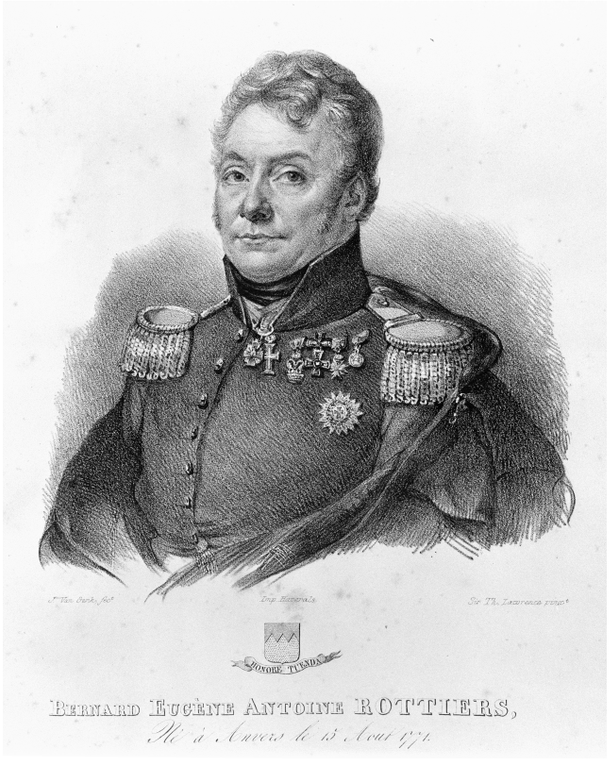



*Fig. 4 Portrait of B. E. A. Rottiers (1771 – 1857), from his publication* Les monumens de Rhodes *(1830).*

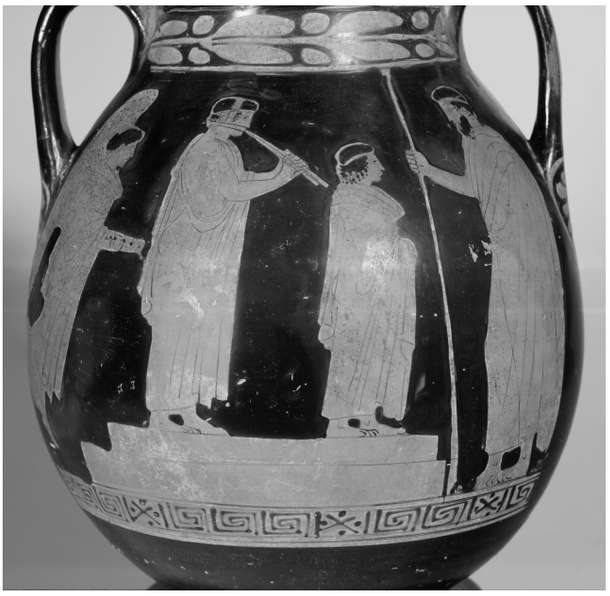


*Fig. 5 Attic red-figure pelike (450 – 440 B. C., Cassel Painter), Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. RO II 60.*

crative activities as an antiques dealer in the Pacileo firm.[19] The chronological system, used by Gargiulo, is interesting. In his *discorso preliminare* to the catalogue he divided the *Vasi Italo-Greci* into six chronological classes:

> "The fabrication of this kind of Italic-Greek vases can be divided into six periods. The first period comprises the kind of vases which until our days were called Egyptian, more specifically those of bright yellow clay with an overall pattern of animals and sometimes with human figures [the reference is to Corinthian pottery, RH]. These vases, however, have been proven to be not Egyptian, but the oldest kind of Greek manufacture, which was either introduced by the people who came to populate Magna Grecia, or was made with clay that was imported from their regions, because research has proved that this kind of clay is not found in our regions, whereas the clay of the other types is."
> "The vases that are decorated with black figures against an orange background are assigned to the second period [Attic black-figure pottery, RH]. They were called 'Sicilian', because most of them were found on Sicily, but others have come to light in Locri, in Capua, in Nola and in Cuma. Nowadays they are described as Greco Antico."
> "The Third Period was the best, during which they reversed the style of painting: they made the background black, and left the figures in the colour of the clay [Attic red-figure pottery, *Fig. 7*, RH]. The different places of manufacture were Locri, Nola, Nocera, and Cuma. Pieces are found also in Sant'Agata dei Goti and Sorrento."
> "The vases on which the art of decoration begins to deteriorate are attributed to the Fourth Period [late Attic and South-Italian pottery, *Fig. 8*, RH]. They were made in Bari, Ruvo, Canosa, Ceglio, Bitonto, Conversano and other small colonies of Campania, like Avella, Altella, Cajazzo, Calvi, etc. Although the art of decoration might have deteriorated during this period, the craftsmanship reached new heights, with bizarre forms and large sizes. In this period white paint is very often used and also additions of red colour."
> "In the fifth period not much changed, but the art of drawing deteriorated more and more, and the variety of shapes increased [Late South-Italian pottery, RH]. The main centres of manufacture were Armento, Anzi, Pomarica, Calvello, San Arcangelo, Torre di Mare and Laurenzano."
> "The sixth period, the last, is calles the period of decadence. To this period belong all the vases with a poor style of painting [Etrusco-Corinthian, Etruscan black- and red-figure pottery, RH]. There are also imitations of the preceding three original periods. This was caused by the yoke of submission and the continuous persecutions suffered by the Greeks, who lacked welfare and artists under Roman rule."



*Fig. 6 Portrait of Jean Emile Humbert (1771 – 1839), by Boggi, ca. 1800, Leiden University Collections.*

The *Discorso Preliminare* is interesting in many ways. It is obvious that the relative chronology and typology is essentially correct. There is a certain adroitness in analyzing clay — the yellow Corinthian clay for example 'is not found in Italy', and therefore 'must have been imported.' The absolute chronology was still very difficult. It was believed that Greek painted pottery was still produced in the period of Roman domination, during the sixth and last period of Gargiulo's system. And predominant in the whole *Discorso* is South Italy as place of production of all Greek pottery. Findspots were considered to be the places of production.

The Pacileo catalogue with 243 drawings of the most important vases was sent to Leiden, but the negotiations were not continued. The outbreak of the Belgian Revolution in 1830 put the Netherlands in a state of war. The subsequent financial cuts meant the end of scientific expeditions and collecting on a grand scale. The Pacileo collection was sold in separate parts. Vases from their firm can be found in St. Petersburg, Berlin, Paris, London, Naples and many other places. The research project *Lasimos* currently aims at identifying the vases from the Pacileo catalogue.[20]

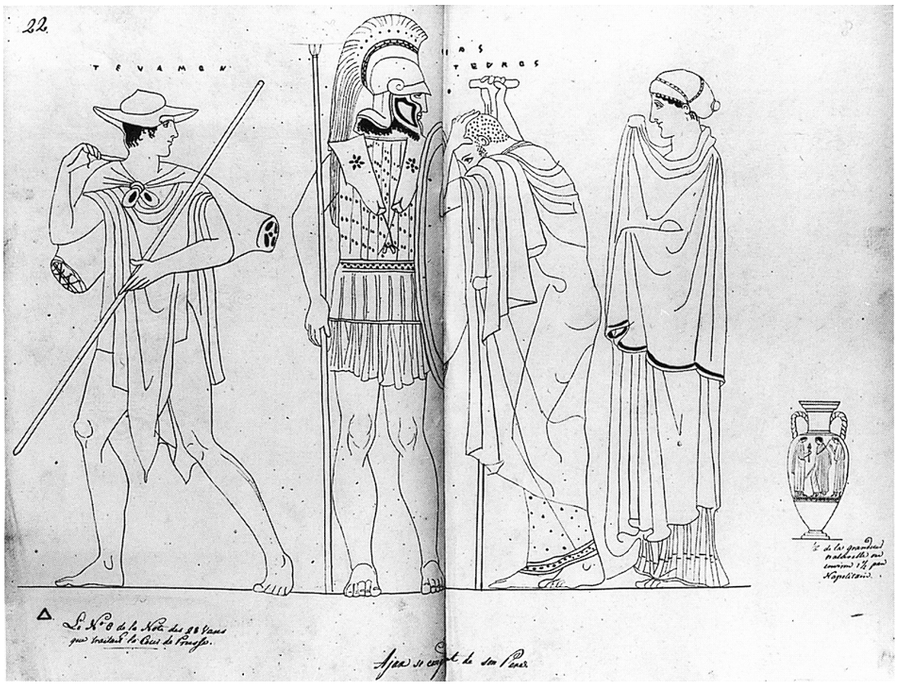


*Fig. 7 Drawing from the Pacileo catalogue: Attic red-figure amphora with Ajax departing from his father, Leiden, National Museum of Antiquities.*

The museum had to wait till 1839 to fill this Greek gap in the collection. In August of that year Conradus Leemans, the successor of Reuvens as director of the museum, was informed that a sales exhibition was being organised in Rotterdam of vases belonging to Lucien Bonaparte, a part of the collection which Humbert had seen ten years earlier in Rome. Lucien Bonaparte (1775 – 1840) was a younger brother of Napoleon. He was trained as a military officer at the academy of Brienne. At the outbreak of the French Revolution in 1789, he organised the insurrection on Corsica (nicknamed 'Brutus'). After having served as an ambassador in Spain his brother appointed him as Minister of the Interior and later — after the proclamation of the Empire — as senator and member of the Académie Française. In 1804 the good relationship between the brothers ended and Lucien went to Italy, where he spent a few years in a villa near Frascati. Growing pressure from Napoleon to divorce his wife and to engage in a new, political marriage forced Lucien to flee Europe. On his voyage to the United States his ship was captured by the British. He was welcomed in England as a hero and given a country house in Thorngrove (Worcestershire). After the fall of Napoleon in 1814, Lucien returned to Italy, where Pope Pius VII gave him the Canino estate north of Rome. During the 'Hundred Days' Lucien miscalculated his political future and reconciled himself with his brother. After Waterloo he returned to his Italian estate and indulged himself in astronomical and archaeological studies.




*Fig. 8 Drawing from the Pacileo catalogue: south-Italian volute krater with the punishment of Ixion, Leiden, National Museum of Antiquities.*

In 1828 some Greek vases were found on his land, prompting him to initiate large-scale excavations. In 1829, more than 2000 vases were unearthed. The find led to the publication of his book *Museum Étrusque*, in which he showed himself as the last advocate of the theory that the Etruscans were the manufacters of the

black- and red-figure ceramics. As mentioned above, a part of his collection was put on sale in 1839 in the harbour of Rotterdam. Both Lucien and his wife were present. Four vases were bought by King Ludwig of Bavaria, and six ended up in the private collection of the Baron of Westreenen, an acquaintance of the Bonapartes residing in The Hague.[21] The remaining 96 vases were bought by Conradus Leemans for the National Museum of Antiquities in Leiden, most of them Attic black- and red-figure vases of the highest quality. With this acquisition Leiden had entered the ranks of museums with a first class vase collection, if not in quantity, then certainly in quality *(Figs. 9 – 10)*.

The second half of the nineteenth century was an economically difficult time for Dutch museums. Nevertheless, Conradus Leemans managed to enlarge the ceramic collections with the help of Dutch expatriates like the consul Van Lennep in Smyrna, who helped the museum to create a collection of geometric pottery from the Cycladic Isles. In Naples the Dutch ophtalmologist Albert Verschoor was an active collector. Through his services fine South Italian vases were added to the collections in Leiden. This kind of collecting came to an end with the centralization of the 19th century states and the legislation concerning the export of antiquities. In the 20th century, antiques dealers took over from the travellers and expatriates.

As pointed out by M. F. Jongkees-Vos in her first volume of the Leiden series in the Corpus Vasorum Antiquorum (1972) the Greek vases were first published in the year 1849 in the general catalogue of the museum by the curator L. J. F. Janssen.[22] Part II of this catalogue deals with the Greek ceramics, but the descriptions are very brief and without illustrations. In 1854 the Belgian scholar J. Roulez published a beautifully illustrated catalogue with a selection of the Greek ceramics in Leiden.[23] In 1905 a new catalogue was written by the curator J. H. Holwerda, but again without illustrations.[24] A serious attempt to publish an illustrated catalogue of the classical collection was made in 1930 by Miss J. P. J. Brants, but due to the difficult financial situation this promising endeavour was abandoned after the second instalment.[25] Between 1972 and 1991 four fascicules appeared in the series Corpus Vasorum Antiquorum, all written by M. F. Jonkees-Vos. These four CVAs were not the first to have



*Fig. 9 Attic red-figure amphora with youth holding a hare (ca. 490 B. C., Kleophrades Painter), from the Canino collection, Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. PC 80.*



*Fig. 10 Attic black-figure hydria with bathing scene (ca. 520 B. C., Antimenes Painter), from the Canino collection, Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. PC 63.*

been published in the Netherlands. Between 1927 and 1931, the first two CVA fascicules appeared with the collection of the Scheurleer Museum in The Hague. This private museum comprised the Egyptian collection of Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing (1873 – 1956), egyptologist at the University of Utrecht[26], and the classical collection of Prof. Constant Willem Lunsingh Scheurleer (1881 – 1941). Scheurleer was a wealthy banker in The Hague with a passion for Greek antiquities. In 1924, he founded the Museum Scheurleer at the Carnegielaan in The Hague. In 1926, he started a journal, in which scholars like Gisela Richter and Robert Zahn regularly published articles. This *Bulletin Antieke Beschaving* (BABesch) is still in existence. In 1927, Scheurleer published the first CVA of his collection. In 1936 he published the monograph *Grieksche Ceramiek*. These activities and publications earned him an honorary professorship at Leiden University.

Private museums are vulnerable institutions. Due to the financial crisis in the thirties, the banking firm went bankrupt and Scheurleer had to sell his collection of Egyptian and Classical art. The Allard Pierson Foundation in Amsterdam, closely linked to the University of Amsterdam and named after the 19th century art historian and humanist Allard Pierson (1831 – 1896), bought most of the collection and in 1934 created the Allard Pierson Museum of the University of Amsterdam, which opened its doors in the Sarphatistraat. In 1976, the museum moved to the Turfmarkt in the centre of Amsterdam, where it is still housed. The post of director of the museum was combined with the chair of classical archaeology at the University of Amsterdam. The subsequent directors were all specialists in the field of Greek archaeology: Geerto Snijder (Aegean prehistory), Emily Haspels (Attic black-figure lekythoi) , Jaap Hemelrijk (Caeretan hydriae), Herman Brijder (Attic siana cups) and Robert Lunsingh Scheurleer (Greek terracottas). The large series of CVAs, produced under their direction with the aid of numerous students, continues the tradition begun by the industrious and learned first director of the institution, C. W. Lunsingh Scheurleer.

## PHOTO CREDITS

all figures National Museum of Antiquities, Leiden (P. J. Bomhof/ A. de Kemp)

## ABBREVIATIONS


Bastet-Brunsting 1982 — F. L. Bastet-H. Brunsting, Corpus Signorum Antiquorum — catalogus van het klassieke beeldhouwwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden (Zutphen 1982)

Bastet 1987 — F. L. Bastet, De drie collecties Rottiers (Leiden 1987)

Borenius 1923 — T. Borenius, The picture gallery of Andrea Vendramin (London 1923)

Borenius 1932 — T. Borenius, More about the Vendramin collection, in: Burlington Magazine 60, 1932, 140 – 145

Bourgeois 2010 — B. Bourgeois (ed.), Une perfection dangereuse — La restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIIIe — XIXe siècles (Paris 2010)

Brants 1930 — J. P. J. Brants, Beschrijving van de klassieke verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, I – II (Leiden 1930)

Brongers 2002 — J. A. Brongers, Een vroeg begin van de moderne archeologie — leven en werken van Cas Reuvens (Amersfoort 2002)

Chaney 1985 — E. Chaney, Lord Arundel and his circle (New Haven – London 1985)

Coldstream 1968 — J. N. Coldstream, Greek geometric pottery — A survey of ten local styles and their chronology (London 1968)

Egg 1988 — M. Egg (ed.), Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin (Mainz 1988)

Favoretto 1990 — I. Favaretto, Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo della Serenissima (Roma 1990)

Galestin 1977 — M. C. Galestin, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum – De Griekse oudheden (The Hague 1977)

Halbertsma 1995 — R. B. Halbertsma, Le solitaire des ruines — De archeologische reizen van Jean Emile Humbert (1771 – 1839) in dienst van het Koninkrijk der Nederlanden (Leiden 1995)

Halbertsma 2003 — R. B. Halbertsma, Scholars, travellers and trade — The pioneer years of the National Museum of Antiquities in Leiden, 1818 – 1840 (London – New York 2003)

Halbertsma 2012 — R. B. Halbertsma, Het recht gebruik van deze schatten (Leiden 2012)

Halbertsma 2013 — R. B. Halbertsma, Het 'bagatelletje' van de baron: Griekse vazen in Den Haag, in: A. Boerma — I. Jongeneel — R. Tax (edd.), Verzamelkoorts. De veelzijdige collecties van Museum Meermanno-Westreenianum (Den Haag 2013) 23 – 47

Hoijtink 2012 — M. Hoijtink, Exhibiting the past — Caspar Reuvens and the museums of antiquities in Europe, 1800 – 1840 (Turnhout 2012)

Jacobs 1925 — E. Jacobs, Das Museum Vendramin und die Sammlung Reynst, Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925, 15 – 37

Janssen 1849 — L. J. F. Janssen, De Grieksche, Romeinsche en Etrurische monumenten van het Museum van Oudheden te Leyden (Leiden 1849)

Jenkins – Sloan 1996 — I. Jenkins – K. Sloan, Vases & volcanoes: Sir William Hamilton and his collection (London 1996)

Logan 1979 — A. M. Logan, The 'cabinet' of the brothers Gerard and Jan Reynst (Amsterdam – New York 1979)

Martinez 2004 — J.-L. Martinez (ed.), Les antiques du Louvre (Paris 2004) 13 – 66

Millin 1808 — A. L. Millin, Peintures de vases antiques, vulgairement appelés Étrusques, tirées de différentes collections et gravées par A. Clener (Paris 1808)

Pomian 1983 — K. Pomian, Antiquari e collezionisti, in: Storie della cultura Veneta 4/I (Vicenza 1983) 497

Raulwin–Gertzen 2013 — P. Raulwin–Th. L. Gertzen, Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing im Blickpunkt ägyptologischer und zeithistorischer Forschungen, die Jahre 1914–1926, in: Th. Schneider — P. Raulwing (edd.), Egyptology from the First World War to the Third Reich: ideology, scholarship, and individual biographies (Leiden 2013) 34–120

Roulez 1854 — J. Roulez, Choix de vases peints du Musée d'Antiquités de Leide (Gand 1854)

Schneider-Herrmann 1996 — G. Schneider-Herrmann, The Samnites of the fourth century BC as depicted on Campanian vases and in other sources (London 1996)

Trendall 1967 — A. D. Trendall, The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily I–II (Oxford 1967)

Zorzi 1988 — M. Zorzi (ed.), Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (Roma 1988) 78–79

## NOTES

I would like to thank the organizers of the conference, Stefan Schmidt and Matthias Steinhart, for their kind invitation to speak at the meeting in Munich and for offering me the possibility to publish the lecture in this CVA Supplement.

1 See for the history of archaeological collections in the Netherlands: Halbertsma 2003.
2 Chaney 1985; Martinez 2004, 13–66.
3 See for the Reynst collection: Logan 1979.
4 See for the history of the Vendramin collection: Borenius 1923; Jacobs 1925; Borenius 1932; Pomian 1983; Zorzi 1988; Favoretto 1990, 143–151; Halbertsma 2003, 6–10.
5 See for his life and collection: Jenkins–Sloan 1996.
6 Now in Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. AMM 1. Most recently published in: Halbertsma 2012 (with earlier literature).
7 Trendall 1967, 339, nr. 800.
8 See for the helmet: Egg 1988, 163–169.
9 The Samnite helmet can be compared with: Schneider-Herrmann 1996, 39–45, figs. 32. 39–40. The decoration of the shield with: Schneider-Herrmann 1996, 65–69, Fig. 53.
10 Now in Leiden, National Museum of Antiquities, inv. nr. AMM 2. Bastet-Brunsting 1982, Pl. 53, nr. 197.
11 Millin 1808, 37–44, Pl. XIX–XXII.
12 See most recently about Reuvens: Hoijtink 2012; Halbertsma 2003; Brongers 2002.
13 From a letter to the Ministry of Culture, 11 January 1827, Museum Archive, 19.2.1/57.
14 Rottiers' activities in Greece are described in: Bastet 1987; Halbertsma 2003, 49–70.
15 Bastet 1987, 51–78.
16 National Museum of Antiquities, inv. nrs. RO III 84 and RO III 68. See Coldstream 1968, 182.
17 See for his career as engineer and antiquarian: Halbertsma 1995; Halbertsma 2003, 71–111.
18 Reuvens' yearly income as a university professor was 3000 guilders.
19 The catalogue is kept in the Leiden museum's archives, 3.2/10–11. The *discorso preliminare* is published in: Halbertsma 2003, 155–157.
20 Lasimos is a collaboration between the Institut National d'Histoire d'Art (INHA, Paris) and the Scuola Normale Superiore (Pisa). It aims at retrieving all data about important collections of Greek vases and at identifying old restorations on Greek ceramics. See http://www.cvaonline.org/cva/authors/lasimos.pdf and Bourgeois 2010.
21 They are still kept in the Baron's house, now the Museum Meermanno, in The Hague. A few years after the 1839 sale, Van Westreenen bought two more vases from the Canino collection, and acquired a third one as a gift. The Canino vases from The Hague (and other antiquities of the Baron) are published in: Galestin 1977. See for the history of this acquisition: Halbertsma 2013.
22 Janssen 1849.
23 Roulez 1854.
24 Holwerda 1905.
25 Brants 1930.
26 The strange career of von Bissing with its numerous scandals is recently described and analysed in: Raulwin–Gertzen 2013.

# The Royal Vase Cabinet in Copenhagen. Its Creation, Early Inventories and Publications

*Bodil Bundgaard Rasmussen*

The collection of Classical Antiquities in the National Museum of Denmark can trace its history back to the Royal Kunstkammer established around 1650 by King Frederik III. Greek and South Italian vases, however, did not arrive in Denmark in any significant number until the first half of the 19th century, the so-called Golden Age, when art and science flourished in Denmark – Hans Christian Andersen and Søren Kierkegaard being familiar names[1]. These vases formed the major part of a collection of antiquities which the Danish Prince Christian Frederik, later to become King Christian VIII, acquired in Naples in 1820.

## The Creation of the Royal Vase Cabinet

In 1818 Prince Christian Frederik, accompanied by his wife Princess Caroline Amalie, embarked on a Grand Tour of Europe, which took them to Naples in 1820 *(fig. 1)*.[2] Since his early childhood the Prince had been a keen collector mainly of coins, shells and minerals and in Naples he immediately set out to pursue his various interests – primarily mineralogical.[3] He quickly made the acquaintance of the famous mineralogist Abbot Teodore Monticelli, with whom he attended meetings in the Academy of Sciences.[4] Monticelli soon introduced the Royal couple to the former archbishop of Taranto Giuseppe Capecelatro.[5] The archbishop invited the Prince and Princess to visit repeatedly and took them on several outings to sights around Naples.

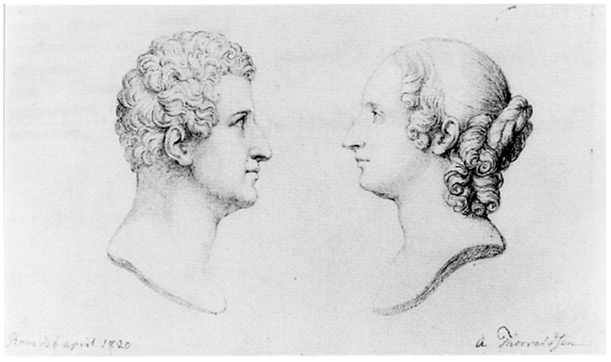


*Fig. 1 Prince Christian Frederik and Consort. Drawing by Bertel Thorvaldsen 1820–1821.*

At their first visit to the archbishop's villa at Portici the Prince noticed Capecelatro's archaeological collection. The vases in particular caught his eye as transpires from the entry in his diary made after the visit, "Elle [the villa] renferme sa collection de Vases et d'antiquités, don't il a fait lui même la description …".[6] The archbishop was eager to sell his collection and after several visits during the following months Christian Frederik decided to go ahead with the acquisition. The archbishop commissioned Andrea de Iorio, conservator at the Archaeological Museum in Naples and Raffaele Gargiulo, a prominent restorer of pottery, to evaluate the collection.[7] The Prince, however, wanted his own evaluation and summoned the Danish classicist Peter Oluf Brøndsted, who at the time was serving in Rome as Royal Danish Court Agent to the Holy See.[8] Brøndsted duly came to Naples and carried out an evaluation of the collection.[9] Brøndsted recommended the acquisition stating that it would be a real prize for Denmark.[10] The archbishop's collection comprised a few pieces of sculpture, several portraits, bronzes and terracottas, bronze utensils and above all vases, making it the first major collection of classical antiquities in Denmark. The vases included less than 20 Attic, but almost 300 South Italian specimen – Campanian, Lucanian, and Apulian *(fig. 2)*, some Gnathian and a fair amount of black-glazed pottery with and without stamped decoration.[11]

Shortly before the Prince left Naples in November 1820, he made another significant acquisition as he bought a group of six vases from Giuseppe Crescenzo, the director of the Archaeological Museum.[12] It transpires from a contract signed by Crescenzo that three were intact and three were to be restored by Raffaele Gargiulo.[13] In his diary the Prince noted that he was confident that he had made a good deal acquiring the six vases as "they are indeed magnificent." Among the six were a calyx-krater showing Orestes in Delphi and an Attic volute-krater showing Memnon at Troy – a vase which at the same time may bear witness to Raffaele Gargiulo's skill as a restorer *(fig. 3)*.[14] Altogether 17 vases

were bought from Giuseppe Crescenzo during the King's lifetime.[15]

The collections acquired from Capecelatro and Crescenzo did not reach Copenhagen until 1825 when the Prince established his Vase Cabinet at the Royal palace, Amalienborg.[16] In the following years he spent a lot of time in the Cabinet and was much involved in acquisitions. For this and for work with the collection he had valuable help from three key individuals, Peter Oluf Brøndsted, Christian Tuxen Falbe and Børge Thorlacius.



*Fig. 2 Lucanian hydria. 350–300 BC. National Museum of Denmark, inv. no ChrVIII 12. Ex. Coll. Capecelatro, Naples.*

## Peter Oluf Brøndsted and the Royal Vase Cabinet

Before taking up his diplomatic post in Rome Peter Oluf Brøndsted had travelled widely in Greece (1810–1813) being one of the very first Danish scholars to visit the country.[17] During his stay in Naples, carrying out the evaluation for Prince Christian Frederik, he realized that he needed to supplement his knowledge of the ancient Greek world with a trip to Sicily which he duly undertook.[18] Throughout his life, Brøndsted engaged himself in a broad range of activities[19] and, due to those and long spells abroad (1820–1823 Rome and 1824–1830 London and Paris with occasional visits to Copenhagen), his contribution to the Vase Cabinet was primarily as an advisor regarding acquisitions.

In 1832 Brøndsted was appointed professor at the university of Copenhagen and director of the Royal Coin Cabinet. This did not, however, prevent him from spending a fair amount of time in London in the 1830s procur-



*Fig. 3 Volute krater. National Museum of Denmark., inv. no. ChrVIII 286. Bought in Naples from G. Crescenzo, restored by Raffaele Gargiulo.*

ing coins for the Coin Cabinet.[20] Throughout those years he kept up a correspondence with the Prince and tried to encourage him to make acquisitions for the Vase Cabinet. He, himself, presented the Prince with a few vases – two small Attic pots he had acquired on the island of Keos,[21] a large black-figure lekythos with a representation of Athena's birth and a splendid Chalcidian psykter.[22] The two latter resulted from his connection with the Italian collector/dealer Campanari for whom he wrote up a catalogue of a collection of vases during his stay in London in 1832.[23] While in London, he was also commissioned in 1836 to make acquisitions for the British Museum at the sale of Edmé-Antoine Durand's splendid collection of Greek vases in Paris.[24] Regrettably the Danish Prince could not afford to make any acquisitions at the auction, a fact which pained Brøndsted considerably as a letter to the Prince after the auction demonstrates, "… how often I thought of your collection, my Lord! Oh, I sighed at times, if only I could have acquired these wonderful things for my Prince."[25]

Brøndsted fared better at the last auction of Sign. Campanari's collection in London, at which he succeeded in acquiring an impressive red-figure stamnos by the Eucharides-painter for the Vase Cabinet *(fig. 4)*.[26]

## Falbe's acquisitions for the Vase Cabinet

Christian Tuxen Falbe's relationship with the Prince and the Vase Cabinet was of a different character.[27] C. T. Falbe had, upon leaving the Danish navy with the rank of captain, been appointed Danish consul-general in Tunis, a post he held from 1821 – 1832. Here he began collecting antiquities, sent objects to the Prince and even embarked on archaeological work.[28] While on leave in Copenhagen 1828 – 1830 the Prince invited him to work in the Vase Cabinet. First, however, Falbe had to take up another post as consul, this time in Athens, where he also tried without much success, to make acquisitions for the Cabinet. On his return to Copenhagen in 1835, he finally took up the Prince's invitation and began work in the Vase Cabinet.



*Fig. 4 Stamnos attributed to the Eucharides Painter. C. 460 BC. National Museum of Denmark, inv. no.ChrVIII 484. Ex. Coll. Campanari, Rome.*

When it came to making acquisitions Falbe found himself much in the position Brøndsted had been in at the Durand sale in 1836. The Prince was not a wealthy man and seldom had money for acquisitions. So, like Brøndsted, Falbe over the years presented the Prince with a range of objects which he had acquired during his postings in North Africa and Athens.[29] Falbe did, however, make several significant acquisitions for the Vase Cabinet. In 1837, having received a grant from the foundation *ad usos publicos* for a study tour to North Africa, Falbe travelled there by way of Paris. His sojourn in Paris coincided with an auction of the collection created by Lucien Bonaparte, Prince of Canino, material that came mostly from the excavations at the rich site of Vulci.[30] During the auction, Falbe corresponded with the secretary of the Prince, J. G. Adler, and asked him to consult Brøndsted about the vases he had in mind to buy.[31] However, time was short and Falbe more or less had to make his own decisions and acquired five vases,[32] all significant additions of Attic black-figured pottery of which the Vase Cabinet at the time only counted few examples.[33] Falbe was acutely aware of the financial situation of the Prince and therefore refrained from acquiring several vases which both he and Brøndsted had taken note of, including two vases which were purchased for Munich, the amphora by the Oreithyia Painter and a cup signed by Kachrylion and Euphronios,[34] and the Makron/Hieron cup with the judgment of Paris which was not sold at the auction but later found its way to Berlin.[35]

In spring of 1839, after his trip to North Africa, Falbe once again found himself in Paris at a crucial time for vase auctions. Count Magnoncourt's celebrated collection was up for sale and despite Falbe's attempts to get instructions from the Prince there were none. In retrospect, this may have been fortuitous as it made Falbe acquire, on his own initiative – and expense, seven vases which later all entered the Royal collection. The prize among these was a red-figured amphora from the beginning of the fifth century BC – for years known as the name piece of the Copenhagen Painter, who has now been identified as the painter Syriskos *(fig. 5)*.[36]

In 1847, Falbe took steps to acquire a collection of Greek antiquities, around 200 objects, formed by the Danish architect Christian Hansen during his many years



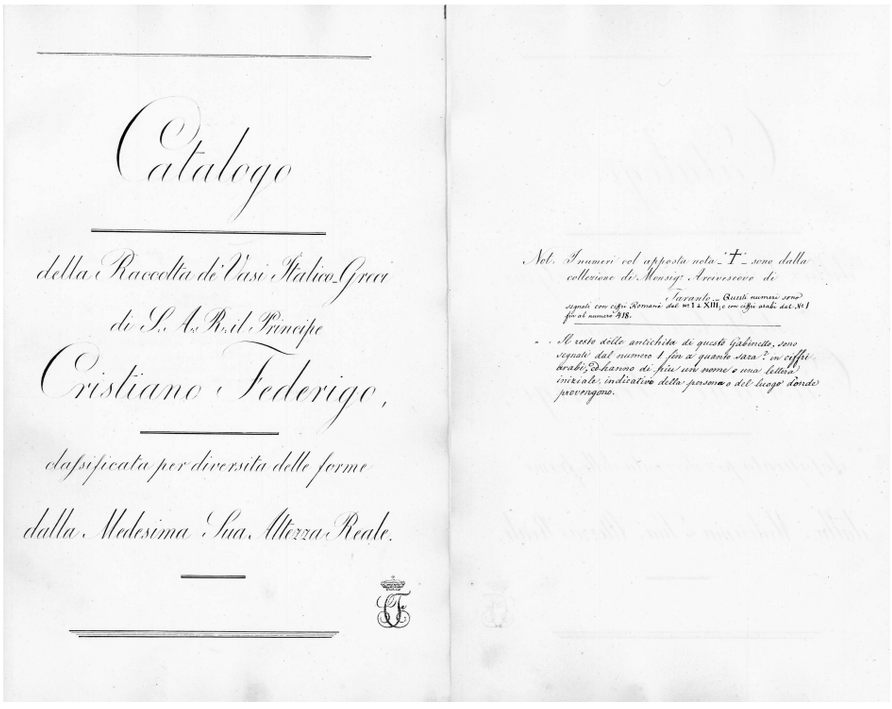
*Fig. 5 Amphora attributed to the painter Syriskos. National Museum of Denmark, inv. no.ChrVIII 320. 500–470 BC. Ex. Coll. Lucien Bonaparte/Canino, Paris.*

in Athens.[37] This collection comprised mainly Attic and Corinthian pottery, areas in which the King's collection was still not very strong. The collection was duly acquired but did not reach Copenhagen until after the King's untimely death in 1848.

## Inventories of the Vase Cabinet

The earliest document that can be termed an inventory of the Royal Vase Cabinet is headed *Interpretazione* and comprises ten handwritten pages describing and interpreting the scenes on thirteen vases in Capecelatro's collection.[38] The manuscript is undated, but must have been written between 1811 and 1820, when the Danish Prince acquired the vases, as it refers to a publication of the most celebrated vase in the collection, an Attic black-figured amphora, by the learned abbot Angelo Antonio Scotti that dates to 1811.[39] This catalogue listed thirteen of the more spectacular vases in the collection, but P. O. Brøndsted, who consulted it when he did his evaluation for the Prince, was not impressed with the scholarship.[40] He did, however, mention the black-figured amphora as the most interesting and the most valuable.[41] A catalogue of 124 vases which Brøndsted also consulted did not accompany the acquisition and has presumably been lost. The only other document that gives information on the collection is the list drawn up by Andrea de Iorio and Raffaele Gargiulo at the request of the archbishop at the time of the acquisition.[42]

C. T. Falbe's very first achievement when he took up work in the Vase Cabinet in 1935 was to provide each object with an inventory number and to create an inventory, named 'Catalogo della raccoltà de' vasi Italico-Greci di S. A. R. il Principe Cristiano Frederigo, classificata per diversità delle forme dalla medesima sua altezza reale'. This catalogue comprises both the collection of Capece-


Catalogo

della Raccolta de' Vasi Italico Greci

di S. A. R. il Principe

Cristiano Federigo,

classificata per diversità delle forme

dalla Medesima Sua Altezza Reale.

*Fig. 6 Frontispiece of C. T. Falbe's inventory of the Vase Cabinet begun in 1835. National Museum of Denmark.*

latro numbered I–XIII and 1–418, and objects with different provenance 1–517. The catalogue is written in Italian and has an introduction explaining the two systems of numbering: "Not. I numeri col apppostata nota_'†'_sono dalla collezione de Monsig. Arcivescovo di Taranto. Questi numeri sono segnati con siffri Romane dal I à XIII; e con ciffriarabi dal No 1 fin al numero 418. Il resto delle antichità de questo Gabinetto, sono segnati dal numero 1. fin a quanto sara? Inciffri arabi, ed hanno de piu un nome o una lettera iniziale, indicativo della persona o del luogo donde provengono" *(fig. 6)*.

The work is in folio format and comprises 90 unpaginated pages. The title page demonstrates that the Prince took part in the work – and we should probably credit him with the idea of writing the catalogue in Italian,[43] although it may be fair to regard Falbe as the main contributor.

Falbe laid out each page in five columns – in the first the inv. no. is given, the former owner (a cross for Capecelatro), the person who acquired it or gave it to the Prince and sometimes also the year is noted, as well as a very short description of the vase in question e.g. "con tre guerrieri, e tre figure vestite di toga". The third column has the heading "Varietà della" and mentions variations in the shape – "Il colloshcietto, il fondo piú largo". The heading of the fourth column reads "Cf. Collez. delle diverse forme de Vasi da R. Gargiulo" and gives a reference to the relevant figure on the plates in Gargiulo's publication.[44] The sixth and last column with the heading "Provenienza" gives both information about the provenance and sometimes former owners/collections or excavations such as "Scavi di Vulci".

As stated on the title page the inventory is a classification by shape and the vases are sorted by size, the largest vases – vases with volute handles, lancelle and amphorae – are described first.

In 1839 King Frederik VI died and Prince Christian Frederik succeeded his cousin on the throne as Christian VIII. Taking on a King's responsibilities naturally meant that he had less time to spend with his collection and the running of the Vase Cabinet was left to C.T. Falbe. In a letter to the King in July 1840 Falbe presented his immediate plans for the Cabinet: "The Greek vases which have been acquired for Your Majesty's Cabinet in the last three years have not yet been described or catalogued. I should like to carry out this task and then to display the vases in their correct places in the cabinets."

We have no actual knowledge of the way in which the vases were displayed in the Vase Cabinet, and cannot determine what is meant by "their correct places". Were the vases displayed according to shapes – in the same manner as the inventory was made – or according to other principles – perhaps those suggested for the displays of the Hamilton Collection in the British Museum?[45]

The Royal Vase Cabinet, however, was not the only collection of antiquities in Copenhagen, for the Royal Art Museum, the successor to the Royal Kunstkammer, also contained a small collection. In 1843–1844 an exchange was made between this Museum and the King's collection. All metal objects in the Royal collection were transferred to the Art Museum in exchange for the vases and a few other choice objects, including a glass urn in a lead container.[46]

This exchange made Falbe renumber the whole collection and write up a new inventory: "Fortegnelse over Kong Christian VIII's Samling af Antiquiteter. Forfattet af C.T. Falbe. Ufuldendt".[47] Falbe this time chose to have all inventory numbers in Arabic numerals. Furthermore, Falbe continued to add new acquisitions to this inventory and it ended up comprising 1021 objects.[48]

Falbe again presented the vases according to shape, this time beginning with amphoras.[49] The pages are divided in six columns with the headings: Numero; Color dei vasi; Soggetti delle pitture; Dimenzione; Citatione di diversi autori; Provenienza. The fourth coloumn 'Citatione…', often has pasted drawings of the shapes made on thin paper and references to Rafaele Gargiulo's work or publications of various other scholars. *(fig. 7)*.[50] The fifth column headed 'Provenienza' often also states the acquisition year or the former owner/collection.[51] This inventory is accompanied by a slim ledger containing in numerical order a list of the inventory numbers with references to the main more detailed catalogue. The inventory starts out ambitiously with detailed descriptions, dimensions, and references in a systematic manner but sadly it was never finished – as it is also stated on the title page.[52] Many pages only contain the inventory number, dimensions and provenance.

## A publication and a manuscript

The first scholar to engage himself in publishing vases in the Prince's collection was Børge Thorlacius, professor of philology at the University of Copenhagen.[53] As early as 1826, a year after the vases had arrived in Copenhagen, he wrote and published a work on the Lucanian calyx-krater depicting Orestes in Delphi *(fig. 8)*.[54] This publication had a major impact in learned circles and was noted also in Naples, from where Andrea de Iorio wrote to request a copy. Thorlacius, presumably around the same time, wrote up a description of fourteen of the most spectacular vases in the collection at the time, "Fjorten vase rafhans Kongl. Höihed Prinds Christian Frederiks Musæum beskrevne og forklarede ved Etatsråd Thorlacius".[55] This handwritten work deals with both Attic and South Italian vases, eight from Capecelatro's collection[56] and five acquired from Giuseppe Crescenzo.[57] The

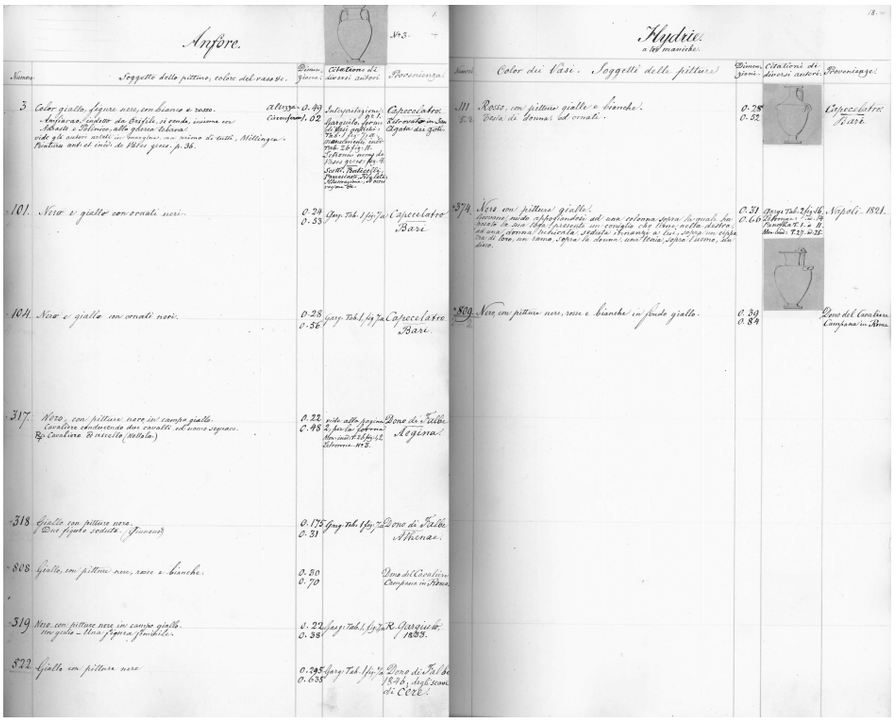



*Fig. 7 Pages from C. T. Falbe's second inventory made after 1843/1844. National Museum of Denmark.*

work was, however, never published. Thorlacius died in 1829 and when his belongings were auctioned off a series of vases, bought mainly on travels to Italy and Sicily, were acquired for the Vase Cabinet.[58]




*Fig. 8 Apulian krater showing Orestes in Delphi. 350–300 BC. National Museum of Denmark, inv. no. ChrVIII332. Acquired from G. Crescenzo, Naples.*

## A splendid plan…

Late in 1847, C. T. Falbe presented the King his plans for publishing a selection of the most interesting and spectacular vases. Falbe would be the editor and the text should be written by Johan Ludvig Ussing, professor of philology and archaeology at the University of Copenhagen.[59]

Several Danish artists were employed to make the drawings.[60] Apparently the ideal was Eduard Gerhard's "Auserlesene Vasenbilder".[61] But it may well be that the King had another publication on his mind when he embarked on this ambitious project.

As mentioned above, Christian VIII had been a keen collector of shells since early childhood – he ended up with a collection of 12,000 examples. The King wished to publish this collection in a scholarly work with full descriptions of each species and with drawings of all of them. The inspiration for this project was the famous work by F. M. Regenfuss: "Auserlesne Schnecken, Muscheln und andre Shaaltiere," the first volume of which was published in Copenhagen in 1758.[62] With its thorough descriptions and meticulously executed plates it may well have been on the King's mind when plans for a publication of the vase collection were drawn up *(fig. 9)*. A letter from Professor Ussing to the King a few months after the work had begun shows that Ussing planned about 30 plates, 20 covering the most spectacular and interesting vases and 10 of vases of lesser quality that were

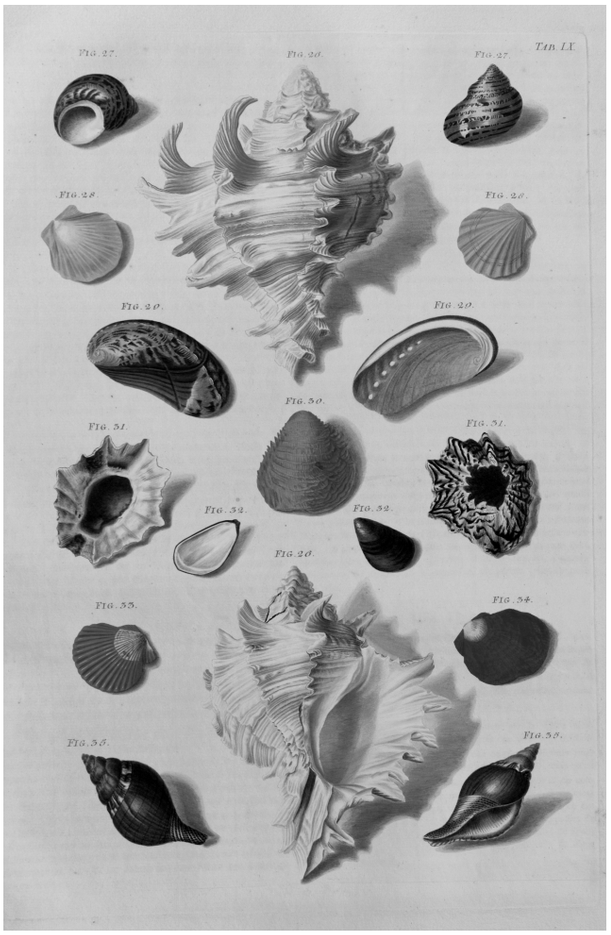



*Fig. 9 Plate from F. M. Regenfuss, Auserlesene Schnecken, Muscheln und andre Shaaltiere (Copenhagen 1758).*

still considered interesting. Ussing also mentioned that he counted on the King's participation in preparing the text which he hoped "would be a valuable contribution to studies of Greek art and the life of the Greeks."[63] The list of 26 of the most spectacular vases included in the letter comprises black- and red-figure, Corinthian, Chalchidian, and Tyrrhenian as well as several South Italian vases.

Whereas work on the plates was begun, Professor Ussing seems never to have embarked on the accompanying text. Several years later, in 1866, Professor Ussing did publish a couple of vases in the collection, one being the amphora bought by Falbe at the Magnoncourt auction in 1837. He included only one plate, perhaps the one made for the catalogue planned by Falbe.[64]

Unfortunately, the King died unexpectedly in 1848 and the publication was never finished. Fortunately, though, the archives of the National Museum hold several of the plates prepared for the publication – both preliminary sketches in pencil, more advanced watercolors and a few final lithographs, which offer a glimpse of the intended quality of the final publication (*fig. 10–11*).




*Fig. 10 Sketch of the motif on side A of the amphora fig. 5.*

## The earliest published catalogue

Following the King's death, the Royal Vase Cabinet was transferred to the State in 1851, merged with the antiquities in the Art Museum and the name of the collection was changed to 'Cabinet of Antiquities'. In 1862, a catalogue of the vase collection finally saw the light of day. It was the work not of a professor like Johan Ludvig Ussing, but of the 'Privatgelehrte' Sophus Birket Smith. It was entitled 'De malede Vaser i Antik cabinette ti Kjøbenhavn'.[65] This catalogue has text entries for 539 vases but no illustrations – far from the deluxe edition Falbe, Ussing and the King had envisaged. Catalogue numbers 1–368 describe decorated vases and nos. 369–539 black-glazed pots. In the preface Birket Smith states that he has taken as his model for the descriptions of the vases the catalogues of the collections in the British Museum and in Munich.[66] This manifests itself in the elaborate system of abbreviations and in the overall structure of the catalogue, which is very close to the British Museum's. Neither includes drawings of any of the vases, just plates showing vase shapes in small outline drawings much like the plates in Gargiulo's work, and a plate documenting graffiti and inscriptions on some of the vases. Birket Smith was well versed in the relevant literature and often discusses the interpretations put forward by various scholars of different motifs.

In addition to the catalogue describing the 539 vases, Birket Smith also included lists in which the vases are



*Fig. 11 Chalcidian psykter. Gift from P. O. Brøndsted to Prince Christian Frederik. National Museum of Denmark, inv. no. ChrVIII 326. Ex. Coll. Campanari, Rome.*

grouped according to provenance using the catalogue numbers. This proves that Birket Smith had access to the inventories written up by C. T. Falbe and makes one wonder why he did not include the 'Falbe'-inventory numbers in the individual entries. This omission by Birket Smith meant that J. D. Beazley in his major works could only use the Birket Smith catalogue numbers as inventory numbers, a situation which to this day still may create some confusion.[67]

## Corpus Vasorum Antiquorum

Scholarly work on the vases in the Cabinet of Antiquities started in earnest with the appearance of the first of the six volumes of the Corpus Vasorum, written by Chr. Blinkenberg and K. Friis Johansen soon after the establishment of this important series.[68]

### PHOTO CREDITS

Fig. 1 Courtesy of the Hirschsprung Collection, Copenhagen.
Fig. 2–8. 10. 11 National Museum of Denmark
Fig. 9 Courtesy of the Royal Library, Copenhagen.

### ABBREVIATIONS


Breitenstein 1951 N. Breitenstein, Christian VIII's Vase Cabinet, in: Antik-Cabinettet 1851 udgivet ihundredaaret af Nationalmuseet (Copenhagen 1951) 57–176

Dagbøger 1973 A. Fabritius – F. Friis – E. Kornerup, Kong Christian VIII's Dagbøger og Optegnelser udgivet af Det Kongelige Danske Selskab for Fædrelandets Historie II,1 (Copenhagen 1973)

Rasmussen 2000 B. B. Rasmussen – J. S. Jensen – J. Lund (eds.), Christian VIII & The National Museum. Antiquities – Coins-Medals (Copenhagen 2000)

Rasmussen 2008 B. B. Rasmussen – J. S. Jensen – J. Lund – M. Märcher (eds.), Peter Oluf Brøndsted (1780–1842). A Danish Classicist in his European Context. Historisk-filosofiske Skrifter 31. The Royal Danish Academy of Sciences and Letters (Copenhagen 2008)


### ACKNOWLEDGMENTS

For the invitation to participate in the colloquium 'Sammeln – Ordnen – Publizieren' I extend my warmest thanks to the organizers Prof. Dr. Stefan Schmidt and Prof. Dr. Mathias Steinhart. For valuable comments I am much indebted to my colleague John Lund and to Dr. Dyfri Williams, Marie Curie senior research fellow, Université libre de Bruxelles.

## NOTES

1 Danish Golden Age Studies (Tusculanum Press, Copenhagen 2007)

2 Prince Christian Frederik was not destined to become king, being only a cousin of the King, and thus he had time on his hands for a 'Grand Tour' of Europe from 1818–1821. Travelling for pleasure had in the 18th century been the privilege of the British with an upsurge after the Treaty of Versailles in 1783. In the 17th and 18th century, several Danish noblemen went abroad and Prince Christian Frederik continued this tradition with a journey that took him and his wife through Germany, France, Switzerland, and Italy as well as to England. For the tour see A.M. Møller, What the collections meant to Christian VIII, in: Rasmussen 2000, 84–92.

3 On the Prince's early education cf. Breitenstein 1951, 57–58, and A.M. Møller, op. cit. note 1, 79–83.

4 Breitenstein 1951, 62–76; B.B. Rasmussen, A Danish Prince in Naples, in: Rasmussen 2000, 14–26.

5 The information that Monticelli made the introduction I owe to Maria Toscano, assistant researcher of Università l'Orientale, Napoli, who is working on publishing the letters of Teodoro Monticelli. The Prince and Monticelli made several outings to Vesuvius and at a meeting in the Academy the Prince presented a paper on his observations on a visit to Vesuvius. Dagbøger 1973, March, 17th 1820: "je prix le courage de lire en francais les notizes que j'avais faits sur ma visite au Vesuve." In 1823 Monticelli named a newly discovered Vesuvian mineral 'Christanite' after the Prince. See A.M. Møller op. cit. note 1, 85–86.

6 Dagbøger 1973, February, 11th 1820.

7 The evaluation of A. de Iorio and R. Gargiulo, "Notamento ristretto de'll XIII Vasi de più interessanti della Raccoltà di S.E. Monsignor Arcivescovo di Taranto" first lists the thirteen most interesting vases and then – "Siegue il notamento del resto de' vasi" nos. 1–317. In the archives of the Antikensammlung, the National Museum of Denmark. On Gargiulo cf. A. Milanese, Raffaele Gargiulo (1785 – après 1870) restaurateur et marchand d' antiquités, in: P. Rouillard – P.-C. Bonet (eds.), El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX (Madrid 2008) 59–78; A. Milanese, De la 'perfection dangereuse' et plus encore. La restauration des vases grecs à Naples au debut du XIXe siècle, entre histoire du gout et marché de l'art, in: B. Bourgeois (ed.), Une perfection dangereuse. La restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIIIe–XIXe siècles (Paris 2010) 19–30; M. Svoboda, Precision and mastery: identifying the work of Raffaele Gargiulo on four Apulian vases, in: I. Brajer (ed.), Conservation in the nineteenth century (Copenhagen 2013) 205–218.

8 O. Schepelern, P.O. Brøndsted as Royal Danish Court Agent in Rome, in: Rasmussen 2008, 97–107.

9 In a letter of August, 28th 1820 P.O. Brøndsted sent his evaluation to the Prince. He mentioned that some of the major vases were heavily restored and recommended that several marble portraits be included in the acquisition, which was duly done. Letter in the Royal Archive in the State Archives of Denmark, Copenhagen.

10 In 1820 the Royal Kunstkammer only held a small number of antiquities. See B. Gundestrup, The Royal Danish Kunstkammer 1737 (Copenhagen 1991) 155–334.

11 For *fig. 2*. cf. S. Schierup, Amazonernes kamp mod grækerne? Fortolkningen af et krigerisk motiv fra Syditalien/Battle of the Amazons against the Greeks? Interpretation of a warlike motif from southern Italy, in: Nationalmuseets Arbejdsmark 2010, 132–149.

12 Dagbøger 1973, November, 29th 1820: "This morning settled the purchase of 6 vases from Crecenzio for 1500 Duc, 300 to be paid now, 100 every month for a year, a good bargain, as the vases are magnificent."

13 The contract is preserved among the papers of J.G. Adler, secretary to the Prince, the State Archives of Denmark.

14 Inv. nos. ChrVIII 332; ChrVIII 286.

15 Breitenstein 1951, 86–88.

16 The acquisition had to await suitable passage to Denmark which did not occur until 1825 when the corvette St. Croix made a stop in Naples en route to Copenhagen.

17 I. Haugsted, Brøndsted and Koës – a brief sketch of their travels in Greece, and J. Lund, P.O. Brøndsted's excavations at Kartheia, Kea, both in: Rasmussen 2008, 47–53. 62–76.

18 T. Fischer-Hansen, P.O. Brøndsted and his travels in Sicily, in: Rasmussen 2008, 77–96.

19 Cf. Rasmussen 2008.

20 J.S. Jensen, P.O. Brøndsted as keeper of the Royal Cabinet of Coins and Medals, in: Rasmussen 2008, 249–263.

21 Inv. nos. ChrVIII 342 and ChrVIII 343.

22 Inv. nos. ChrVIII 375 and ChrVIII 496, cf. B.B. Rasmussen, London … in reality the capital of Europe. P.O. Brøndsted and his dealings with the British Museum, in: Rasmussen 2008, 143–161; B.B. Rasmussen, De herlige græske vaser. P.O. Brøndsted og Christian VIII's Vasekabinet/Those splendid Greek Vases. P.O.Brøndsted and the Vase Cabinet of Christian VIII, in: Nationalmuseets Arbejdsmark (Copenhagen 2006) 201–221.

23 Campanari was offering his collection to the British Museum and in order to further the chances of a sale he commissioned Brøndsted to write up a catalogue: P.O. Brøndsted, A brief description of thirty-two ancient Greek painted vases: lately found in excavations made at Vulci, in the Roman territory by Mr. Campanari, and now exhibited by him in London (London 1832).

24 I. Jenkins, British reception of the Durand vases sold at auction in Paris, in: Rasmussen 2008, 162–170.

25 Letter in the Royal archive June 28th 1836: "Hvor ofte tænkte jeg ikke på Deres Samling, naadigste Herre! Ak, sukkede jeg stundom, gid jeg kunde anskaffe disse herlige ting for min Prinds."

26 Inv. no. ChrVIII 484. Cf. B.B. Rasmussen op. cit. note 2. 22.

27 C.T. Falbe (1791–1849): J. Lund, Royal connoisseur and consular collector: the part played by C.T. Falbe in collecting antiquities from Tunisia, Greece and Paris for Christian VIII, in: Rasmussen 2000, 119–150.

28 J. Lund, The Archaeological Activities of Christian Tuxen Falbe in Carthage in 1838, Cahiers des Études Anciennes 18, 1986, 8–24.

29 Altogether C.T. Falbe presented the King with 90 objects, 32 items of pottery, 17 lamps, 16 sculptures and inscriptions, 4 terracotta figurines, 4 glasses and one silver item. Cf. J. Lund op. cit. note 27, 142–145.

30 J. de Witte, Description d'une Collection de Vases peints et Bronzes Antiques provenant des Fouilles de l' Etrurie (Paris 1837).

31 For Falbe's letters to J.G. Adler cf. Breitenstein 1951, 114–120.

32 The acquisitions counted an amphora presenting a victorious athlete with a tripod, inv. no. ChrVIII 322 (Canino 188); an oinochoe showing an apobates race, inv. no. ChrVIII 340 (Canino 10); an eye cup with Hephaistos being led to Olympos, inv. no. ChrVIII 457 (Canino 49); a Thyrrenian amphora with satyrs and maenads inv. no. ChrVIII 323 (Canino 60) and an Attic neck amphora with three goddesses, inv. no. ChrVIII 321 (Canino 9).

33 Among them an amphora in the acquisition from Capecelatro showing Eriphyle taking leave of Amphiaraos, inv. no. ChrVIII 3, cf. B.B. Rasmussen op. cit. note 38, and a lekythos from the collection of the Italian Mr. Campanari – a gift from Brøndsted, see notes 21–22.

34 Breitenstein 1951, 120.

35 Breitenstein 1951, 120.

36 Syriskos amphora, inv. no. ChrVIII 320; BAPD 202920 with bibliography.

37 I. Haugsted, Dream and Reality. Danish antiquaries, architects and artists in Greece (London 1996) 311–312. 348–349; A. Pa-

panicolaou-Christensen, Christian Hansen, Breveogtegninger fra Grækenland (Copenhagen 1994).

38 Interpetrazione de' Vasi. Interpetrazione de alcuni Vasi Etruschi esistente nella collezione de Sua Eccellenza Monsignor Giuseppe Capece Latro, Patrizio Napoletano antico. Arcivescovo di Taranto. In the archives of the Antikensammlung, the National Museum of Denmark. Cf. B.B. Rasmussen op.cit. note 38, fig.148.

39 The vase in question, an amphora showed Eriphyle taking leave of Amphiaraos. See A.A. Scotti, Illustrazione di un vaso italogreco nel Museo di Monsignor Arcivevscovo di Taranto (Napoli 1811); J. Millingen; Peintures antiques et inédits de vases grecs, tirées de diverses collections (Rome 1813); B.B. Rasmussen, Un récitédifiant. Une amphore grecque dans le Cabinet des céramiques royales à Copenhague, in: B. Bourgeois – M. Denoyelle (eds.), Le collectionnisme des vases antiques (Paris 2013) 237–251.

40 Brøndsted assumed that the interpretations were the work of Capecelatro himself and deemed them "a quaint example of all kinds of petty and Christian sentiments that an otherwise agreeable prelate, with superficial knowledge of the nature of Hellenic Antiquity, can lend to the sometimes shameless artists of these brilliant people – sentiments that the old rogues could never have dreamt of." Letter of August, 28th 1820 in the Royal Archive. Reprinted in Breitenstein 1951, 64.

41 The one "most splendid" is "the Sicilian-Greek vase with black figures in the oldest style on yellow ground, the scenes of which are taken from the myth of Amphiaraos and Eriphyle and which have been explained by Mr. Scotti and Mr. Millingen. Further to the interesting qualities of this vase can be added that it has the considerable advantage of being one of the least restored and yet one of the best restored, although it must have been broken into many pieces." Letter to the Prince August, 28th 1820, in the Royal Archive, Copenhagen. (Translated from Danish by N. Stanford).

42 In the archives of the Antikensammlung, the National Museum of Denmark.

43 C.T. Falbe had held no official post in Italy and we have no record indicating that he mastered Italian.

44 R. Gargiulo, Collezione delle diverse forme de' vasi italo-greci, detti communemente etruschi (Rome 1822), a publication which was part of the library of the Prince. Sometimes the reference is to another work by Raffaele Gargiulo, Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili italo-greci sulla loro costruzione, sulle loro fabriche più distinte e sulla progressione decadimento dell' arte vasaria (Napoli 1831), also in the Prince's library.

45 For display principles of the time cf. V. Nørskov, Greek vases in new contexts. Collecting Greek vases – an aspect of modern reception of antiquity (Aarhus 1998) 31.

46 The lead container, inv. no. ABa 192; the glass urn, inv. no. ABc 813/ChrVIII 530.

47 List of King Christian VIII's Collection of Antiquities. Written by C.T. Falbe. Unfinished. Folio, 226 numbered pages.

48 We still retain this numbering in the collection today as inv. nos. Christian (Chr) VIII 1–1021.

49 The shape termed *lancella* used in the first inventory is not used in this new inventory.

50 In addition to the two works by R. Gargiulo, see note 44, others were also consulted, among those: T. Panofka, Recherches sur les véritales noms des vases grec set sur leurs différens usages, d' aprés les auteurs et les monuments anciens (Paris 1829); A.-J. Letronne, Observations philologiques et archéologiques sur les noms des vases grecs: à l'occasion de l'ouvrage de Théodore Panofka, intitule: Récherches sur les véritables noms des vases (Paris 1833–38).

51 In cases where the vases were gifts, this is also mentioned "Dono di Falbe", "Dono di Cavaliere Campana in Roma", "Dono della Principessa consorte".

52 The statement on the title page "Ufuldendt/unfinished" seems to be in another hand and we may surmise that it was added to the title page when the collection was transferred to the state in 1851 after the death of both the King in 1848 and of C.T. Falbe in 1849.

53 Børge Thorlacius (1775–1829), philologist, travelled in Germany, Holland and France from 1797–1800, studying manuscripts, coins and archaeology. Professor of Latin at the University of Copenhagen 1803. Engaged himself in both Classical and Nordic philology as well as theology. Appointed titular Councilor of State 1818. Further research travels in Germany, Italy and France 1826–1828.

54 Inv. no. ChrVIII 332. B. Thorlacius, Vas pictum Italo-Graecum quod Orestum ad tripodem delphicum supplicem exhibit (Copenhagen 1826).

55 Fourteen vases in His Royal Highness Prince Christian Frederik's Museum described and interpreted by Børge Thorlacius. (Handwritten, quarto, unpaginated, no year). In the archives of the Antikensammlung, the National Museum of Denmark.

56 Inv. nos. ChrVIII 1; 4; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12. These numbers coincide with the numbers in the inventory of thirteen vases in Capecelatro's collection. It should perhaps be noted that no. 3, the Amphiaroaos amphora, noticed by Brøndsted, is not included, cf. note 38. For ChrVIII 12 cf. S. Schierup op. cit. note 11.

57 Inv. nos. ChrVIII 286; 287; 316; 333; 373.

58 B. Thorlacius had travelled in Italy and Sicily in 1826–1827 and suggested several acquisitions to the Prince. Nothing came of those, but Thorlacius acquired several vases himself – and these entered the Vase Cabinet after his death. Cf. Beitenstein 1951, 97–98.

59 Johan Ludvig Ussing (1820–1905) philologist and archaeologist, Professor at the University of Copenhagen. Ussing had written his doctoral thesis on the names of Greek vases, De nominibus vasorum graecorum (Copenhagen 1844). He had worked with Falbe in the Vase Cabinet since 1844 and made acquisitions in Greece and Rome for the Cabinet.

60 The painters employed were Christian O. Zeuthen (1812–1890) and Carl Loeffler (1810–1853). The lithographer Peter Gemzoe (1811–1879) was engaged to make the lithographs.

61 The King's library by this time comprised a good collection of vase publications including the early volumes of the beautiful work of E. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder hauptsächlich etruskischen Fundorts I–IV (Berlin 1840–1858) – still in the Queen's Reference Library.

62 A publication which was also in the King's library and is still today to be found in the Queen's Reference Library.

63 Draft of the letter of October, 5th 1847 in the archives of the Antikensammlung, the National Museum of Denmark.

64 J.L. Ussing, To graeske Vaser I Antik-Kabinettet I Kjøbenhavn. Særtryk af Det kongl. Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter 5te Række, historisk-philosofisk Afd. 3. Bind. (Copenhagen 1866). Among the plates in the archives of the National Museum are only sketches of the amphora inv. no. ChrVIII 320 not a final lithograph as the one used in Ussing's publication.

65 The Painted Vases in the Cabinet of Antiquities in Copenhagen (Copenhagen 1862).

66 E. Hawkins, A Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum, vol. 1. (London 1851); Otto Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München (München 1854).

67 E.g. J.D. Beazley, Attic Black-figure Vase-painters (Oxford 1956) 135, 33 "Copenhagen 109", which should ideally read Copenhagen ChrVIII 322.

68 Danemark – Fascicule 1–3, 1925–1928; Danemark – Fascicule 4–6, 1935–1938. Fascicule 7 by N. Breitenstein and K. Friis Johansen appeared in 1955, followed in 1963 by Fascicule 8 by K. Friis Johansen.

# The Vase Collection of the Marquis Giovanni Pietro Campana in Rome

*Susanna Sarti*

Campana's vase collection was one of the twelve sections of ancient and modern art into which the Campana Museum in Rome was organized:

1 Etruscan and Italian-Greek vases;
2 Etruscan and Roman bronzes;
3 Gold, silver, Etruscan and Roman glyptic;
4 Etruscan and Greek-Roman terra-cottas and Etruscan sculpture;
5 Etruscan, Roman and Phoenician glass;
6 Etruscan paintings from Caere, Greek and Roman frescoes;
7 Greek-Roman sculpture;
8 Italian Painting from Byzantine art until Raphael;
9 Italian paintings from 1500 until almost 1650;
10 Italian Majolica from 15th to 16th century;
11 Luca della Robbia and his contemporaries; bas-relief marbles by Donatello and by Michelangelo;
12 Etruscan and Roman 'curiosities'.[1]

Indeed, the Campana Museum was a mandatory stop in Rome for anyone interested in antiquities as well as modern art. It was well known and visited by Romans and foreigners, as it appears from the numerous signatures in the so-called Libro d'Oro del Museo Campana.[2] Mrs Hamilton Gray, George Dennis, John Murray and many others left descriptions of the Campana Collection in Rome, before its dispersal in 1861.[3] It was displayed in a number of buildings: the pawnshop (Monte di Pietà), where Campana worked as director; a palace in via del Babuino; buildings in via del Corso (nos. 109 and 508);[4] a house in via Margutta *(Fig. 1)* and a Villa at the Coelium.

In the Campana Museum, the vase section was one of the most important and well-known at the time. Several descriptions are of help for its reconstruction and display in the first half of the 19th century in Rome. In 1848, when the vase collection was still quite small, George Dennis describes the "unrivalled collection of Etruscan vases and


MUSÉE CAMPANA. — VUE D'UNE PARTIE DE LA GALERIE DES HERMÈS.

*Fig. 1 Lithography representing the Galleria delle Erme, one of the rooms in the building which Campana owned in via Margutta. Taken from Illustration Journal Universal 1858.*

jewellery" displayed at the Monte di Pietà, informing that the vases were arranged on shelves around a room, in the middle of which the best pieces were placed on a stand: "a choice Vulcian crater, representing Triptolemus on his winged car, and Ceres by his side, stands on a pedestal in the centre. The collection is not large, but choice, as regards style, subject, and state of preservation. Most are of the third or Perfect Style, with red figures on a black ground; but there are a few in the very rare and early Doric style, like those from Corinth, and with inscriptions; from the tombs of Cervetri … But the king of storied vases in this collection occupies the centre of a small ante-chamber. It is a large *amphora*, nearly four feet high, recording the myth of the Golden Fleece on one side, and the Death of Hector on the other. It comes from Ruvo in Apulia, and serves to show how the pottery of Magna Graecia differs in size, shape, and design, from that of Etruria. In the same chamber are *rhyta*, or drinking-horns of rare forms, with other curiosities in pottery".[5]

In September 1856, Samuel Birch and Charles Newton, after a visit to the Campana Collection on behalf of the British Museum, which was interested in its acquisition, made an accurate description of the display, and pointed out: "The collection of vases formed by Signor Campana is certainly the finest ever made by a private individual, and will bear comparison with the most celebrated collections in public Museums, if indeed it does not surpass any of these, both in its extent and in the variety and beauty of individual specimens".[6] Their 'Report on the Campana Collection' is published, but it is also necessary to take into account the original manuscript[7] *(Fig. 2)*, for a picture of the Campana Collection in 1856, while its exhibition was still in progress.

Finally, the contents of Campana's art collection are known thanks to the 'Cataloghi Campana', a catalogue published in late 1857 or 1858, to which we must add further objects listed in the 'Consegna Campana', a copy of the Cataloghi with manuscript notes.[8] In both the Cataloghi as well as in the Consegna, the objects are described in the order in which they were displayed in different rooms (each given a letter).

The vase collection is the first class listed in the 'Cataloghi Campana' and included an impressive quantity of objects *(Fig. 3)*. The author regarded the 3791 listed vases as different productions of Italian workshops "scelta e copiosissima congerie di antiche italiche stoviglie di ogni maniera" and he presents the masterpieces produced in several Italian styles.[9] Although during his time most of the black- and red-figure vases found in Etruria were

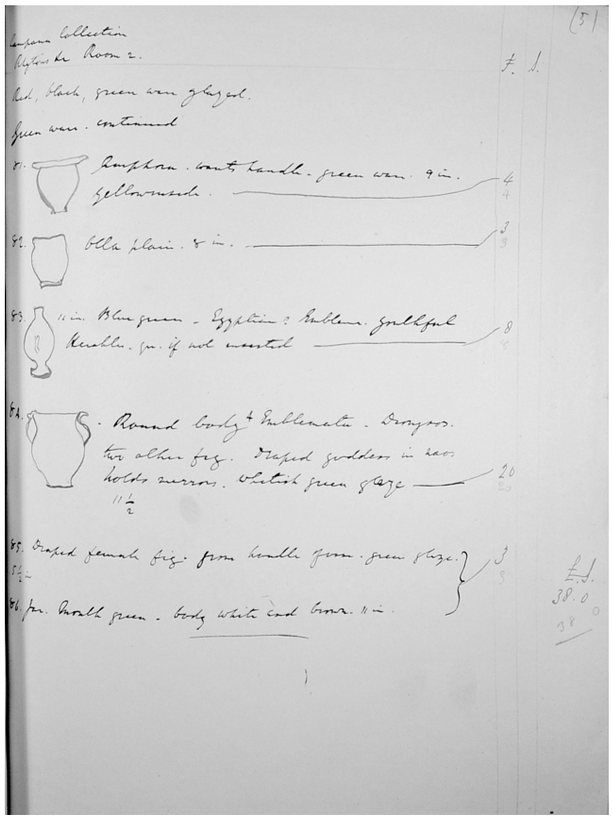
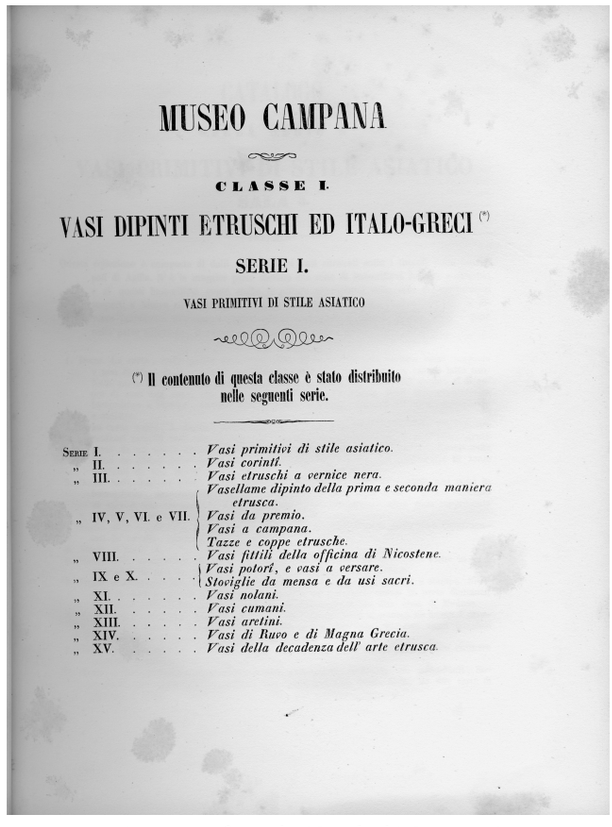


*Fig. 2 Page from the manuscript of S. Birch and C. Newton, London, British Museum, Department of Greece and Rome: Campana Collection Mss Catalogues 1861, 54a.*



MUSEO CAMPANA

CLASSE I.

VASI DIPINTI ETRUSCHI ED ITALO-GRECI (*)

SERIE I.

VASI PRIMITIVI DI STILE ASIATICO

(*) Il contenuto di questa classe è stato distribuito nelle seguenti serie.

| | | |
|---|---|---|
| Serie | I. | *Vasi primitivi di stile asiatico.* |
| „ | II. | *Vasi corinti.* |
| „ | III. | *Vasi etruschi a vernice nera.* |
| „ | IV, V, VI. e VII. | *Vasellame dipinto della prima e seconda maniera etrusca.*<br>*Vasi da premio.*<br>*Vasi a campana.*<br>*Tazze e coppe etrusche.* |
| „ | VIII. | *Vasi fittili della officina di Nicostene.* |
| „ | IX e X. | *Vasi potori, e vasi a versare.*<br>*Stoviglie da mensa e da usi sacri.* |
| „ | XI. | *Vasi nolani.* |
| „ | XII. | *Vasi cumani.* |
| „ | XIII. | *Vasi aretini.* |
| „ | XIV. | *Vasi di Ruvo e di Magna Grecia.* |
| „ | XV. | *Vasi della decadenza dell' arte etrusca.* |

*Fig. 3 Page from the 'Cataloghi Campana'.*

considered Greek, Campana still tried to prove that they were Etruscan, often dealing with this issue. For instance, in his article on a vase representing the Danae myth from his collection, he denounces the fact that most scholars want to deny the merit of such beautiful art to Italy;[10] and when he speaks of the Panathenaic *amphorae*, he points out that they often show emblems of Italian cities on Athena's shield and thus, he argues, it is impossible to consider them Greek.[11]

This view seems to have been favored by those scholars who had strong nationalist sentiments, in a period when Italy was struggling for unification. Campana showed his patriotism not only through his collection, which he conceived as a history of Italian art, but also in his library, a significant part of which is dedicated to Italian history and literature.[12]

On 1st January 1857, Padre Antonio Bresciani addressed a letter to Dottor Francesco Bocchi in Adria[13] after he paid a visit to the "copiosissima e nobilissima raccolta di vasi" of Campana Museum, describing it and supporting Campana's idea of Italian production for most of the vases found in Etruria. Indeed, Bresciani is keen to support Campana's idea of an Italian, rather than Greek, production for the majority of vases: "Chi s'impegna e s'incapa a voler sostenere che i vasi figurati, che si trovano nelle necropoli toscane, son greci e non etruschi, entri in cotesto emporio del marchese Campana, e si persuaderà il contrario".[14] Bresciani's amazement at the presence of wall brackets, sconces, columns and the multitude of rooms, indicates the magnificence of the vase collections. Several rooms were provided with shelves, and in the middle of the rooms there were pyramid-like structures with brackets containing further vessels.[15]

This first class was divided into fifteen series *(Fig. 3)*, including several kinds of pottery, produced in different places and periods. The Campana catalogue indicates three rooms with lower-case letters (a, b, c) and twelve with upper-case letters (A, B … to M); the latter most probably refers to the palace in via del Babuino, described also by Bresciani, while the lower-case letters may refer to three rooms in the pawnshop or one of the building in via del Corso. The building in via Margutta, where Birch and Newton had seen "a large collection of olla of coarse red ware with borders stamped in relief round the shoulders", in 1857 was devoted to the sculpture museum.[16] It is possible to infer that during this year Campana reorganized the whole collection, in order to show it off well because of the necessity of its sale, as the visit of Birch and Newton seems to confirm.

Still in 1858, when the collection was already confiscated by the Pontifical state, the French Doucet paid a four hour visit to the Museum and he was astonished by the variety of vases belonging to different periods and styles: "Son palais de la rue del Babuino, le musée qu'il s'était construit dans la voisinage, sa villa de Saint-Jean-de-Latran, les salles du Mont-de-Piété ne pouvaient plus suffire à loger cet Olympe de dieux et de demi-dieux, de Césars, de guerriers, ce riche écrin de matrones romaines et de prêtresses étrusques, cette ingombrable collection de poterie de toutes les époques, depuis les vases archaïques jusqu'aux vases gigantesques, à dorures encore fraîches, de Ruvo et de la Grande-Grèce, affectant toutes les formes, se contournant à tous les usages, reproduisant et complétant la théogonie d'Hésiode et les chants héroïques d'Homère" and "Depuis le rez-de-chaussée jusqu'aux combles de ce palais qui occupe, prés la place du Peuple, le vaste espace compris entre Ripetta et la rue del Babuino, l'oeil ne recontré jamais un espace vide; sur des étagères fixées aux murs, les vases historiques de toutes les époques et de tous les modèles, s'alignent sans lacune, depuis la poterie noire et grossière des époques les plus reculées, jusqu'aux vases splendides trouvés à Nola et dans le ruines de Cumes".[17]

In the 1st series, the 'Cataloghi Campana' lists 244 objects. Several vessel shapes classified under the title of "vasi primitivi di stile asiatico", discovered in Agylla (Cerveteri), were displayed in a medium-sized room (sala a).[18] Birch and Newton, who had seen them in the room of 'Etruscan terracottas, Monte di Pietà', wrote: "We are not aware that so extensive a series exists in any other Museum".[19] The 'Cataloghi Campana' record several *pithoi* and *pyxides,* most of them recognized as being of Etruscan production, the so-called white-on-red ware, today shared between the Louvre and the Hermitage.[20] Moreover, there are several *ollae*, a few *amphorae* and additional vases described as having geometric or Etrusco-corinthian decorations. Thus, this room contained Etruscan pottery (relief *pithoi*, white-on-red ware) and Italo-geometric pottery, assembled mainly by style and provenance.

The 2nd series, displayed in room b (sala b), included Corinthian vases (Vasi di arte e paleografia Corinzia), among which were the Eurytios *krater* and the Priamus *krater*,[21] noticed by Birch and Newton in the house in via del Corso no. 508: "these vases may be compared with any known specimens of the Archaic period, and rank probably next in value to the celebrated François vase in the Florence Collection".[22]

Moreover, Corinthian *hydriai*, *aryballoi* and *oinochoai* were displayed together with six *hydriai* which were not then distinguished from Corinthian pottery, but which are now known to belong to the Group of the Caeretan *hydriai*. Birch and Newton underlined: "With these more remarkable vases, Signor Campana has combined in one series a number of more ordinary vases in the same style, all found at Caere, and exhibiting the same general peculiarities of subject and treatment.[23]

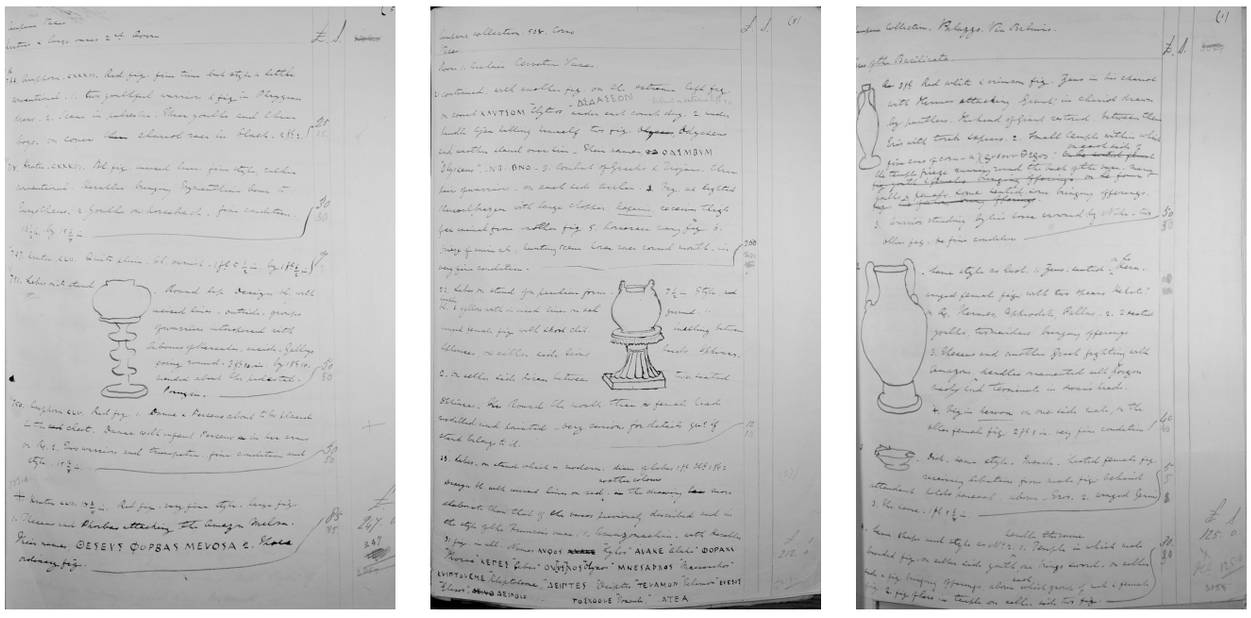
According to the 'Cataloghi Campana', the Marquis grouped Laconian cups and some Attic vases in the same room. The latter belonged mainly to an early period: *dinoi* attributed to the Gorgon Painter and to the Tyrrhenian Group, and panel *amphorae*. Thus, Campana had displayed the Corinthian Eurytos *krater* and the Attic Gorgon Painter *dinos*[24] close to one another, showing a taste which would be typical of later scholarly literature and museum exhibitions.[25] Here, it appears obvious that the main criterion for the display was stylistic similarity. There were also some Attic *amphorae*, today attributed to the Affecter, an archaizing Attic black-figure painter. Thus, at least in this room, Campana showed an inclination to group his vases in a chronological and stylistic order, which appears close to the modern approach. It is not uncommon, in fact, to see Corinthian, Laconian and early-Attic black figure vases, displayed together in the same room in museums today.

The 3rd series is devoted to bucchero pottery as well as impasto ware (Vasellame a vernice nera con figure graffite o a bassorilievo), placed in room c (sala c). 276 vases are recorded, but the catalogue's author writes that many are also described in other series, since they were displayed among other kinds of pottery. Birch and Newton showed appreciation for this part of the collection: "The collection of black ware in the Campana Museum is most varied and instructive, and its value is much enhanced from the circumstance that the place of discovery of each specimen has been carefully noted … This collection, both in extent and in variety of forms of vases, much surpasses that of similar ware in the British Museum".[26]

The following 4th–7th series, including black- and red-figure vases, mainly of Attic production, divided into a 'first' and 'second Etruscan manner', were not differentiated in their display in four of the rooms (sala A, B, C and D) in the palace in via del Babuino.[27] Although the Cataloghi Campana's author is aware that such a sloppy arrangement of vases would not permit proper coverage of the development of these two pottery types, he defines some groups. Thus, the 4th series included several different vases, above all *amphorae* and *hydriai*, the 5th series Panathenaic *amphorae*, the 6th *kraters* and the 7th cups. This confirms the impression we have, when reading the list in the 'Cataloghi Campana', that the prevalent factor taken into account in organizing the display was vessel shape. Birch and Newton note that large vases were often set on modern stands, and sometimes they made drawings of the stand together with the vase *(Figg. 4–5)*.

As regards the black-figure pottery, Birch and Newton speak of "Some very interesting vases".[28] Starting from about the mid-6th century, different kinds of shape and iconography were on display, which seemed to follow a stylistic order very close to Beazley's later attribution work. In fact, Campana grouped together vases which are today related to a group or a workshop, such as the Tyrrhenian Group, the Little Masters' cups and the Leagros Group. In addition, there were groups of Ionian *dinoi*, Laconian *kraters*, and some Chalcidian vases labeled as being of archaic style.

Of the red-figure vases, the most numerous, Birch and Newton remarked "the Campana Collection is probably unrivalled", and eventually they focused on the *kraters* "most highly prized by collectors. Of this class the Cam-



*Figg. 4. 5. 6 Pages from the manuscript of S. Birch and C. Newton, London, British Museum, Department of Greece and Rome: Campana Collection Mss Catalogues 1861, 54a.*

pana Museum possesses no less a number than fifteen. It is believed that so fine a collection has never been formed elsewhere. Neither in the Vatican, the Louvre, nor the British Museum are to be found more than isolated specimens of a class of vases of which the enterprise and intelligence of an individual has succeeded in acquiring so rich a series".[29] They are referring to the red-figure calyx-*kraters,* of which there was an astonishing collection with examples later attributed to Euphronios, Phintias, the Kleophrades Painter, the Eucharides Painter, the Triptolemos Painter, the Altamura Painter, the Niobid Painter, the Aegisthus Painter, the Peleus Painter and the Kleophon Painter, today shared between the Louvre and the Hermitage. There were also bell-*kraters*, two of which are attributed to the Berlin Painter, and several column-*kraters*. Finally, some South-Italian Phlyax vases[30] as well as a few Apulian vases were on display. Campana obtained most of the vases from his own excavations, but he also used to purchase them, mainly when he needed objects to support what he was trying to illustrate. For instance, he probably thought it important to buy a Phlyax vase to represent Atellana comedy, which was brought to Rome by the Etruscans, as the Campana catalogue's author explains in the introduction.[31] However, except for a few examples, Etruria seems to be the most likely provenance for the vases in these four rooms (A, B, C, D) in the palace in via del Babuino.

The cups, displayed mainly in sala C, called 'stanza delle tazze', and in sala D, constituted another impressive series: "The collection of cups in the Campana Museum is most remarkable for extent, as well as for the beauty of individual specimens … it is rare to meet with so large a collection".[32]

It seems that in this section a chronological and stylistic order, which appears close to the modern approach, was followed. Shapes such as *kraters* and cups were successfully displayed in groups, but it is clear that the layout of such a large number of objects posed problems, and it seems that the arrangement of exhibits in these four rooms in the palace in via del Babuino was quite disorganized and never completed. This is also confirmed by the differences in numbers between the 'Cataloghi Campana' (1857–1858) and a manuscript inventory quoted by Birch and Newton (1856); obviously in a short time many changes occurred, since the two English men mentioned a "long gallery in via del Babuino" with many unselected vases.[33]

The 8th series (sala E), devoted to vases from Nikosthenes' workshop, was divided into two sections. One consisted of bucchero *amphorae*, which have the peculiar shape with flat handles and offset neck, the other of Attic *amphorae*, two cups, and two white-ground *oinochoai.*[34] In Campana's opinion, Nikosthenes must have had his workshop in Caere, since the Marquis affirms that this is where all these vases were found. But, in fact, two cups were purchased from Roman antiquaries.[35] Again, it seems that he acquired pieces which he believed would complete the series, and since he had obviously found only *amphorae* in his excavations, he evidently thought it worthwhile to buy cups signed by Nikosthenes. He insisted that this series was very important for illustrating the history and development of an Etruscan workshop. In the 'Cataloghi Campana' the number of Nikosthenes' vases is 75, but a few more are included in 4th–7th series. Birch and Newton described this series as: "a most curious series of vases, bearing the name of the celebrated artist Nicosthenes. These vases are fourteen in number. Public Museums can seldom show more than two or three specimens known from the inscription to be from the hand of any particular artist or potter".[36]

The 9th and 10th series were displayed without internal distinction in three rooms (sale G, H and I), called the 'Rhyton Rooms' by Birch and Newton, in the palace in via del Babuino, where the English scholars also saw Roman lamps and ancient glass. According to the introduction of the 'Cataloghi Campana', the 9th series included plastic vases, the 10th fish-plates and *pocula.* This section, entitled "Vasi potori, vasi a versare, vasellame da mensa e da usi sacri", relates to vessels used for the symposium and ritual ceremonies. Room G housed 603 pieces, among them Attic and Apulian red-figure *rhyta*, Etruscan head-*kantharoi* and duck-*askoi*, Rhodian, Corinthian and Italo-corinthian small vases shaped in various forms. Moreover, here the vases of a peculiar technique (for instance white-ground) are collected, together with those vases that Campana considered to be for ritual use. "Stags, pigs, apes, and a variety of other animals, human heads, legs, and feet, fruit of various kinds, were adopted as forms in this class of vases … They are arranged in combination with a number of small miscellaneous vases, the greater part of which have been found in the South of Italy".[37] In fact, a series of Attic white-ground *lekythoi* and *alabastra* follows, along with Etruscan and Apulian gutti. Campana also grouped here several *oinochoai*, *lekythoi* and neck-*amphorae* of the latest production of Attic black-figure as well as numerous Calenian vases, most of them heavily restored.[38] The two scholars also frequently note that vases were 'repainted', 'much restored' or 'a good deal restored'. Indeed, Campana's restorers were very active, as has often been verified by the study of examples of his vases now in the Louvre. The 9th–10th series ends with Genucilia plate*s*, also heavily restored.

These series, like the 4th–7th, saw many changes between Birch and Newton's visit to the Campana Museum in 1856 and the publication of the Cataloghi. However, in this part of the Campana Museum, it seems that technique played a role in the organization of the display:

many vases are in special techniques such as Six's and white-ground, bilingual and coral red, gilding and raised clay relief. Here, Birch and Newton noticed the *amphora* signed by Andokides painted in a special technique.[39]

The 11th series comprised the so-called Nolan vases "celebrated for the extraordinary lustre and depth of color of the black glaze which forms the background of the picture, and for the grace and refinement of the drawing".[40] Thus, the adjective Nolan does not indicate the provenance of the vases, but a category of objects considered particularly beautiful. The introduction to the 'Cataloghi Campana' explains that several vases discovered in Vulci and Caere were considered Nolan. However, E. Pottier believed that the vases from this series came from Nola, and later J. D. Beazley in ABV and ARV followed Pottier's indications. Therefore, the provenance 'Nola' indicated for several vases cannot be considered secure unless supported by other evidence.

The Nolan vases in room K seem to have maintained an arrangement similar to that when Birch and Newton visited the museum, although at that time they were in a house in via del Corso. Indeed, this part was well organized and definitive, even if it was presumably moved from the house in via del Corso to the palace in via del Babuino in 1857. Attic red-figure neck-*amphorae*, *kraters*, *oinochoai*, *skyphoi*, *pelikai* and a series of *psykters* were assembled. Euphronios, Makron, the Berlin Painter, the Kleophrades Painter, Hermonax, the Niobid Painter, the Achilles Painter and the Mannerists are all represented. An accurate choice is evident in the selection of the vases, which probably represented the best pieces from Campana's archaeological excavations together with several pieces purchased from dealers.

The 12th series contained 94 Cumaean vases, displayed in room L, but formerly displayed in via del Corso. In this case, the adjective Cumaean, actually means 'from Cumae', since all vases were obtained from the excavations conducted by the Count of Syracuse in Cumae, except the so-called Regina Vasorum,[41] which was purchased from the antiquarian dealer Raffaele Barone. The vases that can still be identified as having been in this room are Campanian red-figure pottery.

The 13th series, displayed since 1856 in via Margutta, included green glazed and red ware *(Fig. 2)*, of which Arretine is the most notable: "This class of vases is very rare. The Campana Museum contains some unusually fine specimens".[42]

The 14th series contained vases from Ruvo, bought from the Baron Lötzen, and from South Italy (Capua, Sorrento, Canosa), most of them Apulian. In a room of the palace in via del Babuino, this series was appreciated by Birch and Newton: "The effect of the series as a whole is most striking; the vase pictures tell upon the eye at a great distance, and the spectator standing in this room sees on every side compositions which are at once most attractive to uneducated eye, while they present to the artist and the archaeologist matter for long and careful study"[43] *(Fig. 6)*.

The 15th and last series comprised "Vasi della decadenza dell'arte etrusca", e. g. Etruscan red-figure vases, among them Torcop Group and Genucilia vases, and several red-figure *oinochoai* and *kraters*. Room G, in via del Babuino, housed 85 vases, which Campana considered very important for the history of art, since they testified to the decline of vase-painting and the end of the Etruscan art.

To the fifteen series of vases we have to add the numerous fragments in the collection, mentioned in the 'Consegna Campana': "Nella Villa al Laterano. Gran numero di vasi rotti, frammenti ed alcuni vasi interi … Inoltre nelle soffitte della casa ai Giubbonari, in un pianterreno parimenti ai Giubbonari, e nei pianterreni nella casa al Corso gran numero di vasi rotti e frammenti di alcuni vasi interi". It is known that even in 1871, the antiquarian Giuseppe Basseggio informed Francesco Gamurrini that many vase fragments from the Campana Collection were at the pawnshop.[44] Gamurrini bought most of them for the Archaeological Museum of Florence.

The enormous interest of Campana in ceramics is not so evident in his library, which was rich in antiquarian and archaeological books and manuscripts, but only had a few, albeit significant, volumes on ancient pottery. The Marquis owned catalogues such as: Antichi vasi dipinti della collezione Feoli descritti da Secondiano Campanari (1837); Sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi, e sulle rappresentanze de' più interessanti del R. museo: due lettere del canonico Andrea de Jorio al signor cavaliere Matteo Galdi, direttore della pubblica istruzione, cc. cc. (1813); J. Millingen, Peintures antiques de vases Grecs de la collection de sir John Coghill Bart (1817); G. G. De Rossi, Vasi greci denominati etruschi scetti nella copiosa raccolta di S. E. il Sgr. duca di Blacas d'Aulps (1823); H. Orlandius, Le nozze di Paride ed Elena rappresentate in un vaso antico del museo del signor Tommaso Jenkins (1775); E. Gerhard, Coupes grecques et étrusques du Musée R. de Berlin (1840); Illustrazione di un vaso italo-greco del Museo di Monsignor Arcivescovo di Taranto printed in Naples (1791); also volumes on peculiar pieces such as A. Nibby, Dichiarazione del dipinto di un antico vaso fittile vulcente (1836); F. Nicolas, Illustrazioni di due vasi fittili ed altri monumenti recentemente trovati in Pesto (1809), and M. Arditi, Illustrazione di un vaso antico trovato nelle ruine di Locri (1811); finally, the handbook by H. M. Westropp, Epochs of Painted Vases. An Introduction to their Study (1856).

In conclusion, the Campana Vase Collection was displayed in the palace in via del Babuino, in the pawnshop,

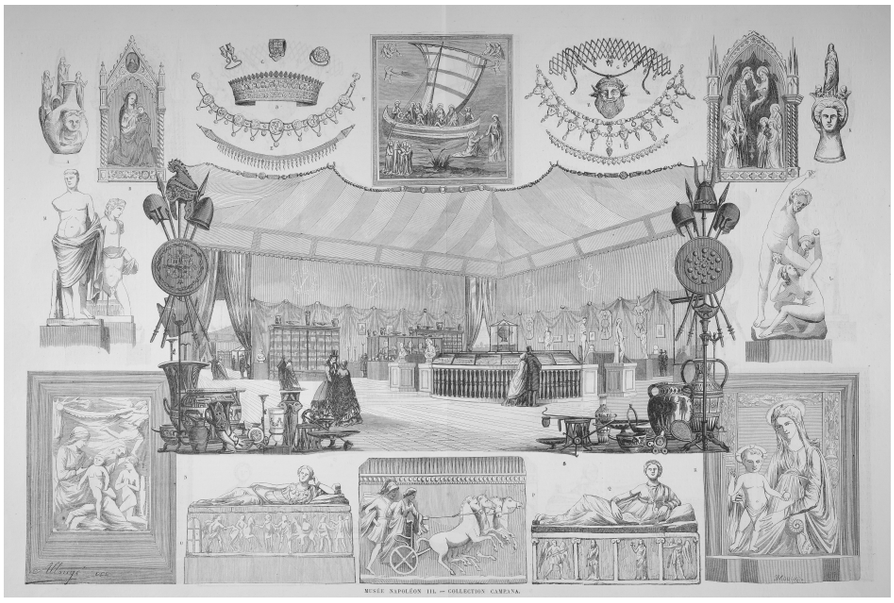


*Fig. 7 Etching representing the Campana Collection in the Musée Napoleon III. Taken from Le Monde Illustré 1862.*

in via del Corso (nos. 109 and 508) and in via Margutta until September 1856, when it was visited by the two Englishmen Birch and Newton. Eventually, Campana reorganized his collections, creating a sculpture museum in via Margutta as well as organizing most of his huge number of vases in his palace in via del Babuino. Different elements influenced the display in the various series housed in via del Babuino, most often the vessel shape, but sometimes also technique, while iconography was not normally taken into account. Campana did not appear to be much interested in iconography, except when it allowed him to deal with 'Italian' issues, as he did in his article on Danae or when he dealt with the Panathenaic *amphorae*. The Marquis was obviously interested in technical problems. He was one of the first to consider the problems of pottery workshops, pointing out that most of the Nikosthenes vases were found, and therefore probably made, in Caere, and he discussed the so-called Nolan vases.

As Birch and Newton noticed, Campana's vase collection was unique at the time: "The wonderful richness of the Campana Collection supplies so many instructive examples that a critical notice of this collection is, in itself, a sketch of the whole history of Greek Ceramography".[45]

The influence of such an impressive collection of vases must have been enormous in the Rome of the first half of the 19th century, but the events after the sale of the Campana Collection were even more influential. In fact, the vases were sold to Russia, France *(Figg. 7–8)*, Brussels and Florence.[46] Moreover, the dispersal of the vase fragments, which are a peculiarity of the Campana Collection, now offers the opportunity of discovering joining pieces in different countries, as for instance with the *stamnos* in Brussels, a fragment of which was recognized by D. von Bothmer in the Metropolitan Museum in New York.[47] In Florence, the Soprintendente Antonio Minto began an exchange with the Museum of Villa Giulia in Rome, when J.D. Beazley pointed out that the Castellani fragments in Rome joined the Campana fragments bought by Francesco Gamurrini for the Florentine Archaeological Museum *(Fig. 9)*. Eventually, the exchanges of vase fragments made with other museums in Europe were interrupted by the Second World War *(Fig. 10)*. Indeed, pieces belonged to the Campana Collection may be found all over the world today, as noticed by J.D. Beazley in his significantly entitled article 'Disjecta membra'.[48]

## PHOTO CREDITS

Fig. 1 Private collection, Terni.
Figg. 2. 4–6 © Trustees of the British Museum.
Fig. 3 Private collection, Florence.
Figg. 7–8 Private collection, Florence.
Figg. 9–10 © Soprintendenza per i beni archeologici della Toscana.

## ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| Add² | Th. H. Carpenter, Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena² (Oxford 1989) |
| Amyx 1988 | D. A. Amyx, Corinthian Vase-painting of the Archaic Period (Berkeley – Los Angeles – London 1988) |
| Beazley 1931 | J.D. Beazley, Disjecta Membra, JHS 51, 39–56 |
| Beazley 1933 | J.D. Beazley, Campana Fragments in Florence (Oxford 1933) |
| Benucci – Sarti 2012 | M. Benucci – S. Sarti, The Campana Museum of Ancient Marbles in Nineteenth- |

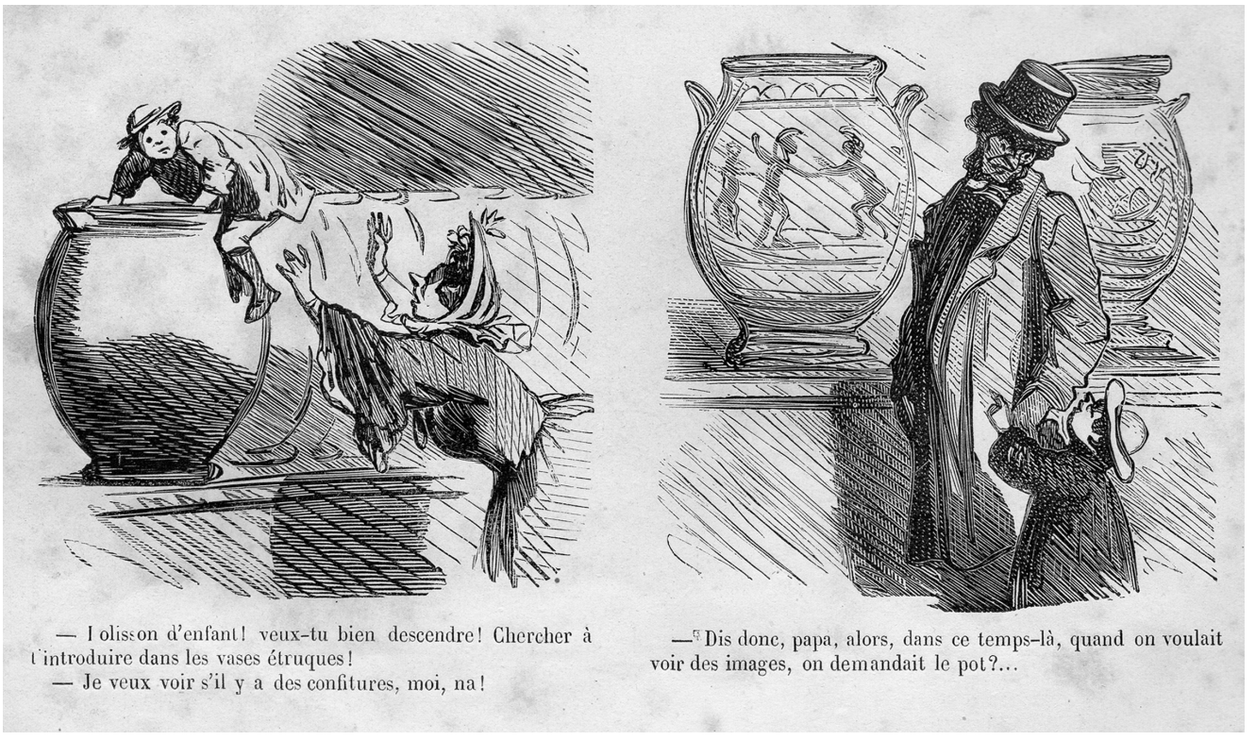



*Fig. 8 Drawings from 'Le Musée Campana catalogué par Cham'.*

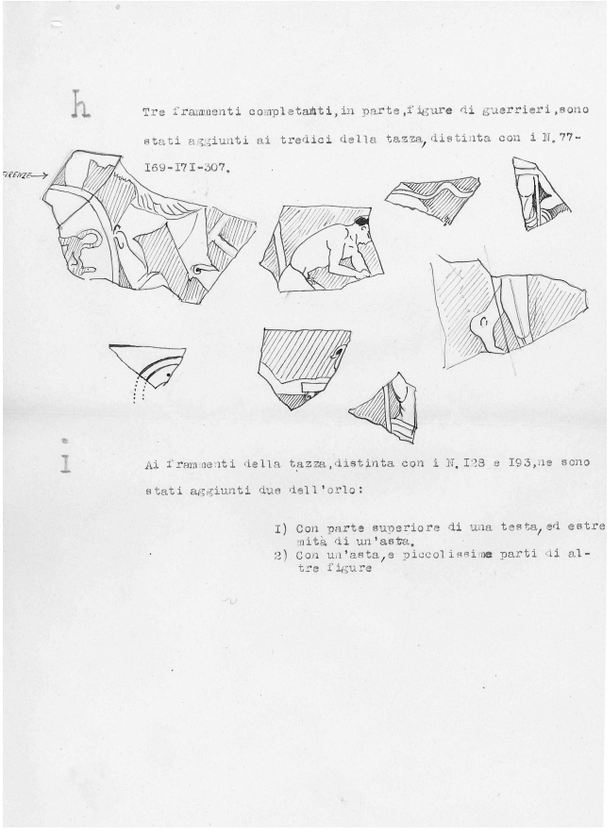



*Fig. 9 Drawings of some Campana fragments in Florence from the document 'II Ripartizione'. Florence, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Archivio Storico, 1925 – 1950, Pos. 7/2, Ripartizione col R. Museo di Villa Giulia.*

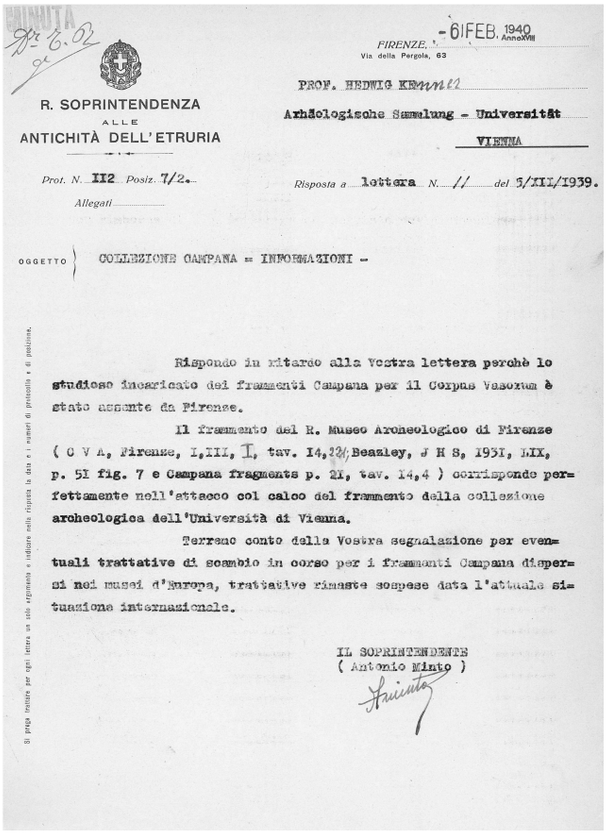



*Fig. 10 Letter, concerning a vase fragment in Florence joining a fragment in Wien, written by the Soprintendente A. Minto. Florence, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Archivio Storico, 1925 – 1950, Pos. 7/2, Scambi.*

century Photographs, Journal of the History of Collections 24, 2012, 15–24

Benucci – Sarti 2013 M. Benucci – S. Sarti, A Private Library in 19th century Rome: the Sale of Giovanni Pietro Campana's Library, in: M. Vickers – H. Wiegel (eds.), Excalibur: Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor (Oxford 2013), 133–143

Birch – Newton 1856 S. Birch – C.T. Newton, Report on the Campana Collection (London 1856)

Bresciani 1865 A. Bresciani, Il Museo Campana, in: Opere del P. Antonio Bresciani del Compagnia di Gesù 5 (Roma 1865), 353–375.

Campana 1845 G.P. Campana, Vaso della Danae. Discorso del sig. cav. G.P. Campana, BdI 1845, 214–218

Cappelli – Salvagni 2006 G. Cappelli – I. Salvagni (eds.), Frascati al tempo di Pio IX e del Marchese Campana (Roma 2006)

Cataloghi Campana G.P. Campana, Cataloghi del Museo Campana (Roma s.a.)

Cohen 2006 B. Cohen (ed.), The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2006)

Cook 1960 R.M. Cook, Greek Painted Pottery (London 1960)

Dennis 1948 G. Dennis, Cities and Cemeteries (London 1848)

Denoyelle 1994 M. Denoyelle, Chefs-d' Œuvre de la céramique Grecque dans les collections du Louvre (Paris 1994)

Doucet 1859 J. Doucet, Le Musée Campana, GazBA I, 1859, 142–151

Gamurrini 1924 G.F. Gamurrini, Autobiografia, Atti e memorie della R. Accademia Petrarca di scienze, lettere ed arti in Arezzo 3 (Arezzo 1924)

Gaultier – Metzger 2005 F. Gaultier – C. Metzger (eds.), Trésors antiques. Bijoux de la collection Campana. Catalogue d'exposition Paris, Louvre 19 octobre 2005 – 16 janvier 2006 (Paris 2005)

Giglioli 1955–56 C.Q. Giglioli, Un curioso episodio di Padre Antonio Bresciani e il Marchese Campana, RendPontAc 28, 1955/56, 259–263

Micozzi 1994 M. Micozzi, White-on-red. Una produzione vascolare dell'orientalizzante etrusco (Roma 1994)

Petrakova 2013 A. Petrakova, Stepan Alexandrovich Gedeonov and Vases from the Campana Collection in the Hermitage: on the History of their Acquisition, Reports of the State Hermitage Museum 70, 2013, 203–215

Sarti 2001 S. Sarti, Giovanni Pietro Campana (1808–1880). The Man and his Collection (Oxford 2001)

Sarti 2012 S. Sarti, The Campana Collection at the Royal Museum of Art and History (Brussels), Études d'archéologie 4 (Brussels 2012)

Sarti 2013 S. Sarti, John Davidson Beazley e i Campana Fragments in Florence, in: Francesco Nicosia. L'archeologo e il soprintendente. Scritti in memoria. Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Suppl. 1 (Borgo S. Lorenzo 2013) 181–187.

Wiel-Marin 2005 F. Wiel-Marin, La ceramica attica a figure rosse di Adria. La famiglia Bocchi e l'archeologia (Padua 2005)

## NOTES

1 For the Campana Museum see Sarti 2001; Gaultier – Metzger 2005; Cappelli – Salvagni 2006.

2 Cappelli – Salvagni 2006, 401–402, nos. VI i.1; VI i.1a; VI i.2.

3 Following the conviction for fraud of its owner, the Campana Collection was sold from 1861 onwards: see Sarti 2001, 119–124.

4 Cf. the manuscript of S. Birch and Ch. Newton, London, British Museum, Department of Greece and Rome, Campana Collection Mss Catalogues 1861. 54a.

5 Dennis 1848, 528–531, for vases 530–531.

6 Birch – Newton 1856, 3.

7 London, British Museum, Department of Greece and Rome, Campana Collection Mss Catalogues 1861. 54a.

8 Cataloghi del Museo Campana, Deutsches Archäologisches Institut, Rom P3405 Mag.

9 Cataloghi Campana, Classe I, Proemio 1: "i più pregevoli saggi della vascularia dipintura e degli stili diversi delle arti nelle tante italiche officine".

10 Campana 1845, 247: "restringerò ora soltanto il mio dire ad accennar, quanto prematura ed ingiusta debba reputarsi l'opinione invalsa presso alcuni dotti che intendono ricusare alla nostra Italia ogni merito nell'artificio della più parte delle insigni dipinture che al par del vaso della nostra Danae brillano eminentemente nelle stoviglie disotterrate dall'etrusche tombe".

11 Cataloghi Campana, Classe I, proemio 3: "Bello è poi avvertire come le insegne delle città Italiche e della Trinacria che spesso appariscono dipinte su' clipei della Dea, escludono le erronee e troppo invalse opinioni che ritenean tali vasi provenienti da Atene, appoggiandosi alla scritta (…) D'altronde il tenor di quella greca leggenda potea ben alludere a certami provenienti da Atene i quali insieme anche alle feste panatenaiche è a credere che fossero introdotti e celebrati in Italia".

12 Cf. Benucci – Sarti 2013: a volume from the library of Antonio Sarti, preserved in the Accademia di San Luca in Rome, the "Catalogo di una biblioteca assai pregevole già pertinente ad un celebre letterato ed archeologo ben distinto", includes records for all material in the Marquis' library, which was put up for auction in Rome between 2 May and 1 June 1861.

13 Cf. Giglioli 1955–1956. For Francesco Antonio Bocchi (1821–1888) see Wiel-Marin 2005, 30–33.

14 Bresciani 1865, 363.

15 Bresciani 1865: "Il marchese, chè gentilissimo, mi schiuse liberamente le sale più riserbate (…) L'occhio, avvezzo a cotali studii, non sapea rinvenire dal suo stupore nel trovarsi in quell'emporio di tante bellezze e di tante maraviglie, quand'egli si vide schierate innanzi in gallerie, sale e camere grandi e numerose, su per le scancie, le mensole, gli scaffali, i palchetti, le credenzerie, gli ipopodii, le guglie, i plinti e le colonnette d'ogni foggia e d'ogni altezza, con sì bell'ordine e sì grato compartimento ed armonia, che ti paia essere in un mondo di tre mill'anni addietro, balzatovi per incanto".

16 London, British Museum, Department of Greece and Rome, Campana Collection Mss Catalogues 1861. 54a, page 37. For the sculpture museum see Benucci – Sarti 2012.

17 Doucet 1859, 142 and 146.

18 Cataloghi Campana, Classe I, proemio 1: "Questa categoria occupa tutto un salone di non mediocre ampiezza".

19 Birch – Newton 1856, 4–5. Bresciani 1865, 368, writes: "A pié del Pincio ha uno stanzone ripieno di grandi olle o dolii".

20 Cf. Micozzi 1994.

21 Paris, Louvre E 635: Amyx 1988, 147 no. 1 and Paris, Louvre E 638: Amyx 1988, 574–575 no. 70. See Birch – Newton 1856, 6–10.

22 Birch – Newton 1856, 7.
23 Birch – Newton 1856, 9.
24 Paris, Louvre E 635: Amyx 1988, 147, no. 1, and Paris, Louvre E 874: ABV 8, 1; 679; Denoyelle 1994, 58–59, no. 24.
25 Cf. Cook 1960, 72.
26 Cf. Birch – Newton 1856, 38–40: "Etruscan Black ware, Via Babuino".
27 Birch – Newton 1856: these four rooms are called rooms 1–2, plus two rooms of cups and a gallery in via del Babuino.
28 Birch – Newton 1856, 10.
29 Birch – Newton 1856, 12.
30 Cataloghi Campana, Classe I, serie nos. 4–7, no. 863. 865. 874. The provenance of one Phlyax vase is known to be Ruvo: Bd I 16, 1844, 132.
31 Cataloghi Campana, Classe I, proemio 4.
32 Birch – Newton 1856, 16.
33 London, British Museum, Department of Greece and Rome, Campana Collection Mss Catalogues 1861. 54a.
34 Cf. Sarti 2001, 66 and 159–160.
35 Paris, Louvre, F 121: ABV 231, 7; Add² 59, and Paris, Louvre F 122: ABV 231, 6; Add² 59. For the *amphora* Paris, Louvre F 114, the only example decorated in Six's technique, see Cohen 2006, 81–83, no.15.
36 Birch – Newton 1836, 10.
37 Birch – Newton 1856, 33–34.
38 See Sarti 2012, 152–153, no. 61; 154–155, no. 62.
39 Birch – Newton 1856, 11. Paris, Louvre F 103: ARV² 4, 13; Add² 150; Cohen 2006, 197–198, no. 51.
40 Birch – Newton 1856, 18.
41 Cohen 2006, 115, fig. 9.
42 Birch – Newton 1856, 43.
43 Birch – Newton 1856, 25.
44 Gamurrini 1924, 58–59: "Se volete dei frammenti di vasi antichi, ce ne sono a migliaia al Monte di Pietà della venduta raccolta Campana".
45 Birch – Newton 1856, 36.
46 Cf., lately, Sarti 2012 and Petrakova 2013.
47 Sarti 2012, 62–65, no. 20.
48 Beazley 1931, 39: "the 'disiecta membra' are not confined to Rome and Florence, but crop up (…) all over Europe and even in America"; see also Beazley 1933. Cf. Sarti 2013.

# Vom Einzelstück zum Fundkomplex. Eduard Gerhards und Robert Zahns Erwerbungen für das Berliner Museum

*Ursula Kästner*

Der Auftrag eines jedes Museums und oft festgeschrieben in den jeweiligen Statuten ist die Dreiheit «Sammeln/Vermehren, Bewahren, Publizieren», sowie das Vermitteln und die Präsentation.[1] Das Profil einer Sammlung wird stark von Persönlichkeiten bestimmt, die als Kustoden, Archäologen, Sammler und Mäzene tätig waren oder sind. Dazu kommt immer die materielle Grundlage, der finanzielle Spielraum, der für die Erweiterung einer Sammlung zur Verfügung steht und natürlich der *kairos*, der Angebote oder Schenkungen bestimmt. Aber außer diesen individuellen oder subjektiven Faktoren bestimmen wissenschaftlicher Kenntnisstand und Zeitgeschmack wiederum das Handeln Einzelner. Das Zusammentreffen dieser unterschiedlichen Komponenten kann man in mehreren Epochen der Berliner Antikensammlung beobachten. Hier sollen zwei Zeitebenen und mit ihnen zwei unterschiedliche Persönlichkeiten herausgegriffen werden, die mit der Vasensammlung eng verknüpft waren: Eduard Gerhard als Repräsentant der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts und Robert Zahn als Vertreter des ausgehenden 19. und ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sie prägten durch ihre Erwerbungen, ihre Tätigkeit am Museum entscheidend das Profil der Berliner Vasensammlung. Und sie legten in unterschiedlicher Weise Grundlagen für die heutige Museums- und Forschungstätigkeit.

## Eduard Gerhard (1795–1867)

Friedrich Wilhelm Eduard Gerhard[2] *(Abb. 1)* wurde 1795 in Posen (heute Poznań) geboren, studierte in Berlin Philologie, und wurde bereits 1815 mit einem philologischen Thema promoviert. Nach der Habilitation 1816 an der Universität Breslau wurde er Gymnasiallehrer in Posen, erkrankte jedoch an einem Augenleiden, was ihm den willkommenen Anlass bot, den ungeliebten Schuldienst zu quittieren. Versehen mit einem Wartegeld des preußischen Unterrichtsministeriums und in der Folgezeit mit Zuschüssen und Stipendien, ging er nach Italien, um sein Leiden auszukurieren, war entzückt von den Altertümern und dem kultivierten Verkehr mit Künstlern, Gelehrten, Diplomaten und jungen Adligen, die sich auf der Grand Tour befanden. Sein Interesse für die Altertümer, nicht nur für die Inschriften, wuchs, und er begann diese zu sammeln bzw. zeichnerische Abbilder derselben zu erwerben. Die Besuche der Vatikanischen Museen, verschiedener Privatsammlungen und des Museo Borbonico inspirierten ihn zu einer Publikation der



*Abb. 1 Porträt Eduard Gerhard.*

«monumenti inediti». Dafür hatte er bis 1829 ca. 660 Blätter von Denkmälern griechischer und römischer Kunst erworben. Seine Bemühungen und sein Enthusiasmus für die Verbreitung der Kenntnisse archäologischer Denkmäler gipfelten am 21. April in der Eröffnung des Archäologischen Korrespondenzinstitutes, für welches der Kronprinz und spätere preußische König Friedrich Wilhelm IV. das Patronat übernahm.

Bereits 1827 reichte Gerhard über den Geheimen Legationsrat von Bunsen dem Minister für geistliche und kulturelle Angelegenheiten, Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein, einen Plan zum Ankauf von Anticaglilen und zur Herstellung von Zeichnungen unveröffentlichter Denkmäler für das neu zu gründende Museum in Berlin ein[3]. Ebenso bot Gerhard auch seine Dienste beim Beschaffen von Kunstwerken an. Die Artistische Kommission, der Oberbaurat Karl Friedrich Schinkel, die (künftigen) Sammlungsdirektoren Christian Friedrich Tieck, Gustav Friedrich Waagen, Konrad Lewezow, die Künstler Christian Daniel Rauch und Karl Wilhelm Wach sowie Restaurator Jacob Schlesinger angehörten, machte davon des Öfteren Gebrauch.

1830 wurde das Museum eröffnet und Konrad Levezow wurde der Direktor des Antiquariums, das damals als eine eigene Abteilung neben der Skulpturensammlung bestand. Levezow veröffentlichte 1834 den ersten Vasenkatalog,[4] der 1579 Nummern mit Formentafeln und Faksimiles enthielt und die damalige Aufstellung in den unteren Räumen des Alten Museums widerspiegelte, also auch schon die großen Sammlungen Bartholdy,[5] Koller,[6] und Dorow-Magnus[7] einschloss. Allerdings hatte Levezow ca. weitere 1000 Vasen als zurückgesetzt bezeichnet, die «theils durch weniger guter Erhaltung, theils durch den Mangel an ausgezeichneten. merkwürdigen Malereien, endlich durch öftere Wiederholung in Form und Verzierung nicht zur zweckmäßigen offenen Ausstellung geeignet waren.»[8] Als Gerhard nach unermüdlichem Insistieren 1833 auf Erlass des Königs Friedrich Wilhelm III. schließlich eine Sonderstelle am Museum als «Archäolog» erhielt, fand er also schon eine ansehnliche Sammlung und den Vasenkatalog vor. Gerhards Aufgabe und Privileg bestanden darin, dass er als Ankäufer und Beobachter der Kunstmärkte vor allem in Italien und später auch Griechenland tätig sein konnte, private und öffentliche Sammlungen aufsuchte und sich Kenntnisse über den derzeitigen Bestand vor allem an Vasen erwarb. Er reiste viel – allerdings überschnitten sich seine Befugnisse manchmal mit denen der Artistischen Kommission, die jeden Ankauf auf Relevanz und Notwendigkeit prüfte. Um sich dieser lästigen Aufsicht zu entziehen, hatte Gerhard schon bald begonnen, auf eigenes Risiko und Rechnung Vasen und etruskische Spiegel anzukaufen, die er dann manchmal später, zu einem geeigneten Zeitpunkt, dem Museum weiterverkaufte – oder auch behielt. Auf diese Weise erwarb er eine interessante, immer wieder veränderte Sammlung, die nach seinem Tode an das Museum kam.

In den Jahren des «Wartestandes» hatte Gerhard konsequent auf eine Museumstätigkeit hin gearbeitet. Seine Kenntnisse und Beziehungen, die er sich durch Autopsie, durch Gespräche mit Archäologen und Sammlern erwarb und seine Publikationen prädestinierten ihn für diese Arbeit. Er hatte sich für seine Museumstätigkeit drei Ziele gesetzt, die er in einer zehnseitigen «Verpflichtung für die Arbeit im Museum» umreißt:[9]

1. Ankäufe von Antiken, indem er eine Einteilung in «entbehrliche», «wünschenswerte» und «dringend wünschenswerte» vornimmt. Dabei müsse ihm (dem Archäolog) ein Mitspracherecht in der Artistischen Kommission gewährt werden.
2. Unterbreitet er Vorschläge für das archäologische Kabinett der Königlichen Antikensammlung, besonders das Sammeln von Abdrücken, Abbildungen aus Publikationen, Stichwerken und vor allem Zeichnungen unedierter Denkmäler
3. Unterbreitet er Vorschläge für die öffentlichen Mitteilungen über die Königliche Antikensammlung (Publikationen).

Gerhard erwarb um die 1000 Objekte in den Jahren seiner Museumstätigkeit,[10] vor allem Kleinkunst. Dabei sind sehr hochwertige und seltene Vasen, aber auch eine Reihe von kleineren Objekten. Gerechterweise muss man darauf hinweisen, dass nicht alle interessanten Stücke, die während Gerhards Amtszeit an das Museum kamen, von ihm selbst erworben wurden. Vielfach haben seine römischen Freunde, der Diplomat Christian Josias Freiherr von Bunsen, der Sekretär des von Gerhard gegründeten archäologischen Instituts Emil Braun, der Bildhauer Emil Wolf, Legationsrat von Olfers (späterer Generaldirektor der Museen) direkt auch Kunstwerke der Artistischen Kommission angeboten. Gerhard legte besonderen Wert auf Vasen mit seltenen mythologischen Darstellungen und vor allem Inschriften und Künstlersignaturen.[11] Nach Levezows Tod wurde Gerhard per 1.1.1837 zum kommissarischen Direktor der Vasensammlung ernannt. Das Amt behielt er bis 1855, danach wurde er Direktor der Skulpturensammlung als Nachfolger von Tieck. Bereits 1834 wurde Gerhard in die Artistische Kommission aufgenommen und konnte nun seine Intentionen unmittelbar vertreten. So reiste er 1840/41 wieder für mehrere Monate nach Italien, um im Auftrag des neuen Königs Friedrich Wilhelm IV. Antiken zu kaufen. Neben einigen schönen Vasen, wie den beiden Kadmoshydrien und der Amphora F 1699 *(Abb. 2)* kaufte er auch etruskische Stein- und Tonurnen, d.h. Aschenkisten vorwiegend mit Reliefverzierungen.

Nach dem Tode des Principe de Canino wurde von dessen Witwe Alexandrine 1841 in Frankfurt eine hochkarätige Auswahl von 400 Vasen, die alle aus den Canino'schen Ausgraben bei Vulci stammten, versteigert. Gerhard kam auch zu der Auktion und sicherte für Berlin 22 wertvolle Vasen.[12] Neben diesen hervorragenden attischen Importen aus etruskischen Gräbern, die aber einzeln und ihrer Bemalung wegen erworben wurden, richtete Gerhard seinen Blick auch auf Vasen, die direkt aus Griechenland stammten. Durch die Vermittlung von Ludwig Ross sowie der Kunsthändler Gerstäcker und Schenck erwarb er schwarzfigurige Lekythen und einige frühkorinthische Vasen. Eine Reise in die Gegend von Chiusi brachte Zuwachs an Chiusiner Buccheri, etruskisch-rotfigurigen Vasen sowie attisch-rotfigurigen Skyphoi. Die Bekanntschaft mit Händlern, die gleichzeitig als Restauratoren fungierten (Depoletti, Basseggio und Gargiulo), war für Gerhard ebenso wichtig. Unteritalische Vasen interessierten Gerhard allerdings erst später und nicht in dem Maße wie die attischen. Jedenfalls hatte er seine Mitwirkung am Erwerb der Sammlung Koller, die auch viele italische Keramiken enthielt, so lange verzögert, dass Böttticher und Theodor Panofka ohne ihn den Ankauf der großen Sammlung im Jahr 1828 arrangierten. Die wertvollen Phlyakenvasen, die zu Gerhards Zeit ins Museum kamen, wurden von Panofka 1847 erworben, andere unteritalische Vasen direkt durch von Olfers bei Gargiulo gekauft.



*Abb. 2 Attisch-schwarzfigurige Amphora F 1699. Von Gerhard 1841 erworben, Kriegsverlust.*

Die Ankäufe entsprachen also dem zu Gerhards Zeit vorhandenen Wissenstand über antike Vasen. Sie stammten vorzugsweise aus Italien, und Gerhard richtete sein Augenmerk auf interessante attische Importstücke, weniger auf lokale etruskische, indigene und unteritalische Vasen. Es ist für uns heute schmerzlich, dass die Fundzusammenhänge nicht nur nicht beachtet, sondern gleichsam ignoriert wurden. Nur mühsam lassen sich aus Briefen, Ankaufslisten etc. Kontexte herstellen, wie es Francesco Buranelli für die Campanari-Grabungen unternommen hat.[13]

Erstaunlich ist auch, dass Gerhard, der 1844 ein etruskisches Kabinett mit Wandmalereien nach etruskischen Gräbern im Alten Museum eröffnete, dieses jedoch nur mit Werken der Skulptur bestückte und nicht die vorhandene etruskische Keramik und neu erworbene Bronzen (v. a. etruskische Spiegel) sowie Gemmen inkorporierte.[14]

Das zweite Anliegen war der Aufbau des archäologischen Apparates.[15] Dieser sollte aus vier Gruppen bestehen: I. Handzeichnungen und Abdrücke; II. Gedruckte Abbildungen; III. Kupferplatten und IV. Bücher.[16] Gerhard hatte schon vor seiner Anstellung am Museum immer wieder Gelder vom Ministerium erbeten und verwendet, um Zeichner beschäftigen zu können. Dabei wandte er sich auch an Theodor Panofka, damit dieser die Zeichner engagierte. Da es nur wenige Signaturen auf den Zeichnungen gibt, sind vor allem aus der Korrespondenz einige Namen erhalten: u. a. Carlo Ruspi, der, wie auch die Zeichner Gio. Ferrero und G. Appoloni, für das Archäologische Institut in Rom zeichneten, ein Zeichner namens Rossi, der vor allem im Neapler Bereich tätig war, der Berliner Hofmaler Wilhelm Ternite, Wilhelm Zahn und Madarelli, den Panofka mehrfach erwähnt, aber auch Friedrich Thiersch.[17] Die Honorare waren offenbar nicht niedrig, denn es wurde bemerkt, dass der Erwerb kleinerer Objekte oft preiswerter sei als Abzeichnen *(Abb. 3. 4)*.[18]

Vorzugsweise kam Japanpapier zum Einsatz, das in Streifen auf die Vase aufgelegt wurde. Das Vasenbild wurde dann mit Bleistift oder dünner Tusche durchgezeichnet. Die Streifen sind auf Büttenpapier oder Karton aufgeklebt worden. Manchmal wurde auch direkt auf Zeichenkarton gezeichnet. Auf diese Weise schuf Gerhard Abbildungskonvolute, die er sortierte und katalogisierte. Die Sortierung geschah nicht nach Vasenformen – diese interessierten Gerhard nicht oder nur selten –,

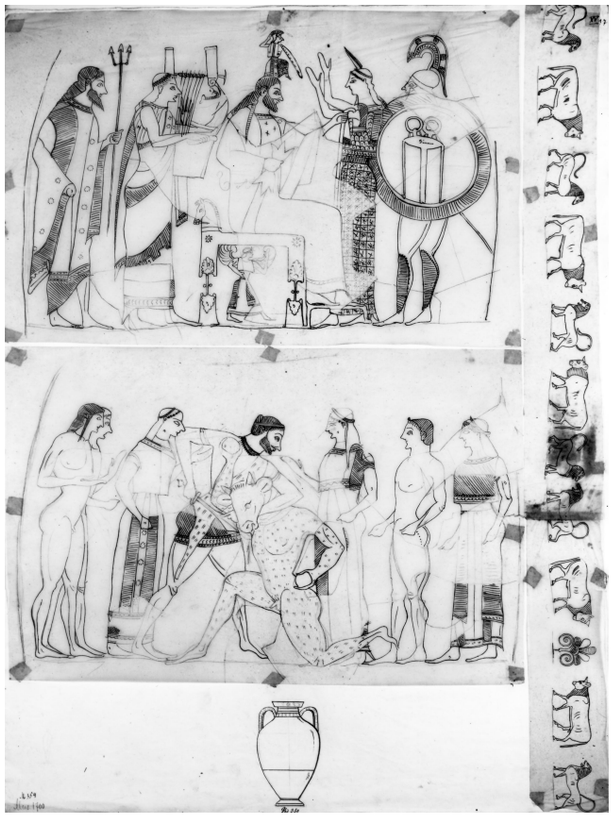


*Abb. 3 Gerhard'scher Apparat XV Bl. 17: Amphora F 1699. Bleistift auf Japanpapier, auf Karton geklebt. Deutlich sind die fehlenden bzw. ergänzten Partien von den Originalscherben unterschieden. Farbangabe («bianco») im Schildzeichen.*

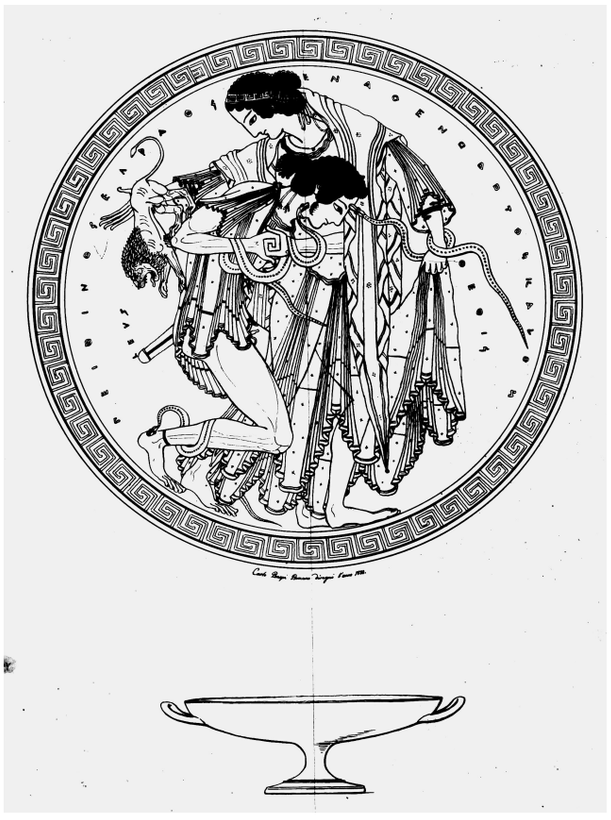


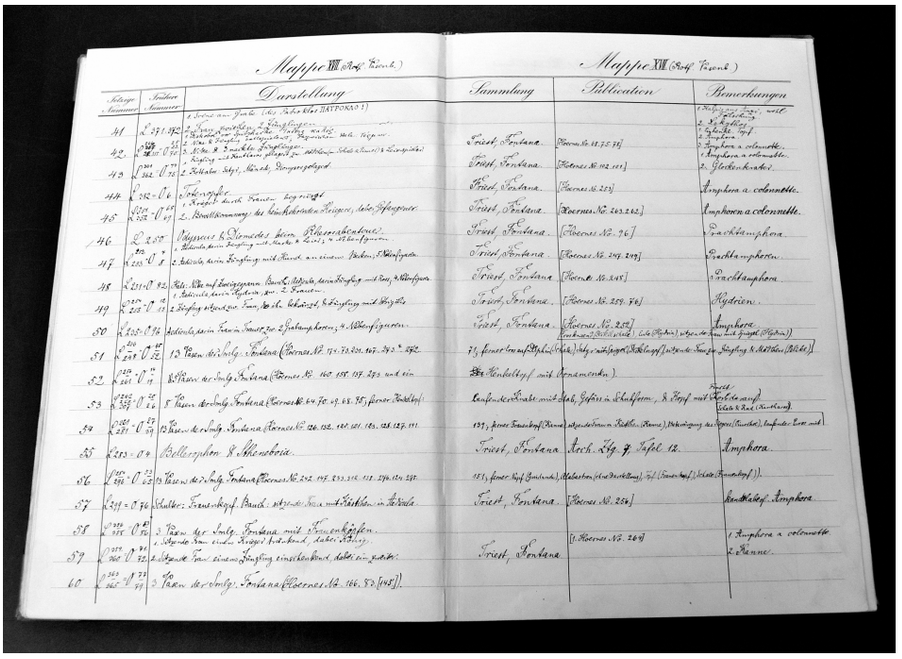
*Abb. 4 Gerhard'scher Apparat XVIII Bl. 1b: Innenbild der Peithinosschale F 2279. Tusche auf Karton, bez.: «Carlo Ruspi Romano disegno l'anno 1833». Zum Maßstab «Scala di un palmo Romano Architettonico».*

sondern ausschließlich nach den Darstellungsinhalten. Für die Konvolute, die in großen Mappen aufbewahrt werden, legte Gerhard ein Verzeichnis an, das durchnummeriert war, die Zeichnungen und die Herkunft der Vase (Sammlung) nennt und die Darstellung beschreibt. Da es heute zwei große Zeichenapparate gibt, der eine in Berlin in der Antikensammlung, der andere im DAI Rom, ist anzunehmen, dass in Berlin vorzugsweise die Zeichnungen aufbewahrt sind, die von Geldern des Kultus- und Unterrichtsministeriums oder vom Museum via Artistische Kommission finanziert wurden. In Rom befinden sich wohl diejenigen Blätter, deren Finanzierung aus dem Fonds des Königs zur Gründung des Römischen Instituts stammte. Die Trennung ist bedauerlich, denn die beiden Konvolute ergänzen sich.

Der Gerhard'sche Apparat in Berlin umfasst heute 33 Mappen und Bände, die allerdings aus konservatorischen Gründen in den letzten Jahren teilweise separiert wurden. Einbezogen wurden ein Band mit Zeichnungen Wilhelm Dorows, die dieser 1832 an das Berliner Museum verkaufte, und Aquarelle nach etruskischen Sarkophagen aus der Sammlung von Francesco Inghirami, die bereits 1828/29 erworben wurden. Auch über Eduard Gerhards Tod 1867 ist der Apparat bis ca. 1890 erweitert worden.[19]

Der Inhalt umfasst heute:
- Originalzeichnungen von Vasen und Spiegeln
- Gelatinedurchzeichnungen von Spiegeln und Vasen
- Umzeichnungen eines Teiles der Zeichnungen und Abgüsse für Publikationszwecke
- Aquarelle und Fotos von Skulpturen, Reliefs und Terrakotten
- Zeichnungen von Bronzen, Mosaiken, Miscellaneen etc.
- Zeichnungen aus Wilhelm Uhdens Nachlass
- einige Zeichnungen Carl Humanns zu pergamenischen Fragmenten.

Die genannten 33 Mappen sind vermutlich in den 1880er-/90er-Jahren neu geordnet, durchgezählt und bezeichnet worden. Dazu existiert ein Verzeichnis, das auch eine Konkordanz zu der älteren Zählung enthält. In dem Verzeichnis sind eine Reihe Berliner Vasen schon mit der Inventarnummer versehen; von anderen sind Orte oder Privatsammlungen angegeben und ggf. die Publikation. Wir haben hier eine historische Bilddatenbank von geschätzt 3000 Bildern vor uns, die immer wieder herangezogen werden, um alte Sammlungen zu rekonstruieren, um Erkenntnisse über Vollständigkeit oder Altrestaurierungen


Mappe VIII (Rothe Vasen.)
Mappe XII (Rothe Vasen.)
Darstellung
Sammlung
Publication
Bemerkungen
Triest, Fontana
Triest, Fontana
Triest, Fontana

## Robert Zahn (1870–1945)

Robert Zahn[24] (Abb. 6) wurde 1870 in Bruchsal, Baden geboren. Sein Vater war Konditor, und Zahn meinte selbst, dass dies sein Interesse für Preziosen und Dekor geweckt habe. Nach dem Studium der Philologie und Geschichte in Heidelberg war er dort am Archäologischen Institut tätig, danach in Athen und dort betraut mit der Ordnung der Vasenscherben von der Akropolis. Daneben führte er 1899 Ausgrabungen in Thera/Akrotiri durch.

Reinhard Kekulé von Stradonitz holte ihn 1901 als Direktorialassistent ans Museum, eine Position, die ihm erst schmeichelte, die er aber liebend gern ein paar Jahre später gegen eine Institutsstelle in Rom oder Athen aufgegeben hätte. Da dies nicht zustande kam, schrieb er an Conze: «… dafür kann mir die Tätigkeit am Museum einen gewissen Platz geben, wenn sie auch den Nachteil hat, daß man aus dem Contact mit der Wissenschaft draußen kommen muß, weil wir ja alle an der Kette liegen».[25] Als Stipendiat, in seiner Heidelberger und Athener Zeit und auf diversen Reisen hatte Zahn – ähnlich wie Gerhard fast ein Jahrhundert zuvor – eine Menge griechischer Vasen in diversen Sammlungen abgebildet, allerdings nun mit dem Fotoapparat. Ähnlich wie seinerzeit Gerhard hegte er den Gedanken, das Material systematisch zu veröffentlichen und schrieb deshalb 1899 an Furtwängler: «Nun ist mir der Gedanke gekommen, ob es nicht denkenswert sei, dieses schöne Material überhaupt allgemein zugänglich zu machen, etwa in der Art eines Vaseneinzelverkaufs. Zu jedem Stück habe ich genaue Notizen über Technik, Ergänzungen usw., die dann in einem beigegebenen Verzeichnis verwertet werden könnten. Auf meiner Rückreise nach Griechenland werde ich mehrere italienische Museen mit dem Apparat heimsuchen. Auf diese Weise könnte schließlich ein Material für ein Corpus Vasorum geschaffen werden, das jedem Vasenforscher doch große Erleichterung bringen müßte. Es sind meist Gefäße, die man nur selten publiziert oder ganz schlecht abgebildet findet, meist nur für spezielle Liebhaber interessant, und so glaube ich, dass mein geplantes Unternehmen großen Prachtwerken keinen Eintrag bringen könnte».[26] Furtwängler begrüßte den Plan, und Zahn schrieb an Bruckmann, der bat, die Fotos zur Prüfung einzusenden. Ob nun die Fotos doch nicht den Ansprüchen eines erfahrenen Verlegers genügten, ist nicht mehr festzustellen. Einige Monate später schrieb Zahn an Furtwängler, dass aus dem schönen Plan leider nichts geworden sei. Tatsächlich hatte es noch fast vier Jahrzehnte gedauert, ehe das Corpus Vasorum Antiquorum sich etabliert hatte. Als erster Band Berlins erschien 1938 die Publikation der frühattischen Ägina-Vasen aus der Sammlung Karo.[27]

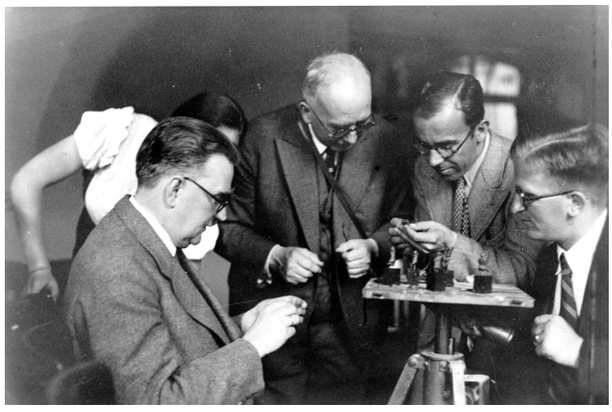


*Abb. 6 Gruppenbild mit Robert Zahn (Mitte) 1935/1936.*

Durch seine Ausgrabungstätigkeit war Zahn auch die Wichtigkeit der Fundkontexte bewusst. So schrieb er 1906 aus Florenz zu Funden aus Etrurien: «Wilde Wut kann den erfassen, der sieht, wie die Leute mit dem an sich interessanten Material umgegangen sind. Dass sie etwa die Gräber nach ihrem Inhalt sonderten, kann man für jene Zeit allerdings billigenderweise noch nicht verlangen. Aber sie haben einfach die guten in das Auge fallenden Stücke herausgezogen, alles andere aber zusammengeworfen, wie es aus dem Boden kam. … wir haben hier ein Ensemble, das nicht getrennt werden darf».[28] Zahn führte selbst 1910 einen Survey in Rantidi (Zypern) durch.

Seine Museumstätigkeit begann Robert Zahn in einer erweiterten Vasensammlung. 1879/1880 war, weil der Platz im Alten Museum nicht reichte, die Vasensammlung ins Neue Museum umgezogen und belegte im zweiten Stockwerk den Mittelraum, den Westsaal und die Übergangsgalerie. 1907 wurde durch den Auszug der Gemäldegalerie im Alten Museum das ganze Haus nun für die Antike frei, und viele der neu erworbenen Kleinkunstobjekte fanden im Obergeschoß eine Neuaufstellung, die Zahn wohl im wesentlichen konzipiert hatte. 1922 wurde die Ausstellung im Neuen Museum nochmals verändert, als die Gipsabgusssammlung an die Berliner Universität abgegeben wurde und die freiwerdenden Säle im Hauptgeschoß wiederum von der Antikensammlung belegt werden konnten (Griechischer und Römischer Saal) *(Abb. 7)*. Bereits 1885 hatte Adolf Furtwängler die zweibändige «Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium» vorgelegt, die 4221 Nummern enthielt. Seine Beobachtungen sind heute noch von großem Wert, enthalten sie doch wichtige Hinweise zur Provenienz, restauratorische Beobachtungen und detaillierte Beschreibungen, die weiteren Deutungen nicht vorgreifen. Aber auch er hatte nur die griechischen Vasen erfasst und aus den inzwischen erworbenen Fundkontexten nur die Stücke herausgezogen, die «ansehnlich» waren und für eine Klassifizierung geeignet schienen.[29] 1919 verfasste Robert Zahn einen 14-seitigen Bericht zum Antiquarium.[30] Der Anlass dazu ist nicht bekannt. Doch er be-

leuchtet alle Facetten der Museumsarbeit und gibt detaillierte Auskunft über die jeweiligen Sammlungen. Zusammen mit dem Inventar[31] und den Protokollen der Sachverständigen-Kommission,[32] die in Fortführung der Artistischen Kommission und in wechselnder Besetzung alle Ankaufsvorschläge begutachtete, können wir somit die Erwerbungspolitik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verfolgen. Zahn stellte fest, dass bereits in den Jahren seit Erscheinen des Furtwängler' schen Vasenkatalogs bis 1919 der Bestand um 3000 Nummern vergrößert werden konnte, darunter Keramikgattungen, die früher nur ungenügend oder gar nicht vertretenen waren, z. B. geometrische und mykenische Keramik, orientalisierende Vasen und klazomenische Sarkophage, schwarzfigurige Vasen korinthischer und attischer Fabrik, hellenistische und römische Keramik: «Das Antiquarium betrachtet es auch als seine Aufgabe, die Berührungen der griechischen und römischen Welt mit den umliegenden Völkern und ihre Einwirkung auf diese darzustellen …».[33] Dazu zählen Erwerbungen von Sammlungen aus dem Schwarzmeergebiet,[34] so die Sammlungen Becker (1882) und Terletzki (1903), die Kollektion Merle de Massonneau mit reichen Funden verschiedenster Art aus Gräbern im Bosporanischen Reich (1907) *(Abb. 8)*



*Abb. 7 Aufstellung der Vasensammlung im Neuen Museum, Griechischer Saal (nach 1922).*




*Abb. 8 Bosporanische Peliken V. I. 4982, 52–53. Erworben 1907 aus der Sammlung Merle de Massonneau.*

und schließlich 1912 die großartige Schenkung der Sammlung Gans mit der berühmten Glasamphora aus Olbia. Aus Yortan Kelembo, dem Hinterland Pergamons, stammen die bronzezeitlichen Keramiken der Sammlung Gaudin, die 1900 erworben wurde.

Es ist also ein Wandel in der Erwerbspolitik zu beobachten. Einzelne Vasen wurden nicht mehr primär wegen ihrer individuellen Bedeutung der Sammlung zugefügt, sondern man verfolgte das Ziel, einen kulturgeschichtlichen Überblick zu gewinnen. Durch die Grabungen der Berliner Museen 1875 (Olympia), 1878 (Pergamon), 1896 (Priene), 1899 (Milet), die neben großartigen Architektur- und Skulpturenfunden auch ganze Fundkomplexe an Kleinkunst erbrachten, hat man sich verstärkt dem Erwerb ganzer Grabungskontexte zugewandt, die nun auch geschlossen und nicht nach Gattungen getrennt ausgestellt wurden.

Dazu zählen Grabausstattungen aus etruskischen und zyprischen Nekropolen: 1898 wurden sechs corredi – drei Fossagräber, zwei Kammergräber und ein Grab römischer Zeit – von dem Orvieter Antiquar und Maler Riccardo Mancinelli angeboten, die aus Pitigliano/Poggio Buco bei Vulci stammten. Das Besondere dabei ist, dass diese Funde – Bronzen, Vasen und organische Beigaben – zusammen mit Mancinellis schriftlichen Dokumentationen zu Lage und Inventar des jeweiligen Grabes verkauft wurden, so dass eine exakte Zuordnung der einzelnen Objekte zweifelsfrei möglich ist. Auch für die 1902 ins Museum gekommene Teilausstattung des etruskischen Familiengrabes der Calisna Sepu bei Monteriggioni mit 105 Bestattungen aus dem 4. bis 1. Jh. v. Chr. lässt sich aufgrund der bekannten Fundberichte die Fundsituation rekonstruieren.[35]

1889/90 kamen 800 vorwiegend keramische Funde aus den Grabungen in Tamassos/Zypern nach Berlin. Zusammen mit den schon vorhandenen zyprischen Keramiken, Terrakotten, Bronzen und Skulpturen aus älteren Privatsammlungen (Cesnola, Lang) war Berlin damit zum Hort einer der reichsten Sammlungen zyprischer Altertümer geworden.[36] Zu erwähnen sind noch Grabungsfunde, die bei der Expedition von Robert Zahn 1899 nach Akrotiri (Thera) und bei der Aksum-Expedition (Äthiopien) 1910–1915 unter der Leitung von Enno Littmann gemacht wurden. Das Material hatte Zahn mit bearbeitet und zählt heute ebenfalls zum Bestand der Antikensammlung.

Damit wurde eine Universalsammlung installiert, die gerade im Bereich der Keramik einen großen chronologischen und regionalen Bogen über die verschiedenen Archäologien hinweg schlägt. Die umfassende Betrachtung der Kunstwerke – in unserem Fall der Vasen – in Katalogwerken, in Répertoires, in Corpora ist sicher nicht zufällig, denn zur gleichen Zeit verfolgte auch Edmond Pottier mit der Gründung des CVA ähnliche Ziele.[37] Die Erweiterung des archäologischen Blicks wurde durch die international rege wissenschaftliche Ausgrabungstätigkeit und deren Publikationen initiiert und bestimmt. Auch die technischen Möglichkeiten durch fotografisch exakte Wiedergaben trugen dazu bei, Vergleiche mit Funden entlegener Gebiete zu ziehen und archäologische Vernetzungen aufzuspüren. Dem entsprach dann auch die Aufstellung im Alten und Neuen Museum. Und hier hat Robert Zahn Gedanken und Ziele verfolgt, die heute teilweise verwirklicht werden durch die abteilungsübergreifenden Präsentationen im Neuen Museum, die aber auch Ansatzpunkte für weitere interdisziplinäre Forschungen innerhalb der Museen und der großen Forschungsverbände mit den Universitäten und dem Deutschen Archäologischen Institut bilden.

Robert Zahn hatte vor seiner Tätigkeit am Museum den Gedanken an einen CVA geäußert. Das hat er nicht verwirklicht. Seine Kompetenz, sein Urteil auf dem Gebiet der verschiedensten Kleinkunstgattungen brachte es mit sich, dass ihm aus aller Welt von Händlern und Sammlern Fotos und Zeichnungen zugesandt wurden. Diese hat er säuberlich beschriftet, kommentiert und geordnet. Er verfasste unablässig Notizen und Zeichnungen zu Realia zu einzelnen Gattungen *(Abb. 9. 10)*. Sein Nachlass ist schier unerschöpflich. Dieses gesammelte enzyklopädische Wissen, das zwar in Findbüchern erfasst[38] aber nicht ausgeschöpft ist, kann man als sein eigentliches wissenschaftliches Erbe betrachten. Zahn hat zwei Kataloge zu Privatsammlungen vorgelegt.[39] Die nahezu abgeschlossenen Vorarbeiten zu einem Goldschmuckkatalog hat Adolf Greifenhagen später dann zu Ende geführt und publiziert.[40] Ein fertiger Aufsatz wurde in seinem Nachlass gefunden und postum gedruckt.[41] Er schließt die lange Reihe von Einzelbetrachtungen ab, die Robert Zahn publiziert hat.

Die heutige Vasenforschung kann Impulse mitnehmen: aus der Zeit Gerhards den betonten Denkmälerbezug, die vergleichende Betrachtung der Kunstwerke, die heute durch Datenbanken immer einfacher wird. Die ungeheure Denkmälerkenntnis war für Gerhard Maxime zur Beurteilung. Sein Beispiel zeigt, dass Forschung ein unverzichtbarer Bestandteil der Museumsarbeit ist.

Robert Zahn hat uns die Verknüpfung der Betrachtung und Forschung sowie die Zusammenarbeit der verschiedenen Archäologien ans Herz gelegt. Er hat die Kontextualisierung als Maxime erkannt und damit einem modernen Denkmälerverständnis Vorschub geleistet.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. 6 DAI Berlin, Archiv.
Abb. 2 Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ant. 5596.

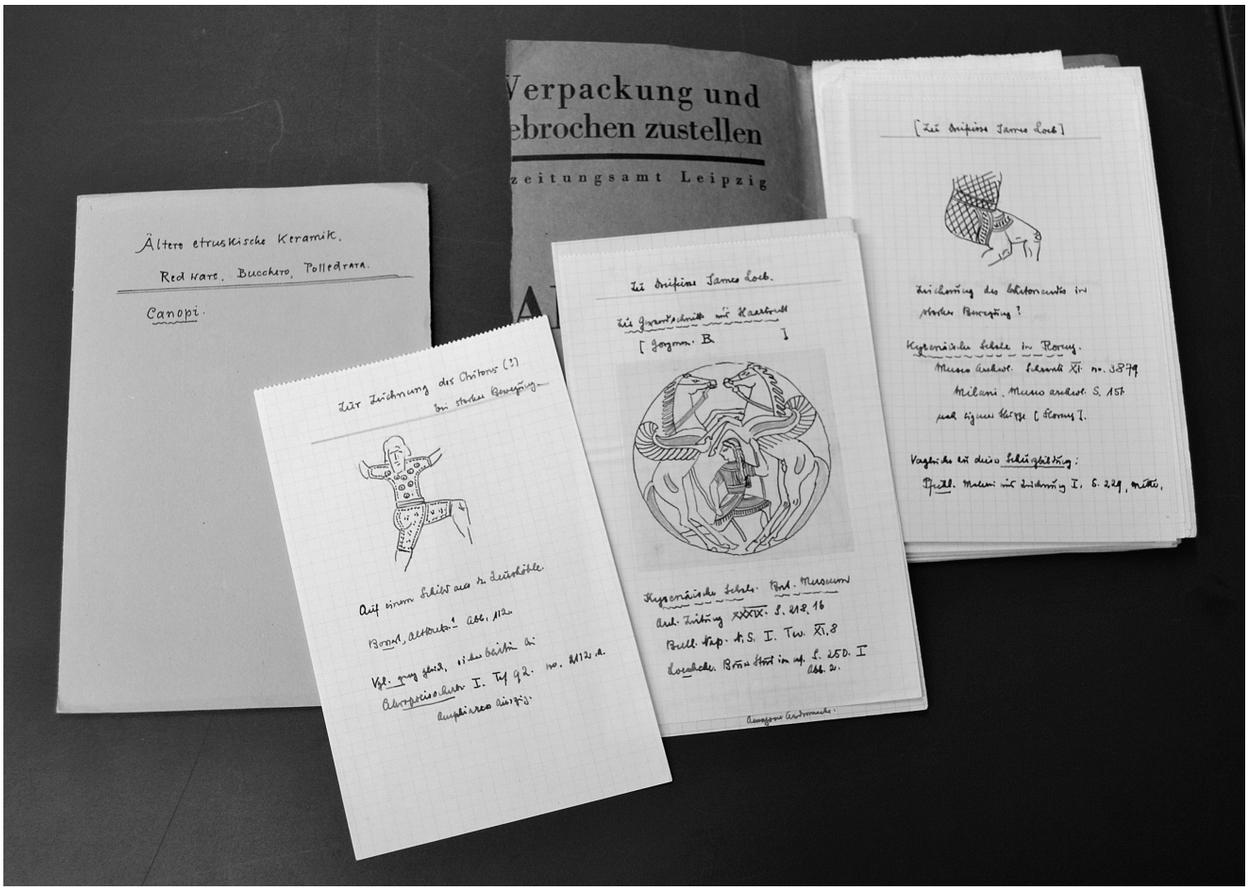



*Abb. 9 Vasenbilder im Nachlass Zahn. Antikensammlung, Archiv.*




*Abb. 10 Wissenschaftliche Notizen im Nachlass Zahn. Antikensammlung, Archiv.*

Abb. 3–4 Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Foto: Ilona Ripke.
Abb. 7 Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Fotoarchiv.
Abb. 5. 8–10 Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Foto: Volker Kästner

## ABKÜRZUNGEN

| | |
|---|---|
| ANT | Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Archiv |
| DAI | Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Archiv |
| GStA | Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz |
| Acta Antiquarium | GStA Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. Geistliche- und Unterrichts-Abtheilung, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 15 Abt. VI Nr. 4: Das Antiquarium des Königlichen Kunst-Museums in Berlin Bd. I–VI (1830–1871) |
| Acta Erwerbungen | GStA Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. Geistliche- und Unterrichts-Abtheilung, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 3: Die Anschaffung der Kunstschätze und Altertümer für das Museum in Berlin Bd. I–XIX (1818–1891) |
| Acta Gerhard | GStA Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. Geistliche- und Unterrichts-Abtheilung, I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 15 Abt. VI Nr. 6: Der Professor Gerhard, vormals in Posen, jetzt in Rom … Bd. I–V (1820–1870) |
| ZA | Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Stiftung Preußischer Kulturbesitz |

## ANMERKUNGEN

Den Organisatoren des Kolloquiums Stefan Schmidt und Matthias Steinhart danke ich herzlich für die Einladung. Fotos, Kopien, Hinweise und Unterstützung in archivalischen Fragen verdanke ich U. Dirschedl (Archiv DAI Berlin), D. Botschek (Zentralarchiv SMB) sowie V. Kästner (Archiv Antikensammlung).

1 Statut für die Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz vom Stiftungsrat in seiner 119. Sitzung am 11. Dezember 2000 verabschiedete Neufassung, 2001, I.3.
2 zuletzt: G. Platz-Horster, Eduard Gerhard und das Etruskische Cabinet im Alten Museum, JbBerlMus 34, 1992, 35–92; H. Wrede (Hrsg.), Dem Archäologen Eduard Gerhard, 1795–1867, zu seinem 200. Geburtstag. Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin (Berlin 1997); U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung, in: M. Benz (Hrsg.),Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum – Standortbestimmung und Perspektiven. CVA Beih. 1 (München 2002) 133–144; V. Stürmer, Eduard Gerhard. Begründer der institutionellen Archäologie in Berlin, in: A. M. Baertschi – C. G. King (Hrsg.), Die modernen Väter der Antike: die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts (Berlin 2009).
3 Denkschrift über die Anlage eines archäologischen Cabinets von Zeichnungen und Abdrücken unedierter Denkmäler für das Königliche Museum in Berlin von Eduard Gerhard, Rom 12. September 1827 (Acta Erwerbungen Bd. VI, Bl. 1–6).
4 K. Lewezow, Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des Königlichen Museums zu Berlin. Gallerie der Vasen (Berlin 1834).
5 1827 erworben.
6 1828 erworben.
7 1831 erworben.
8 Lewezow a. O. (Anm. 4), Vorrede XIV.
9 Acta Gerhard Bd. II Bl. 130–139.
10 Acta Erwerbungen; A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) XVII–XXV.
11 z. B. korinthischer Krater F 1147 (von Depoletti zusammengesetzt) mit Memnon und Achill, schwarzfigurige Amphora der Gruppe E F 1698 mit Aias und Kassandra bzw. Theseus und Minotauros), das Siebgefäß mit der Nikosthenes-Inschrift F 2324, das Depoletti großzügig restauriert hatte.
12 Darunter befanden sich die Andokides-Amphora F 2158, Schale des Oltos und Euxitheos F 2264 sowie die schwarzfigurigen Hydrien F 1897 und 1899.
13 F. Buranelli, Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari-Governo Pontificio (1835–1837), Studia archeologica 58 (Roma 1991).
14 M. Kunze, Etruskische Kunst in Berlin, in: Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen sozialistischer Länder, Ausstellungskat. Berlin (Berlin 1988) 397–420; Platz-Horster a. O. (Anm. 2) 42–47.
15 Zur Bestandsgeschichte: G. Franke, Findbuch ANT Rep. 3, Archäologischer Apparat 1999, 1–3.
16 Systematisches Inventar des archäologischen Apparats des Königlichen Museums, angelegt von Eduard Gerhard am 13. 1. 1836 (ANT Rep. 1 Abt. A Inv. 86).
17 weitere Zeichner: U. Kästner in: Wrede a. O. (Anm.2) Anm. 36.
18 C. K. J. von Bunsen an von Altenstein vom 11. 9. 1828 (Acta Gerhard Bd. I, Bl. 169–170).
19 GStA HA I Rep. 137 II G Nr. 4 Bl. 1–13: Hausinventarium des archäologischen Apparates der Königlichen Museen. Geführt durch den Professor Dr. Gerhard, angelegt d. 1. Januar 1835. Das 73 Positionen umfassende Verzeichnis enthält auch Mobiliar und technische Instrumente sowie ein Dienstsiegel «Archäologisches Institut des Königlichen Museums». Damit wollte Gerhard offenbar eine eigene Institution innerhalb der Museen etablieren.
20 K. F. Schinkel und G. Waagen, Denkschrift zur Einrichtung des Museums 1828: F. Stock, Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: F. Stock, Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 51 (Berlin 1930) Urkunde 5 S, 209–214, hier 211.
21 E. Gerhard, Über archäologische Sammlungen und Studien (Berlin 1860) 12.
22 R. Schöne, Die Gründung und Organisation der Königlichen Museen, in: Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres Fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880 (Berlin 1880) 49–50.
23 E. Gerhard, Kunstgeschichtliche Vasenbilder, in: Festgedanken an Winckelmann, 1. BWPr (Berlin 1841) 7 (Reprint in: 150 Jahre Archäologische Gesellschaft zu Berlin. 134. BWPr [Berlin 1993] 7).
24 G. Heres, Robert Zahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Antiken-Sammlung. FuB 12, 1970, 7–20; U. Kästner, Die Berliner Vasensammlung im 20. Jahrhundert, JbBerlMus 47, 2005, 45–62.
25 R. Zahn an A. Conze vom 6. 8. 1905 (DAI Archiv, Korrespondenz Zahn).
26 R. Zahn an A. Furtwängler vom 22. 11. 1899 (DAI Archiv, Korrespondenz Zahn).
27 Richard Eilmann, Kurt Gebauer, CVA Berlin Antiquarium 1. Deutschland Bd. 2 (München 1938).
28 R. Zahn an R. Kekulé v. Stradonitz Florenz, 7. 5. 1906 (DAI, Korrespondenz Zahn).
29 Zu Furtwängler siehe hier Beitrag Steinhart
30 R. Zahn, Zum Antiquarium, Staatl. Museen, Berlin, Januar 1919 (ANT Rep. 2 Nachlass Zahn Z 1590a, Bl. 1–14).
31 Spezialinventare der verschiedener Sammlungen und Fundorte. (ANT Rep. 1 Abt. A Inv 34). Seit 1911 existiert außerdem ein Gesamtinventar für die Kleinkunst, das die Sonderung in

Gattungen ablöste und damit auch die Fundkomplexe besser erkennen lässt (ANT Rep. 1 Abt. A Inv 29–32).

32 Protokolle der Sachverständigen-Kommission des Antiquariums 1903–1931 (ZA I/AS 31).

33 Zum Antiquarium a. O. (Anm. 29) 10.

34 U. Kästner, Funde aus der Schwarzmeerregion in der Berliner Antikensammlung, in: U. Kästner – M. Langner – B. Rabe (Hrsg.), Griechen – Skythen – Amazonen. Ausstellungskat. Berlin (Berlin 2007) 60–63.

35 M. Kunze a. O. (Anm. 14) 406–420.

36 S. Brehme, Die Sammlung zyprischer Altertümer in der Antikensammlung, in: S. Brehme – M. Brönner – V. Karageorghis – G. Platz-Horster – B. Weisser, Antike Kunst aus Zypern (Berlin 2002) 11–13.

37 Ph. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases (Oxford 2001) 109–135; D. Kurtz, A Corpus of Ancient Vases. Hommage à Edmond Pottier, RA 2004, 259–286.

38 Findbuch ANT, Rep. 2 Nachlass Robert Zahn, bearb. von G. Franke (1999).

39 R. Zahn, Sammlung Baurat Schiller. Werke antiker Kleinkunst. Goldschmuck, Gläser, Tonfiguren, Tongefäße (Berlin 1929); ders., Antike, byzantinische, islamische Arbeiten der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Antike Skulpturen. Galerie Bachstitz Den Haag (Berlin 1921).

40 R. Zahn, Ausstellungskatalog von Schmuckarbeiten in Edelmetall aus den Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1932); A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall (Berlin 1970).

41 R. Zahn, Das Kind in der antiken Kunst. Vortrag in der Vereinigung der Freunde antiker Kunst, 20. Nov. 1926, FuB 12, 1970, 21–31.

# The Search for the Artist. The van Branteghem and Bourguignon Collections and the Connoisseurship of Greek Vases

*Athena Tsingarida*

Although several inscriptions and signatures are known on Greek vases since, at least, the late 18th – early 19th century, the interest for individual artistic personalities from the Kerameikos mainly occurs in the last decades of the 19th century. It led to the monumental work of Sir J.D. Beazley, who organized Attic pottery in workshops and painters, and influenced the discipline of pottery studies during several decades.[1]

This paper discusses the part played by two late 19th-century collections, the van Branteghem and the Bourguignon collections, in the rising scholarship of attributions. Regarding the formation of these collections, it seems clear that both owners were primarily interested in "Masters" signatures and vascular inscriptions. The importance of the pieces purchased is attested by the significant part they played in the seminal study by P. Hartwig, *Griechische Meisterschalen*, published in 1893.[2] In his introduction, Hartwig mentions both collections as main sources of inspiration for his research which forms an important landmark in the recognition of individual styles in vase-painting, completing the work started few years earlier by A. Furtwängler and W. Klein.[3]

This article examines the influence of scholars and academics in the making of these collections, as well as, in return, the role of the collections on connoisseurship. Special emphasis is laid on the van Branteghem collection since archive documents provide us with invaluable evidence of the acquaintances, contacts and exchanges between the collector and scholars such as Wilhelm Klein or Paul Hartwig.[4] On the other hand, Alfred Bourguignon remains a more shadowy figure to this day. Almost nothing is known about him while primary sources of information about his collection are only found from scholarly publications of several of his vases, from the significant purchases made by Edward Perry Warren for the Museum of Fine Arts in Boston, and from a (late) sale catalogue of a small part of the collection.[5]

## The van Branteghem Collection: Master signatures and vascular inscriptions

Among the most acclaimed pieces in the van Branteghem collection are the red-figure cup signed by *Euphronios epoiesen*[6] and the eight superb vases, from the so-called Sotades Tomb, some of which were signed by the Sotades and the Hegesiboulos potters.[7] These pieces are good illustrations of the high quality of objects assembled by the collector in a very short period of time, between 1886 and 1892.[8] The role of the collection on contemporary scholarship is further attested by the comments published when it was first exhibited in the Burlington Fine Arts Club in 1888,[9] and, later, at the moment of its dispersal in Drouot in 1892. Its impact on contemporary amateurs and the rising interest in Greek vases is also confirmed by several writings. We may quote, among others, S. Reinach: "Il [A. van Branteghem] a répandu le gout dans le public des amateurs riches des belles céramiques, beaucoup trop délaissées dans la génération précédente en faveur des Tanagras et des imitations habiles qu'on en fit."[10], and point to the interest developed by the rich American amateur Edward Perry Warren for this class of material after he attended the 1892 sale.[11]

In a former article, I already outlined the importance of signatures and *kalos* names in the choice made by van Branteghem when he purchased vases for his collection.[12] This interest is confirmed in the introduction to the sale catalogue of 1892 written by W. Fröhner, the former curator of the Department of Antiquities at the Musée Napoléon (later Musée du Louvre) and van Branteghem's adviser and friend: "Trente-six signatures de maîtres et 28 noms de favoris, voilà ce que renferme la seule série de vases peints! Je ne crois pas qu'un autre collectionneur en ai jamais possédé autant, ni le Prince Canino, ni le Chevalier Durand."[13] The emphasis laid on inscriptions and names must be paralleled with contemporary publications that used them in order to provide a basis for a satisfactory classification of pottery.

It is clear that several significant figures of late 19th

century scholarship had close ties with the collector. We already mentioned W. Fröhner, an acknowledged expert in epigraphy, who certainly influenced van Branteghem's interest for vascular inscriptions. W. Fröhner, himself, owned a small but important collection of inscribed objects, now in the Cabinet des Médailles in Paris.[14] According to several letters addressed to Fröhner, van Branteghem's concern for vascular inscriptions occurred at least 1887 when he settled in London for a year. In a letter dated to 1888, the amateur counts his signed vases: "Je possède 9 coupes signées Hermaios (2), Kachrylion (1), Euphronios (1), Hiéron (1), Hermogénès (1), Xenoklès (1), Oikophélès (1)".[15] In the same letter, he further mentions another important scholar and art dealer of the period, who was living in Rome: W. Helbig. A. van Branteghem asked him to act as an agent and wanted him to look for more signed vases of good quality, proposing a reward of 10%.

The writings of W. Klein also had a strong impact on the choices made by the collector. W. Klein, who was professor at the University of Prague, published three seminal books that used signatures and *kalos* names to recognize the individual styles of vase-painters.[16] The importance of Klein's book, *Euphronios*, is attested in a letter by van Branteghem in which he mentions a cup from his collection,[17] which bears the inscription *Leagros kalos*, and on which he hopes to find the signature of Euphronios.[18] The influence of Klein's studies, and especially that of the *Meisterinschriften*, is further revealed with a dramatic emphasis in the introduction of the collection's sale catalogue, written by Fröhner:

"Ce volume [2e ed. de Klein, *Meisterinschriften*,], le meilleur qu'on ait écrit sur la matière, fut comme un rayon de soleil pour Mr van Branteghem: il l'apprit par cœur et, quand, distraitement, il disait à son valet de chambre: 'Paulet, donnez-moi …' sans achever sa phrase, Paulet apportait le volume de Klein."[19]

A close investigation of the letters, the collection and the way the vases were grouped in the two catalogues, reveals the way W. Klein shaped van Branteghem's approach to Attic pottery. When van Branteghem examines several pieces from his collection in order to group them and attribute them to a craftsman, whose name is only known by a signature in *epoiesen*, he clearly follows the meaning proposed by Klein for this term. In contrast to Furtwängler and Pottier, who saw in *epoiesen* the expression of the potter's achievement, Klein claimed that the verb could also denote the painter's work.[20]

The attributions proposed for some vases illustrate this approach. A red-figure cup, signed *Chachrylion epoiesen (Fig. 1)*[21] was compared with two other unsigned pieces, which bear the name *Epidromos kalos (Fig. 2. 3)*.[22] In his writings, van Branteghem states that these two cups must be also attributed to Chachrylion with whom, I quote, they share the style and the *kalos* name.[23] Since the craftsman Chachrylion is only known from his signatures in *epoiesen*, the allusion made to his style clearly shows that the collector understands the verb *epoiesen* in terms of painting. Moreover, the attribution that uses the *kalos* name as a workshop landmark is also influenced by the work of W. Klein, who devoted a volume to the *Lieblingsinschriften*.

A similar analysis was applied to a cup, signed *Euphronios epoiesen*, now in Boston.[24] Van Branteghem relates it to two other unsigned examples inscribed with *Leagros kalos*.[25] When he was preparing his collection for the Burlington Fine Arts Exhibition, he asked Fröhner, in charge of the catalogue entries, to group all signed vases together and to add, at the end, the two cups. He further compares their style with that of the signed pieces by Euphronios.[26]

Another impact of Klein's scholarship can be found in the importance of lettering. Regarding a cup that bears the inscription, *Hippodamos kalos (Fig. 4)*,[27] the collector compares the distinctive lettering and shape of the open delta with that known from other cups, signed by Douris:

"Hippodamos kalos se trouve sur des vases signés par Hiéron et sur des vases signés par Douris. Alors que le premier ferme toujours le delta, Douris l'écrit presque invariablement ouvert avec un point tant pour son nom que pour les autres noms … Dans ma coupe Hippodamos, il y a le même delta particulier". [28]

This parallel was directly taken from a passage in Klein's *Meistersignaturen*: "Zur Paläographie sei notiert: … Delta und Rho schreibt er Α, Ρ durchgehends wie man



*Fig. 1 Drawing of the cup, Boston, Museum of Fine Arts 95.33, ordered by A. van Branteghem for the Burlington Fine Arts Exhibition Catalogue, pl. 3.*

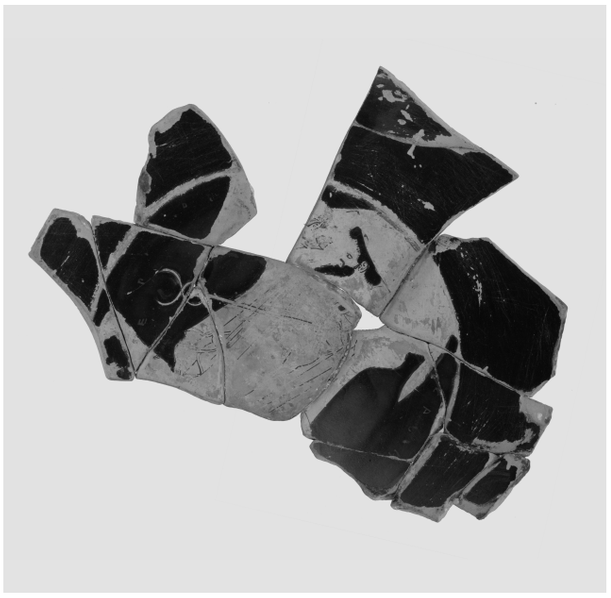


*Fig. 2 Brussels, MRAH 1378.*




*Fig. 3 Drawing of the cup, London, The British Museum E43 ordered by A. van Branteghem for the publication of P. Hartwig, Die Meisterschalen.*



*Fig. 4 Drawing of the cup, Chicago, University Art College 07.323 ordered by A. van Branteghem for the publication of P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen (Berlin 1893).*

einzelnen Publikationen gegenüber behaupten möchten und ebenso "O" für "ou", daher man vor Otfried Müller seinem Namen Doris las".[29]

Next to Klein's significant role, P. Hartwig influenced van Branteghem's approach to Greek vases. Archive documents mention direct contacts since 1888,[30] when P. Hartwig started his study *Die griechischen Meisterschalen*.[31] Letters attest that Hartwig saw vases at the exhibition in London at the Burlington Fine Arts Club and that he later visited van Branteghem at home in Brussels. Like Klein, P. Hartwig aimed to achieve the recognition of individual artists but he took a step forward in the practice of attribution compared to Klein. While the latter confined himself to vases bearing signatures, Hartwig

laid emphasis on style analysis and recognized the style of anonymous vase-painters.[32]

Thanks to several letters, it is possible to understand the nature of the exchanges between the two men. Since 1888, Hartwig was asked to act as an agent in Rome, and proposed to the collector several pieces.[33] In the same year, he offered van Branteghem a red-figure fragment signed by Douris,[34] while the collector ordered drawings of his vases to provide illustrations for the forthcoming publication by Hartwig. The latter also advised van Branteghem regarding attributions and style,[35] but the collector does not seem to follow him in the stylistic recognition of anonymous vase-painters.

## The Bourguignon Collection: Kalos names and the individual style of anonymous artists

As outlined in the introduction of this paper, information about Alfred Bourguignon, the man, is scarce. Yet, at this stage of research, it is possible to reconstruct a significant part of his collection and understand some of the networks and influences through several publications and the important number of vases, purchased by the Museum of Fine Arts in Boston either directly from the collector, or from E. P. Warren. Following this evidence, it is clear that Bourguignon took a step forward compared to van Branteghem in his search for the artist. He seems to have developed close acquaintances with P. Hartwig and F. Hauser, who contributed to the identification of the individual style of anonymous vase-painters.

F. Hauser is known in scholarship from his publication on Neo-Attic reliefs and his contribution to the second volume of the monumental study by A. Furtwängler, *Die griechische Vasenmalerei*.[36] In his studies on vases, he made a true distinction between the formulae used by the potter and painter, and managed to emancipate from the "Big Four",[37] Euphronios, Douris, Hieron and Brygos, to whom late 19th century scholarship attributed most of the Late Archaic red-figure vases. His stylistic analysis and method of studying and identifying artistic personalities through the drawing, composition and subject, were especially prized by J. D. Beazley. Speaking about the Andokides amphora at the Boston Museum of Fine Arts, the British scholar refers to Hauser's analysis as "an excellent account of Andokides style".[38]

In the case of the Bourguignon collection, two important features might be pointed out: On the one hand, like van Branteghem, Bourguignon recognized the importance of *kalos* inscriptions in the attribution of vases to painters whose names are known by signatures. This approach, influenced both by the works of Hartwig and Hauser, may be illustrated by two red-figure cups, which bear the inscriptions *Athenadotos kalos.*[39] On stylistic and epigraphic grounds, Hartwig, who published them, related them to the ambit of Euphronios' workshop.[40] The highlight of the Bourguignon Collection, a red-figure psykter, now in Boston,[41] which counts not less than 11 names, also illustrates the prize attributed by the collector to *kalos* inscriptions.

On the other hand, the psykter also points to the significant role played by F. Hauser both in the choice of vases and in the search of artistic personalities through style analysis. Hauser's interest in the Boston psykter is confirmed by the first publication of the piece made by him in 1896.[42] In his study of the vase, the German scholar goes beyond the evidence of the *kalos* names, especially that of Phayllos, known from vases signed by Euthymides. He clearly focused on the rendering of the figures and proposes parallels with the style of another, less known painter at that time, Phintias rather than Euthymides.

The psykter, purchased by Bourguignon from Riccardo Mancini who undertook excavations in Orvieto, further reveals the role of intermediaries played by both Hartwig and Hauser.[43] Links between Mancini, Hartwig and Hauser were already suggested regarding networks of acquisitions while both scholars were still in Rome.[44] The role played by Hauser as an adviser and agent of Bourguignon can also be seen in the fragments that belong to the same vase but were split between the Bourguignon Collection and the collection of fragments formed by Hauser which were sold in 1897 to the University Museum of Leipzig *(Fig. 5)*.[45]

## Concluding remarks

Scholars such as P. Hartwig or W. Klein acknowledged the help and liberalities of A. van Branteghem and A. Bourguignon in order to complete and develop the number of known signatures and *kalos* names.[46] The two collectors might also have played a part in the development of study tools such as accurate drawings and a new interest in collecting fragments *per se*.

Following their concern in the recognition of individual styles, A. van Branteghem and A. Bourguignon prize the accurate drawing of figured decoration. In a letter, van Branteghem explains that it is essential to trace figures directly from the vases and to reproduce them in life scale for publication.[47] He invited scholars and draughtsmen to draw directly from vases in his collection.[48] On the other hand, F. Hauser who published pieces from the Bourguignon Collection illustrated them with his own drawings,[49] and F. Anderson, the talented draughtsman who worked for the British Museum, Percy Gardner (professor of Greek Archaeology at the University of

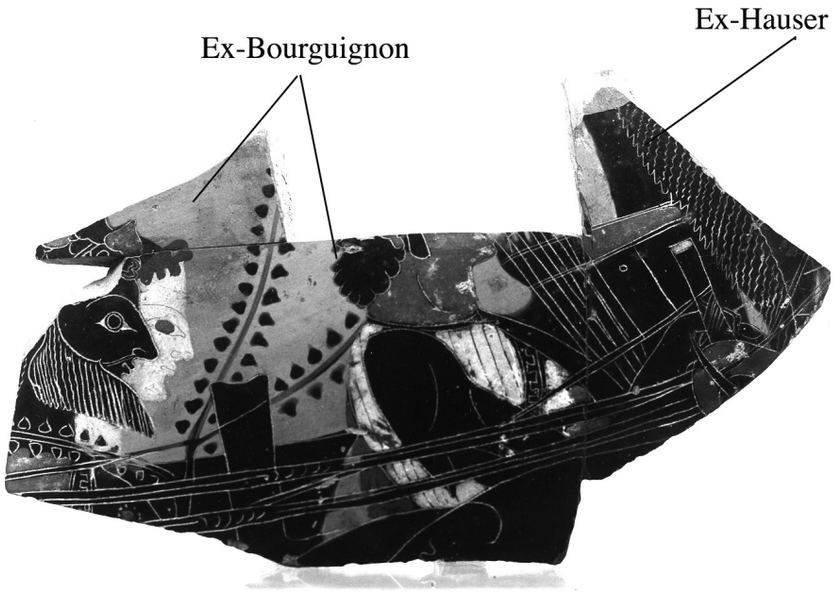



*Fig. 5 Brussels, MRAH 2091 and Leipzig, Antikensammlung d. Universität Leipzig: two fragments from the same vase, former Bourguignon (Brussels) and Hauser (Leipzig) Collections, now in Brussels.*

Oxford) and, later, for the young Beazley,[50] was invited by van Branteghem in Brussels to draw the Euphronios cup which was published in the 1892 sale catalogue.[51] This new importance of accurate tracing and drawing anticipates the method applied by J. D. Beazley in his study of individual vase-painters, where the British scholar laid emphasis both on careful drawing and observation of distinctive stylistic features such as the rendering of anatomy and clothes.[52]

Although fragments are known in much earlier collections, they were not collected for themselves but generally used to complete the missing parts of vases. It seems they became real collectable objects only with the rising concern for individual styles in vase-painting, from the late 19th century onwards. Collectors such as van Branteghem or Bourguignon purchased them or exchanged them with other fragments for the further light they might shed either on the style of drawing or on signatures and lettering. The small fragment from a cup without any preserved decoration but with a signature of Brygos from the van Branteghem collection, and the fragments from a psykter decorated with the murder of Pentheus, published by Hauser,[53] illustrate this approach. It is also probably significant that, at the same time, Hartwig and Hauser who influenced both men, formed important collections of fragments, which were later offered or sold to University collections, such as that of the University of Leipzig.

To conclude, I would like to point out another important feature that becomes a distinctive landmark of the relationship between collectors and scholarship. It is the clear overlap between collectors, academics, agents or art dealers. The van Branteghem and Bourguignon collections shared a common "social network" at least regarding the art market in Rome. This paper showed that ideas and objects circulate among polymorph figures such as P. Hartwig and F. Hauser who were scholars and dealers. F. Hauser further acted as an intermediary between Ricardo Mancini who excavated in Orvieto and A. Bourguignon. He also helped E. Perry Warren in his purchases for the Museum of Fine Arts in Boston. The search for the artist developped a complex relationship between educated amateurs and academics but also independent scholars who occasionnaly acted as dealers, intermediaries and collectors.

## PHOTO CREDITS

Fig. 1 After the original plate, copyright Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels
Fig. 2. 5 Copyright Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels.
Fig. 3 After P. Hartwig, Die Meisterschalen, 1893, pl. 3.3
Fig. 4 After original plate, copyright Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels

## ABBREVIATIONS

| | |
|---|---|
| AvB | W. Fröhner, Collection van Branteghem. Vases peints et terre cuites antiques dont la vente aux enchères aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, 16–18 juin 1892 (Paris 1892) |
| BAPD | The Beazley Archive Pottery Database |
| Cohen 2006 | B. Cohen, The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2006) |
| Tsingarida 2002 | A. Tsingarida, 'Nul ne sait qui n'essaye'. Alphonse van Branteghem et sa collection de vases grecs, in: A. Tsingarida – D. C. Kurtz (eds.), Appropriating Antiquity. Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande-Bretagne au XIXe siècle (Bruxelles 2002) 245–274 |
| Weimar, GSA | Archives at the Stiftung Klassisches Weimar |

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Stefan Schmidt and Matthias Steinhart for inviting me to this very stimulating congress and their patience in collecting my paper. My warmest thanks are also due to all participants for their constructive comments and discussions. Dyfri Williams drew my attention to the existing links between F. Hauser and A. Bourguignon, and Susanna Sarti helped me in different matters while I was preparing the paper.

NOTES

1 For the history of connoisseurship of Greek vases, see D.C. Kurtz, Beazley and the connoisseurship of Greek vases, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 2 (Malibu 1985) 237–250; P. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases. Beazley and Pottier (Oxford 2001).

2 P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles (Berlin 1893).

3 A. Furtwängler, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885); W. Klein, Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei (Wien 1886); idem, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen ²(Wien 1887).

4 Regarding the van Branteghem Collection: Tsingarida 2002, 265–270; and A. Tsingarida, The Reception of the Van Branteghem Collection in Belgium, in: H. Wiegel – M. Vickers (eds.), Excalibur: Essays on Antiquity and the History of Collecting in Honour of Arthur MacGregor (Oxford 2013) 105–112. Among other places, a significant number of letters of the collector to his adviser and friend W. Fröhner are kept in the Stiftung Klassisches Weimar.

5 Catalogue des objets antiques et du Moyen Age. Marbres, orfévrerie, verrerie, céramique, bronzes, ivoires etc. provenant des collections du Dr B.[ourguignon] et de M.C. [anessa] et dont la vente aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, salles n°7 et 8, 19–21/05/1910 (Paris 1910).

6 Boston, Museum of Fine Arts 95.27 (AvB n° 52), ARV² 325, 76; 313; BAPD 203223.

7 London, British Museum GR 1894.7-18.2 (BM Cat. Vases D5, white-ground cup): ARV² 763, 2; 772; BAPD 209459; Cohen 2006, 304–305, n° 92; London, British Museum GR 1894.7-18.1 (BM Cat. Vases D6, white-ground cup): ARV² 763, 1; 772a and 1669; BAPD 209458; Cohen 2006, 300–301, n° 90; London, British Museum GR 1894.7-18.3 (BM Cat. Vases D7, white-ground cup): ARV² 763, 3; BAPD 209460; Cohen 2006, 306–307, n° 93; London, British Museum GR 1894.7-18.2 (BM Cat. Vases D8, phiale): ARV² 772;1669; BAPD 209545; Cohen 2006, 314, n° 97; London, British Museum GR 1894.7-19.3 (BM Cat. Vases D9, mastos): ARV² 773, 1; BAPD 209549; Cohen 2006, 315, n° 99; London, British Museum GR 1894.7-19.4 (BM Cat. Vases D10, mastos): ARV² 773, 2; BAPD 209550; Cohen 2006, 315, n° 98; Boston, Museum of Fine Arts 98.886 (phiale with cicada): ARV² 772; BAPD 209544; Cohen 2006, n° 96, 311; Brussels, MRAH A891 (white-ground cup): ARV² 771, 2; BAPD 209537; Cohen 2006, 308–309, n° 94; Brussels, MRAH A890 (white-ground cup): ARV² 771, 1; BAPD 209536; Cohen 2006, 310–311, n° 95; For the Sotades Tomb, see most recently with earlier literature, A. Tsingarida, White-ground cups in fifth-century graves: A distinctive class of burial offerings in Classical Athens?, in: B.B. Rasmussen – St. Schierup (eds.), Red-figure Iconography in its Ancient Settings (Copenhagen 2011) 44–57.

8 For the publications of the collection: AvB.

9 W. Fröhner, Burlington Fine Arts Club: Catalogue of Objects of Greek Ceramic Art exhibited in 1888, printed for the Burlington Fine Arts Club (London 1888).

10 S. Reinach, A. van Branteghem. Notice nécrologique, RA 18, 1911, 362–363.

11 J.-D. Beazley, Warren as a collector, in: O. Burdett – E.H. Goddard (eds.), Edward Perry Warren. The Biography of a Connoisseur (London 1941) 331–336, for the letter to his mother in which he mentions the van Branteghem sale.

12 Tsingarida 2002, 247–253.

13 AvB IX–X.

14 M.-Chr. Hellmann, Wilhelm Fröhner, un collectionneur pas comme les autres, 1834–1925, in: A.-F. Laurens – K. Pomian (eds.), L'Anticomanie: la collection d'antiquités au XVIII[e] et XIX[e] siècles (Paris 1992) 251–264.

15 Weimar, GSA 107/227: Letter 20.02.1888.

16 Klein, Euphronios (supra n. 3); idem, Die griechischen Vasen (supra n. 3); idem, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften (Wien 1890).

17 Now Paris, Musée du Louvre G25 (AvB n° 54).

18 Weimar, GSA 107/226: 17.02.1887

19 AvB X.

20 P. Rouet, Aux origines de la céramologie grecque: l'étude des vases attiques avant Beazley, Histoire de l'Art 29/30, 1995, 3–15; Rouet (supra n. 1) 25–30.

21 Boston, Museum of Fine Arts 95.33 (AvB n° 30): ARV² 107, 1; 110, 3; BAPD 200938.

22 Brussels, MRAH 1378 (AvB n°32): ARV² 84, 1; 117, 1; 1577; BAPD 200979; London, British Museum E43 (AvB n° 31): ARV² 85, 12; 118, 13; 1577; 1627.

23 Weimar, GSA 107/227 (4), 12.08.1887: "J'ai à Constantinople une coupe très belle, achetée chez Martinetti … elle porte un Lieblingsname rare, Epidromos kalos. Elle est probablement de Chachrylion dont elle rappelle le style."

24 Boston, Museum of Fine Arts 95.25 (AvB n° 52): ARV² 325, 76; 313; 1604; BAPD 203223.

25 London, British Museum E46 (AvB n° 53): ARV² 315, 1; 1592; BAPD 203239; Paris, Musée du Louvre G25 (AvB n° 54): ARV² 316, 5; 1592; BAPD 203243.

26 Weimar, GSA 107/227 (5), 29.04.1888: "Changer l'emplacement de Leagros, ne pas le placer au milieu des vases signés, plutôt au n° 12 après Xenotimos … Ajouter que le nom apparaît aussi sur des coupes signées d'Euphronios et Chachrylion, mais que c'est plutôt du style du premier que les vases actuels se rapportent."

27 Chicago, University Art Museum 07.323 (AvB n° 69): ARV2 450.23; BAPD 205357.

28 Weimar, GSA 107/227 (5), 6.12.1888.

29 Klein, Meistersignaturen (supra n. 3) 152 on Douris.

30 First known mention of the scholar in a letter dated to 5.09.1888, Weimar, GSA 107/227 (5).

31 Hartwig (supra n. 2).

32 For an excellent analysis of the works of Klein and Hartwig, see Rouet (supra n. 1) 27–34.

33 Weimar, GSA 107/227 (5), 5.09.1888: "J'ai une correspondance suivie avec Hartwig de Berlin. Je veux des renseignements précieux au sujet de divers vases à inscriptions en vente en Italie."

34 Vatican, Museo Etrusco Gregoriano (AvB n° 68): ARV² 432, 53; 1653; BAPD 205097.

35 Regarding the cup, now in Chicago, 07.323 (AvB n° 69): ARV² 450, 23; BAPD 205357. GSA 107/227 (5), 6.12.1888 : "Hartwig l'attribue sans hésiter à Douris. Il y a des affinités de style évidentes. La figure d'Artémis rappelle comme pose, comme mouvement et comme dessin, l'Apollon au revers de la fameuse coupe du Louvre, publiée dans *Choix de vases grecs au Musée Napoléon*".

36 F. Hauser, Die Neuattischen Reliefs (Stuttgart 1889); A. Furtwängler – K. Reichold, Die griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder, 3 vol.s, (Munich 1904, 1909, and 1932).

37 I am taking this expression from J.C. Hoppin, A Handbook of Attic Red-figure Vases signed or attributed to various Masters of the Sixth and Fifth Centuries (Cambridge Mass. 1925) xxiii.

38 J. D. Beazley, Attic Red-figured Vases in American Museums (Cambridge Mass. 1918) 3 n° 1.
39 Boston, Museum of Fine Arts 01.8021: ARV² 320, 14; 1567; BAPD 203265; Boston, Museum of Fine Arts 10.207: ARV² 321, 21; 1567; BAPD 203272 .
40 Hartwig (supra n. 2) 115 – 117 pl. 12; 120 – 124 Fig. 17 pl. 14.1.
41 Boston, Museum of Fine Arts 01.8019: ARV² 24, 11; 1620; BAPD 200134.
42 Ein griechischer Weinkühler in der Sammlung Bourguignon, JdI 10, 1896, 108 – 113.
43 See L. D. Caskey – J. D. Beazley, Attic Vase-painting in the Museum of Fine Arts, Boston 2 (Oxford 1954) n° 67.
44 N. Eschbach, Teile und verdiene: zu den Wanderbewegungen attischer Keramik um 1900, in: M. Bentz – U. Kästner (Hsg.), Konservieren oder Restaurieren – die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, CVA Beih. 3 (München 2007) 85, and note 22.
45 Brussels, MRAH 2091 and Leipzig, Antikenmuseum der Universität: ABV 311, 3; BAPD 301595. I thank Dyfri Williams who drew my attention to this example, now split between Brussels and Leipzig.
46 See the preface of P. Hartwig where he mentions both collectors, and the introduction of Klein's volume *Lieblingsinschriften*, the 2nd edition published in 1898, where the author thanks A. van Branteghem for making several vases available to him, some years after the dispersal of the collection.
47 A. van Branteghem to W. Fröhner, Weimar, GSA 107/227 (4), 12.08.1887: "Vous parlez de dessiner sur les 2 lécythes. Je suppose que c'est calqué que vous voulez dire. C'est le seul procedé qui donne un résultat exact."
48 Weimar, GSA 107/227 (5), 11.11.1888: "J'ai commandé les dessins des vases pour le livre de Hartwig"; 6.12.1888: "envoi d'un calque de la coupe, achetée chez Feuardent [Chicago, 07.323 (AvB n° 69): ARV² 450, 23; BAPD 205357] à Hartwig".
49 Eg. F. Hauser, Eine Tyrrhenische Amphora der Sammlung Bourguignon, JdI 8, 1894, 94. 95, pl. 1.
50 A. Tsingarida, An Insight in Late 19th Century Conservation Work: F. Anderson's Restoration of the Red-figure Amphora R303 in the Musées royaux d'Art et d'Histoire in Brussels, in: M. Bentz – U. Kästner (Hsg.), Konservieren oder Restaurieren – die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, CVA Beih. 3 (München 2007) 77 – 87.
51 Fröhner (supra n. 8) n° 52 drawn by Anderson, now Boston, Museum of Fine Arts 95.27 (supra n. 6).
52 M. Robertson, Beazley and Attic Vase-painting, in: D. C. Kurtz (ed.), Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford, June, 28th 1985 (Oxford 1985) 19 – 30; Kurtz (supra n. 1) 243 – 250.
53 Boston MFA 95. 57 (AvB 74): ARV² 398, 11; BAPD 204331; Boston MFA 10.221: ARV² 16, 14, 1619; BAPD 200077.

# Von der Stilprobe zum Meisterwerk
# Zu den Fragmenten griechischer Keramik in den wachsenden Universitätssammlungen des späten 19. und frühen 20. Jhs.

*Daniel Graepler – Norbert Eschbach*

Keramikscherben sind allgegenwärtig in der Archäologie, und eine wissenschaftliche Sammlung, insbesondere eine universitäre Lehrsammlung erscheint gar nicht denkbar ohne einen mehr oder weniger umfangreichen Bestand an Gefäßfragmenten. Es waren jedoch spezifische wissenschaftsgeschichtliche Voraussetzungen, die dazu führten, dass auch kleinste Scherben antiker Keramik für würdig erachtet wurden, als eigenständige Objekte auf dem Antikenmarkt gehandelt und in archäologische Sammlungen aufgenommen zu werden, wie im Folgenden am Beispiel der Originalsammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen gezeigt werden soll.[1]

Gefäßkeramik bildet einen Schwerpunkt der Göttinger Lehrsammlung, wie die Serie von mittlerweile vier stattlichen CVA-Bänden eindrucksvoll demonstriert.[2] Zwar enthält sie, vor allem im Bereich der unteritalischen Vasen, auch viele vollständig erhaltene Gefäße, gleichwohl besteht der bei weitem überwiegende Teil der Keramiksammlung aus Fragmenten. Darunter befindet sich z. B. ein großer Komplex von (bislang unpublizierten) mykenischen Scherben, die Kurt Müller um 1910 aus einem Abfallhaufen im Hof des Athener Nationalmuseums auflesen und nach Göttingen bringen durfte.[3] In Fachkreisen besonders bekannt sind die zahlreichen Fragmente aus den Grabungen in Larisa am Hermos[4] und in Pyrrha aus Lesbos,[5] die mit dem Nachlass von Johannes Boehlau in den Besitz des Göttinger Instituts gelangten. Aber auch von vielen anderen Gattungen, von der minoischen bis zur nabatäischen Keramik, sind in der Sammlung Scherbenproben vorhanden. Prüft man die Erwerbungsdaten genauer, so stellt man fest, dass diese Materialien fast durchweg erst im frühen 20. Jahrhundert nach Göttingen gelangten.

Als Karl Otfried Müller 1839 zu seiner berühmten Reise nach Italien und Griechenland aufbrach, auf der den noch nicht 43-Jährigen bereits im folgenden Jahr in Athen der Tod ereilen sollte, wurde ihm ein eigener kleiner Ankaufsetat mitgegeben, um damit originale Antiken für die Göttinger Universität zu erwerben.[6] Damals lag die Pioniertat von Müllers Vorvorgänger Christian Gottlob Heyne, der 1767 nicht nur die erste archäologische Universitäts-Vorlesung ins Leben gerufen, sondern zugleich auch für die Entstehung der ersten Gipsabguss-Sammlung an einer Universität gesorgt hatte, bereits über 70 Jahre zurück.[7] Von ganz geringfügigen Ausnahmen abgesehen,[8] verfügte das Akademische Museum der Göttinger Universität bis zu Müllers Reise über keine antiken Originalwerke. Bei seinem plötzlichen Tod Anfang August 1840 hatte Müller erst einen geringen Teil des ihm zur Verfügung stehenden Geldes ausgegeben. An Keramik hatte er lediglich 18 Stücke angekauft, sehr einfache, größtenteils unbemalte Kleingefäße, dazu eine rotfigurige Kanne, die sich später als Fälschung entpuppte.[9] Weder für Müller noch für seinen Nachfolger Friedrich Wieseler, der die Göttinger Sammlung nach Müllers Tod fast fünf Jahrzehnte lang betreute und zu einer eigenständigen Institution innerhalb der Universität ausbaute,[10] spielte der Erwerb von Scherben eine Rolle.[11] Wieseler interessierte sich die längste Zeit seines Wirkens ohnehin mehr für Gemmen, Gemmenabdrücke und Münzen.[12] Außerdem engagierte er sich stark für den Ausbau der Abguss-Sammlung. Vasen erwarb er nur gelegentlich.[13] Bei seinen Ankäufen handelte es sich wiederum fast ausschließlich um vollständige Gefäße, eine eklatante Fälschung, die plumpe Kopie der bekannten Spitzamphora des Achilleus-Malers im Cabinet des Médailles,[14] eingeschlossen.[15] Fragmente gelangten allenfalls als Geschenke in die Sammlung.[16] Eine stilkritische Beschäftigung mit Keramik spielte für Wieseler offenbar noch keinerlei Rolle. Was ihn und seine Mitarbeiter interessierte, waren die Gefäßformen und die Ikonographie der Bilder.[17] Diesen Anforderungen entsprach auch die umfangreichste Erweiterung der Vasensammlung, die 1888 erfolgte, ganz am Ende von Wieselers langer Amtszeit, als das Preußische Kultusministerium der Göttinger Universität 73 Va-

sen aus der in Triest angekauften Sammlung Fontana übereignete.[18] Es sind dies hauptsächlich unteritalische Gefäße, aber auch einige herausragende attische Stücke, unter denen die Amphora des Schaukelmalers mit der Darstellung des Triptolemos[19] wohl das bekannteste ist. Gemeinsam ist auch diesen Objekten, dass es sich ausschließlich um vollständig erhaltene bzw. zusammengesetzte Gefäße handelt.

1889 musste der hochbetagte Wieseler die Aufsicht über die Sammlung gegen seinen Willen an seinen Nachfolger auf dem archäologischen Lehrstuhl Karl Dilthey abgeben. Dieser, jüngerer Bruder des sechs Jahre älteren Philosophen Wilhelm Dilthey, ist eine heute nahezu vergessene Gelehrtengestalt *(Abb. 1)*.[20] Das hängt zum einen mit seiner ambivalenten Stellung zwischen den Fächern Klassische Philologie und Archäologie zusammen,[21] zwischen denen er lange hin- und herschwankte, zum anderen mit seiner geringen Publikationstätigkeit, die nach vielversprechenden Anfängen schon Ende der 1870er Jahre weitgehend zum Erliegen kam.[22] Interessanterweise war es gerade dieser von Selbstzweifeln geplagte und lange kränkelnde Schreibtischgelehrte, der besonders tatkräftig zum Ausbau der Göttinger Vasensammlung beigetragen hat[23] und dabei neue Wege gegangen ist.

Was im vorliegenden Zusammenhang besonders interessiert, ist die Tatsache, dass Dilthey nicht nur Ganzgefäße, sondern erstmals auch in größerem Umfang Fragmente ankaufte. Dabei handelt es sich bezeichnenderweise fast ausschließlich um attische Keramik. Die Fragmente sind nicht – wie später die Boehlau-Scherben – das Produkt wissenschaftlicher Grabungen (an denen Dilthey nie teilgenommen hat), sondern stammen aus dem Kunsthandel. Was veranlasste den philologisch orientierten Gelehrten, auch solche Fragmente anzukaufen? Recherchen im der Handschriftenabteilung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (SUB) in Göttingen haben ergeben, dass Diltheys Bemühungen auf diesem Gebiet offenbar in engster Verbindung mit seiner Lehrtätigkeit gestanden haben. Erhalten hat sich innerhalb des umfangreichen handschriftlichen Nachlasses ein über 1000seitiges Konvolut von Vorlesungsskripten und Notizen zur antiken Vasenmalerei,[24] so aus dem Winter 1890/91 ein Heft über Euphronios und aus dem folgenden Winter ein umfangreiches Skript «Ueber bemalte griechische Vasen», aus dem Sommer 1892 Notizen zu einer Übung über korinthische und altattische Vasen und vieles andere mehr aus den folgenden Jahren. Die erste größere Erwerbung, die unter Diltheys Ägide erfolgte, war 1892 der Ankauf von Objekten aus den Beständen von Paul Hartwig[25] in Rom, dem 1897 ein weiterer Ankauf folgte.[26] Über die genaueren Umstände dieser beiden Ankäufe sind wir durch sieben Briefe Hartwigs an Dilthey informiert, die sich ebenfalls in dessen Nachlass in der Göttinger SUB erhalten haben und die hier im Anhang wiedergegeben werden (Abb. 2).[27]

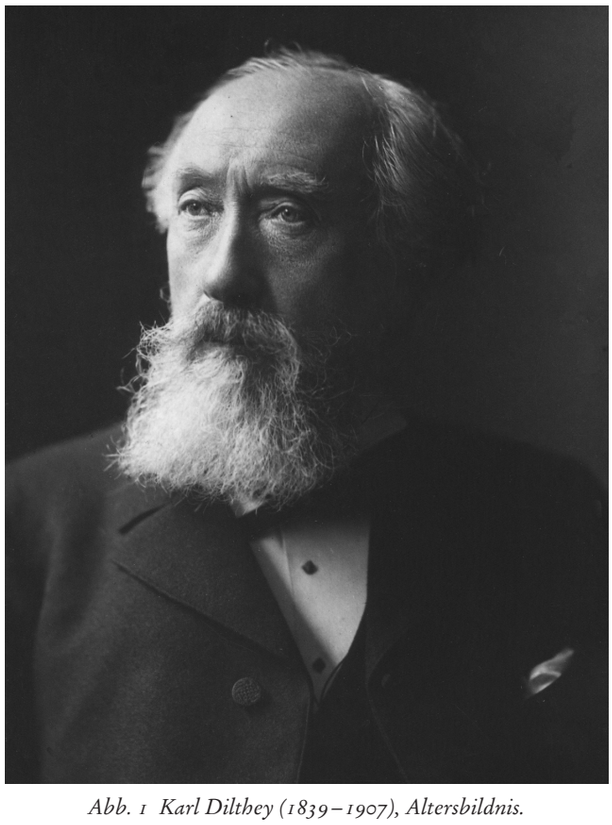


*Abb. 1 Karl Dilthey (1839–1907), Altersbildnis.*

Seinen ersten Brief eröffnet Hartwig mit den Worten: «Mit Vergnügen und Eifer werde ich mich der Aufgabe unterziehen, Ihnen bald eine für Studienzwecke geeignete Sammlung von Scherben und einigen ganzen Stücken der von Ihnen gewünschten Stilarten zusammenzubringen.»[28] Und nach der Absendung der ersten Lieferung schreibt er: «Keineswegs behaupte ich[,] dass Sie Proben von allen Stilarten haben werden, aber die hauptsächlichsten sind doch vertreten. Es bedürfte ja wohl einer längeren Zeit, um alle Lücken zu füllen.»[29] Die Betonung des stilistischen Aspekts erscheint bemerkenswert, denn in Diltheys wenigen archäologischen Schriften – fast ausschließlich in seinen frühen Jahren in Bonn und Zürich entstanden[30] – ist keinerlei Interesse an stilgeschichtlichen Fragen erkennbar.

Besonderes Augenmerk verdient die Tatsache, dass Dilthey es offenbar als unproblematisch betrachtete, dass ein beträchtlicher Teil der Hartwig'schen Lieferung in Fragmenten bestand. Diese neue Akzeptanz von Fragmenten dürfte mit der Hinwendung der archäologischen Forschung zur stilgeschichtlichen Betrachtungsweise unmittelbar in Zusammenhang gestanden haben. Wenn es nun nicht mehr so ausschließlich auf ikonographische und antiquarische Fragen ankam wie zuvor, sondern die stilistische Eigenart verschiedener Gattungen, Schulen

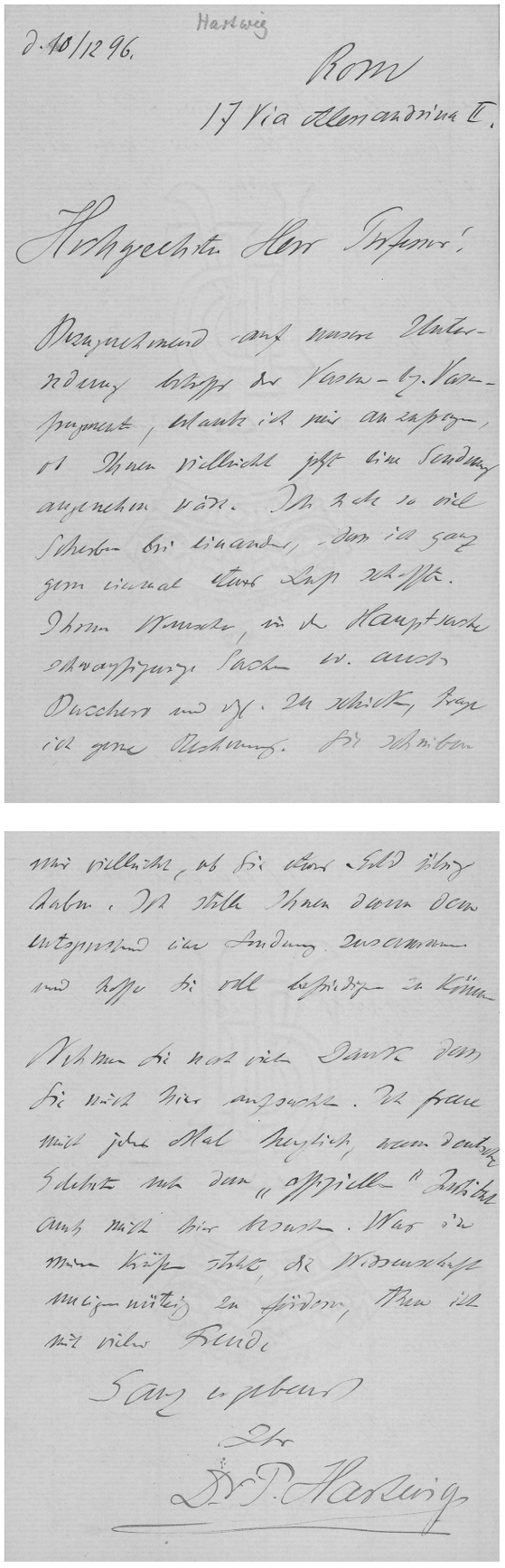


*Abb. 2 Brief P. Hartwigs an Dilthey, Rom 10. 12. 1896.*

und Vasenmaler interessierten, taten Fragmente ebenso ihren Dienst wie ganze Gefäße.[31]

Zweifellos wird diese Aufgeschlossenheit gegenüber Fragmenten auch handfeste finanzielle Gründe gehabt haben. Nicht zufällig ist es vor allem attische Keramik, die in Fragmentform nach Göttingen gelangte, während z. B. die reichen Göttinger Bestände an unteritalischen Gefäßen – wie oben bereits erwähnt – ausschließlich aus Ganzgefäßen bestanden. Dahinter steht die bereits damals stark erhöhte Nachfrage nach attischer Keramik, die die Preise rasch emporschnellen ließ, wie Hartwig an Dilthey schreibt: «Wirklich complete Stücke (Schalen, Amphoren), wenn dazu noch etwas darauf dargestellt ist, was über die gewöhnlichen Figuren hinausgeht, so dass es auch dem Händler auffällt, sind allerdings bei dem Stand der heutigen Preise […] nicht leicht so zu beschaffen, dass sie im richtigen Verhältnisse zu der ganzen aufzuwendenden Summe stehen. Eine halbwegs gute rotfigurige Schale ist unter 75 Lire kaum zu beschaffen, eine Amphora kommt eventuell höher, weil sie in den Augen der Händler ein ‹pezzo piu grande› ist. Ich habe aber z. B. Hälften von Amphoren verschiedener Gattungen zu relativ billigen Preisen erworben, die, besonders wenn die Hauptdarstellung erhalten ist, wissenschaftlich annähernd den gleichen Zweck erfüllen, wie ein ganzes Stück.»[32] Und über den Verkauf der Vasen des belgischen Sammlers Alphonse van Branteghem[33] erfahren wir: «Die Preise der Auction waren so hoch, dass selbst Museen wie Berlin und London nur wenig erwerben konnten. Ich bin natürlich sehr froh dass ich seine Meisterschalen in meinem Werke geborgen habe, ehe sie in alle Welt zerstreut worden sind.»[34]

Mit seinen 1893 erschienenen Monumentalwerk «Griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles»[35] profilierte sich Hartwig als der wichtigste Vertreter der neuen, nicht mehr auf Signaturen, sondern auf Stilanalyse beruhenden Zuschreibungsmethode in der Vasenforschung, wie sie Adolf Furtwängler, in seinen ebenfalls 1893 publizierten «Meisterwerken der griechischen Plastik» analog für die Skulpturforschung propagierte.[36] Ausgangspunkt seiner Studien bildete für Hartwig die Feststellung, «dass bisweilen die schönsten Werke der Meister dieser Zeit ohne Künstler- oder Lieblingsinschriften geblieben sind und dass einzelne durch Besonderheiten des Stiles deutlich erkennbare Maler ihre Werke überhaupt nicht signirt haben».[37] Einige dieser namenlosen Meister, deren Oeuvre er im überlieferten Bestand zu erkennen meinte, nahm er in sein Werk auf, indem er sie mit Phantasienamen wie «Meister mit dem Kahlkopfe»[38] oder «Meister mit der Ranke»[39] versah. Programmatisch schrieb er in der Einleitung seines Werks: «Die Erkenntniss der Individualität der Vasenmaler war mein vornehmstes Bestreben.»[40]

Die Beziehungen dieses Methodenwechsels in der Ar-

chäologie zu den schon zwei Jahrzehnte früher einsetzenden attributionistischen Bestrebungen in der neueren Kunstgeschichte, für die der Name Giovanni Morelli steht, sind häufig diskutiert worden.[41] Doch konzentriert sich die Diskussion dabei stets auf das Schaffen John D. Beazleys. Dabei bleibt außer Acht, dass die neue Methode sich schon etabliert hatte, bevor Beazley überhaupt seinen ersten archäologischen Aufsatz veröffentlichte. So schreibt der Genfer Archäologe Georges Nicole 1908 im Vorwort seiner Abhandlung über Meidias: «Dans notre essai sur le céramiste Meidias, qui n'a signé qu'un seul vase, nous avons adopté la méthode de nos devanciers: c'est la méthode inventée par Morelli pour les maîtres de la Renaissance, et que M. Furtwängler a appliquée avec un succès éclatant à la sculpture grecque. L'examen minutieux des caractères particuliers, des traits du visage, de la coiffure, du décor, etc., constituent, à l'insu même du maître, son *écriture* artistique, sa manière, et l'on peut retrouver ainsi Rubens ou Praxitèle dans des oeuvres anonymes.»[42]

Hat das Aufblühen der Meisterforschung auch Dilthey beflügelt und seine Ankäufe bei Hartwig inspiriert? Leider fehlt es bisher an Belegen, die eine solche Hypothese untermauern könnten. In seinen Briefen an Dilthey geht Hartwig kaum auf Zuschreibungsfragen ein und versucht nicht, seinem Kunden mit ‹name-dropping› den Mund wässrig zu machen. Lediglich von einer «epiktetischen Schale» ist die Rede, einem Stück, das später von Beazley der «Art des Epeleios-Malers» zugeordnet wurde.[43] Auch in Diltheys umfangreicher Notizensammlung zur Göttinger Vasensammlung[44] scheinen Malernamen keine auffällige Rolle zu spielen. Hauptsächlich beziehen sich die Beobachtungen auf Ikonographisches und auf die Gefäßformen. Eine erste Durchsicht des riesigen Konvoluts von Vorlesungsaufzeichnungen zur antiken Keramik hat ebenfalls keinen auffälligen Bezug zur Meisterforschung erkennen lassen.[45]

Aufschlussreich ist, dass noch fünf Jahre nach Diltheys Tod der Göttinger Assistent Paul Jacobsthal in seiner Publikation der «Göttinger Vasen», in die er auch viele der von Hartwig beschafften Fragmente aufnahm,[46] Zuschreibungsfragen vollständig ausklammerte – derselbe Jacobsthal, der später zusammen mit seinem guten Freund John Beazley die Reihe «Bilder griechischer Vasen» herausgeben sollte, mit der sich der Attributionismus und die Methode Beazleys endgültig als Leitparadigma der Vasenforschung etablieren sollte.[47]

(D. G.)

Durchforstet man Erwerbungsunterlagen und Korrespondenzen von Museen und deutschen Universitätssammlungen, dann wird deutlich, dass bis an den Anfang der 90er Jahre des 19. Jhs. nicht Fragmente, sondern vollständige und ungebrochene antike Tongefäße hoch geschätzt und nachgefragt wurden. Private Sammler setzten in der Mehrzahl ebenfalls solche Prioritäten, Universitätssammlungen konnten sich vollständige Vasen meist nur mit Hilfe finanzkräftiger Mäzene leisten. Hauptquelle war der Kunsthandel in Italien[48], und die ihm zuarbeitenden Restaurierungswerkstätten reagierten darauf mit umfangreicher Rekonstruktion und vollständiger Übermalung mit oftmals eindeutiger Täuschungsabsicht.[49]

Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist der große Kolonnettenkrater des Boreasmalers aus St. Agata dei Goti, der 1828 mit den über 1300 Gefäßen der Sammlung Franz Freiherr von Koller von der Antikensammlung Berlin erworben wurde, und der sich seit Furtwänglers Berliner Tagen als Leihgabe in Göttingen befindet *(Abb. 3)*. Dicke Schichten der Übermalung selbst gut erhaltener Partien der Oberfläche versteckten die Bruchkanten perfekt; auf der Innenseite erfüllte eine deckende Schicht künstlichen Sinters denselben Zweck. Nach dem Neuaufbau des Kraters zeigt sich, dass die starken Eingriffe in die Originalsubstanz auch mit der Absicht erfolgt sind, den aus der Achse geratenen Gefäßkörper wieder aufzurichten, also den Gesamteindruck für potentielle Käufer/Sammler zu verbessern.[50]

Im Zusammenhang mit den Wünschen der Käufer nach vollständiger und unverfälschter Ware sind Bemerkungen im Briefwechsel zwischen Edward Perry Warren und John Marshall ab 1892 aufschlussreich.[51] Warren begann seine Karriere als Sammler und Kunstagent vor allem für das Museum of Fine Arts in Boston mit umfangreichen Ankäufen auf der Auktion der großen Sammlung van Branteghems in Paris im selben Jahr.[52] Bis zu jenem Zeitpunkt war griechische bemalte Keramik in Boston ein eher nicht befördertes Erwerbungsziel der Mäzene des Museums – wie überhaupt der amerikanischen Museen.[53] Warren beschrieb als seine Ziele vor allem, Vasen zu erwerben, die ein besonderes Licht werfen auf die besten Phasen der griechischen Kunst und die dem Anspruch genügen, zur ‹großen Kunst› zu gehören, also: «Vasen von höchstem Wert, die anderen will niemand.»[54] In einem anderen Schreiben instruiert er Marshall hinsichtlich des notwendigen Umgangs mit Kunsthändlern, in diesem Fall mit S. Innocenti: «Laß dir die Gefäße ins Hotel bringen; untersuche sie mit Methylalkohol oder Benzin! Sind sie falsch oder stärker gebrochen, gib sie zurück und gib Innocenti kein Geld!»[55]

Das Interesse von Warren und Marshall galt, da sich dafür leicht interessierte Käufer fanden, besonders signierten Vasen, und solche konnte offenbar auch Wolfgang Helbig, der ehemalige Zweite Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, erfolgreich vermitteln.[56] Marshall berichtete am 22. 10. 1892 an Warren über Kaufabsichten von fünf Gefäßen aus den Beständen der Sammlung des Grafen Tyszkiewicz, z. B. ein fast 51 cm hohes Gefäß des Douris (?): «… but it is not

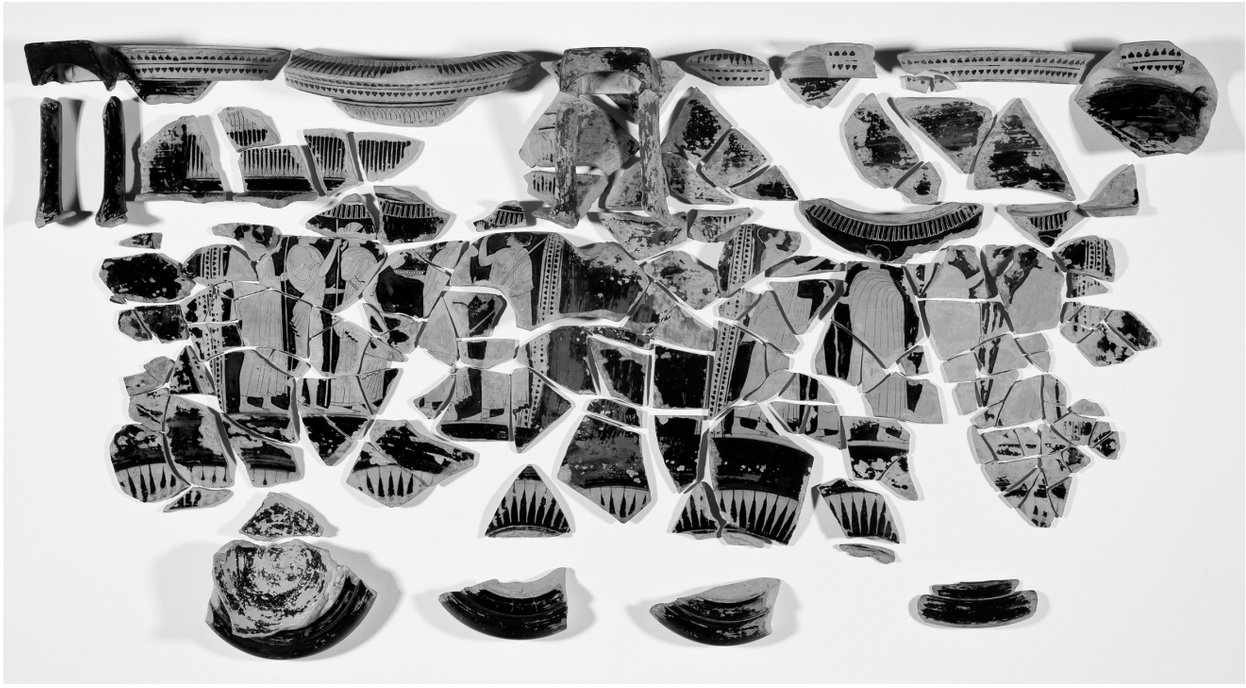


*Abb. 3 Kolonnettenkrater Göttingen F 2370 (Leihgabe Berlin), die Fragmenten vor der Neumontage.*

signed» und «… much finer than anything Branteghem had.» Ihnen erschien wichtig, dass fast alle Vasen Beischriften trugen und nur eine davon restauriert (also aus Fragmenten zusammengesetzt) war.[57]

Zu diesem Zeitpunkt folgten Warren und Marshall noch den oben benannten und gängigen Ansprüchen an die Keramik, insbesondere an attisch schwarz- und rotfigurige Gefäße. Offenbar hat sich das bei den beiden Händlern recht rasch geändert – nicht aber bei den Käufern, Museen und Privatleuten. Dafür sprechen einerseits die Vorstellungen, die Warren über die weitreichenden Aussagefähigkeiten der Bilder griechischer Vasen entwickelte, und die im übrigen bis heute von Interesse sind, andererseits sein anhaltendes Interesse für das Sammeln auch fragmentierten Materials, wie etwa der Erwerb der Bestände des Magazzino Rúspoli (Cerveteri) 1905.[58] Ein weiterer Hinweis lässt sich aus seinen Klagen über die Bostoner Ignoranz bezüglich griechischer Vasen allgemein und – in einem Brief an seine Mutter – über die Geringschätzung von Fragmenten griechischer Vasen entnehmen.[59] Die Fragmentvorräte Warrens bereicherten später als Schenkung viele Museen und Universitätssammlungen. Genannt sei hier nur der sorgfältig aufgeschlüsselte Bestand in Leipzig ab 1901.[60]

Einen besonderen Hinweis auf eine mangelnde (bzw. bis dahin noch unterentwickelte) Wertschätzung attischer Vasen, die nicht zu den Meisterwerken gerechnet wurden, gibt Ludwig Pollak, der in den jungen Jahren seiner Karriere als Kunsthändler/Archäologe zwischen Rom und Prag pendelt.[61] Ihm gelang es, Georg Treu am Dresdener Albertinum zum Ankauf einer größeren Menge attischer Keramik zu bewegen, darunter ein Stamnos des Chicagomalers *(Abb. 4)*.[62] Am 12. 1. 1895 schrieb Pollak, dass die betreffenden Vasen und Fragmente «in zwei Kisten abgegangen seien», und weiter: «soweit es ging» habe er versucht, die größeren Vasen «in Fragmente zu zerlegen», damit nicht noch eine dritte Kiste nötig wird.[63] Das geschah offenbar so gründlich, dass die Zusammensetzung der Scherben von wohl über 30 Ge-



*Abb. 4 Stamnosfragment Göttingen K 658 und Stamnos Dresden ZV 1661 (Inv. 3076).*

fäßen, von denen im Zugangsverzeichnis für 1895 erst dreizehn verzeichnet sind,[64] einige Zeit in Anspruch genommen hat.

Schätzten Universitätssammlungen Fragmente antiker, besonders attisch schwarz- und rotfiguriger Ware zu jener Zeit höher? Wenn es um die Finanzmittel geht, spielten Warren, Marshall und ihre Kunden in Amerika in einer anderen Liga, das hat schon die Versteigerung der Sammlung van Branteghems gezeigt, bei der sich selbst große Museen wie etwa das British Museum nicht gegen Warren durchsetzen konnten.

Überblickt man die Zeiträume, in denen Universitätssammlungen in Deutschland ihre Bestände auf- oder ausbauten, ergibt sich folgendes Bild: Das Hauptinteresse galt zunächst und schon früh dem Aufbau von Gipssammlungen,[65] erst ab den späten 1880er und den frühen 1890er Jahren setzte der Erwerb antiker Keramik zu Anschauungs- und Lehrzwecken vehement ein.[66] Zuvor kamen griechische Vasen oft nur in Einzelstücken oder in geringem Umfang in die Sammlungen. Eine Ausnahme bildet Jena mit dem Erwerb des Scherbenfundes aus der Werkstatt des sogenannten Jenamalers in den frühen 1850er Jahren, noch bevor ein archäologischer Lehrstuhl existierte.[67]

Eine weitere große Ausnahme ist Würzburg: Bereits 1832, lange vor der Einrichtung des Lehrstuhls für Klassische Archäologie 1855 mit Ludwig von Urlich, wurde ein «Antiquarisches Museum» als «spezieller Behelf für das Studium der Klassischen Altertumskunde» gegründet.[68] Größere Ankäufe von Vasen, teils auch von Fragmenten bzw. größeren Scherbenzusammenhängen setzten 1860 ein, der Erwerb der Sammlung Feoli 1872 (480 Vasen, 26.500 Lire) und Ankäufe aus der Sammlung Margaritis 1892 (300 Nrn., darunter zahlreiche Vasen) bildeten den Grundstock für das in der Folgezeit zur größten Universitätssammlung in Deutschland ausgebauten Museums. In den 1890er Jahren kamen mindestens 50 Gefäße und Fragmente hinzu. Unter dem Institutsvorstand Paul Wolters (1900–1908) erfuhr die Sammlung eine Neuordnung nach damals aktuellen wissenschaftlichen Kriterien und bis in die 1920er Jahre Jahr für Jahr ständigen Zuwachs von zusammen mindestens 150 Gefäßen und Fragmenten.[69]

Aktiv kümmerte man sich in Tübingen um den Aufbau der Sammlung: Der Tübinger Latinist Gotthold Gundermann traf sich 1906 in Rom mit Wolfgang Helbig.[70] Mit Unterstützung Helbigs sollte eine Lehrsammlung für das Institut zusammengestellt werden, die möglichst viele Bereiche der antiken Keramikproduktion abdeckte. In den Jahren danach erfolgte ein rasanter Ausbau der Bestände unter Ferdinand Noack, 1908–1916, unter anderem 1910 mit zwei Lieferungen Hartwigs, einmal 38 ausgewählte Vasen zum Preis von 3000 Mark, das zweite mal mit einer größeren Menge für 6000 Mark. Hinzu kam im selben Jahr der Erwerb einer umfangreichen Sammlung von Arndt zu einem hohen Preis von 35.000 Mark und eines weiteren Konvoluts (neben Vasenscherben hauptsächlich hellenistische Keramik und Sigilaten) für noch einmal 30 000 Mark!

In Göttingen fragte Karl Dilthey 1892 – wie bereits oben angesprochen – Paul Hartwig nach den Möglichkeiten, eine Lehrsammlung aufzubauen (Anhang, Brief 1). Er erhielt zwei Lieferungen, die verschiedene Keramikgattungen umfassten. Hartwig bot sie – ebenso wie sein Kompagnon Friedrich Hauser in Leipzig – unter der Überschrift «Stilproben» an.[71] Aus den Angebotspreisen geht hervor, dass die aufzuwendenden Beträge für Fragmente, aber auch für z. B. gebrochene, aber vollständig zusammengefügte Schalen noch in einem Rahmen lagen, den Hartwig den Institutsetats zutraute. Für die Schale des Epeleiosmalers *(Abb. 5)* verlangte er z. B. 70 Lira, also etwa 53 Goldmark, einem Wert von heute ca. 640 Euro.[72]

Die Preise für bessere Ware auf dem Markt stiegen fast kontinuierlich an. Angesichts dessen wäre ein stärkerer Absatz von Fragmenten eigentlich zu erwarten gewesen. Der Verkauf von Stilproben, Grundstöcke und Ausbaumodule von Lehrsammlungen, war aber offenbar nicht so umfangreich, wie es die reich gefüllten Scherbendepots der Kunsthändler ermöglicht hätten. Darauf weisen zum einen die umfangreichen Schenkungen von Warren ab 1901 hin, zum anderen die nicht geringen Reste aus den Beständen von Hartwig und Hauser, die später noch in den Besitz von Arndt kamen.[73]



*Abb. 5 Schale Göttingen K 689.*

Darüber hinaus sprechen die Abstände der Erwerbungsdaten von Fragmenten, die zu ein und demselben Gefäß gehören, oftmals für sich. 1893 publizierte Hartwig in den seinem Werk zu den Meisterschalen die Zeichnungen eine Schale, die er für würdig hielt, hier aufgenommen zu werden; er hatte sie kurz zuvor – jedenfalls vor der Mitte 1892 – aus der Sammlung Bourguignon erworben[74]. Um oder kurz vor 1908 verkaufte er die zusammenhängenden Fragmente des Schalenbodens mit dem fast vollständigen Innenbild und Partien der Darstellung auf den Außenseiten an die Universitätssammlung Erlangen.[75] Beazley wies die Erlanger Schale dem Antiphonmaler zu, und erfasste 1936 in Göttingen die Randfragmente einer Schale (altes Inv. 566 m. l) unter den Gefäßen in der Art des Malers. Dyfri Williams wies auf die Anpassung der Göttinger Fragmente (altes Inv. 566 m. i./n. l.) an die Schalenteile in Erlangen hin.[76] Der komplette Bestand in Göttingen stammt aus einer Lieferung von Hartwig aus dem Jahr 1897, er wurde 2007 mit den Erlanger Scherben zusammengebracht und dann auch mit der (seitenverkehrt gedruckten) Zeichnung von Hartwig kombiniert *(Abb. 6)*. Dabei ergibt sich, dass das Gefäß etwas vollständiger in seinen Besitz gelangt sein muss: Einige wenige Fragmente, die Hartwig noch bekannt waren, sind entweder verloren gegangen oder schlummern noch unerkannt in einer der Sammlungen, die Scherben bei Hartwig, Hauser, Warren oder Pollak – oder später bei Arndt in München erworben haben.[77]. Der bislang bekannte Erwerbungszeitraum der Fragmente dieser Schale erstreckt sich demnach über insgesamt 15 – 16 Jahre.

Mitunter zupfte Hartwig eine winzige Scherbe aus einem größeren Zusammenhang: Das Göttinger Fragment von der Hand des Euaionmalers verzeichnete Hartwig in seiner Angebotsliste von 1892 mit der Bemerkung zu den Schalen «zumeist aus Orvieto» – und demnach möglicherweise aus dem Fundus des Ausgräbers Mancini.[78] Robert Guy wies auf die Verbindung der Göttinger Scherbe mit Fragmenten in Chicago und in Washington hin, mit letzterten wird die Herkunftsangabe von Hartwig bestätigt: Thomas R. Wilson erwarb sie zwischen 1884 und 1886 bei Mancini und verkaufte sie 1904 an das Smithsonian.[79] Nach den zur Verfügung stehenden Unterlagen zu den Erwerbszeitpunkten waren die Fragmente über einen Zeitraum von mindestens 22 Jahren im Umlauf.[80]

Es gibt viele Beispiele für solche längeren Zeiträume. Der im Zusammenhang mit dem Pollak'schen Verpackungsproblem erwähnte Dresdener Stamnos war z. B. mit seinen diversen Fragmenten mindestens 27 Jahre unterwegs.[81] Über 30 Jahre waren Einzelteile einer Schale des Epeleiosmalers im Umlauf *(Abb. 7)*: Die früheste Erwerbung brachte das Fragment von Schalenbecken und Fuß über Hartwig (1897) nach Göttingen, die letzte betrifft die Fragmente in Amsterdam, Allard Pierson Museum 2768 (1934 aus der Sammlung Scheurleer). Schellack- und Raspelspuren an diesen und den zugehörigen Gefäßpartien der Schale in Florenz erweisen, dass es ursprünglich weitere Scherben gegeben haben muss und die Fragmente vor der Verteilung womöglich bereits einmal zusammengesetzt waren[82].

Diese gestreckten Zeiträume, in denen die Fragmente ihre Besitzer fanden, lassen zusätzlich annehmen, dass der Verkauf von Scherben nach der ersten großen Aus-

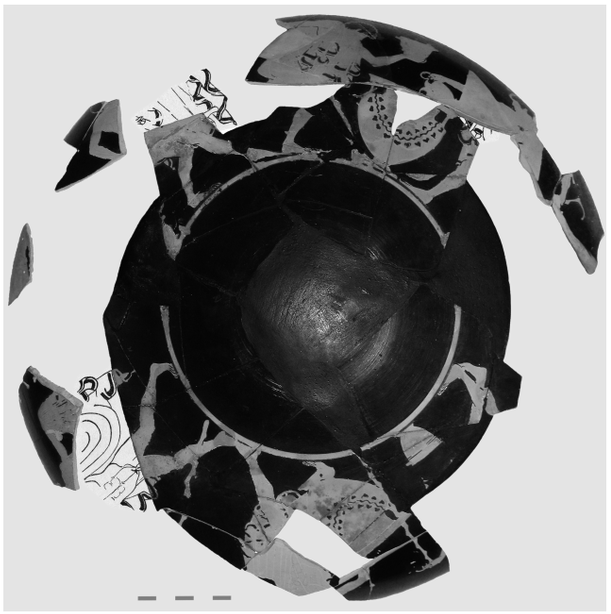


*Abb. 6 Schalenfragmente Göttingen K 695 und Erlangen 454 über der Zeichnung Hartwigs.*



*Abb. 7 Schale Göttingen K 687 (a) mit Florenz 151228 (b), Amsterdam 2768 (c) und Heidelberg A 7 (d).*

bauphase der Universitätssammlungen nicht so gut verlief, wie die Händler es vielleicht erwartet hatten. Mit dem Besitz einer bestimmten Menge an «Stilproben» war das Interesse an Scherben möglicherweise zunächst befriedigt. Erst mit den Arbeiten von Beazley, etwa zu den Campana Fragmenten,[83] mit seinen erfolgreichen Bemühungen um die Rekontextualisierung der verstreuten Fragmente, rückten die Scherben – wenn auch nicht gleich alle in den Rang von Meisterwerken – dann doch in ein besonderes Licht, wurden sie verstärkt zu Gegenständen des Interesses.

(N. E.)

## ANHANG

### Briefe von Paul Hartwig an Karl Dilthey (SUB Göttingen, Handschriftenabteilung, Cod. Ms. K. Dilthey 138)

### Brief 1

6/7 92 Rom
Ist. Arch. Germ.

Sehr geehrter Herr Professor!
Mit Vergnügen und Eifer werde ich mich der Aufgabe unterziehen, Ihnen bald eine für Studienzwecke geeignete Sammlung von Scherben und einigen ganzen Stücken der von Ihnen gewünschten Stilarten zusammenzubringen. Ich selbst habe manches Brauchbare dieser Art auf Lager, weiterhin werden sich in den nächsten Wochen hoffentlich einige besonders | günstige Gelegenheiten finden Ihren Zwecken zu dienen. Einmal hat mir A. Castellani[84] versprochen, dass ich seine Fragmente, die in Kisten liegen, durchstöbern und mir davon auswählen darf, andrerseits hoffe ich bei einem hiesigen Privaten eine Parthie fragmentirte Sachen mit zu bekommen beim Ankauf einer Anzahl grosser Stücke. Wenn Sie für diese collezione 250–300 Mark flott machen können, so werden wir sicher ein ganz hübsches Museum zusammenbekommen. Vergessen Sie, bitte, auch nicht die Speditionskosten mit in Rechnung zu ziehen, die nicht ganz ge- | ring sind – leider! – diese Herren Spediteure lassen sich sehr gut bezahlen. Doch verspreche ich Ihnen auch darin bei Stein, unserem Institutsspediteur, eine möglichst niedere Taxe zu erwirken.

Die Erde ist hier noch reich an Schätzen. In den wenigen Monaten meines jetzigen Aufenthaltes sind herrliche Vasen durch meine Hände gegangen, auch viele mit Inschriften. Am meisten freute mich die des «schönen Stesileos» eines Marathonomachen![85]

Mein Werk[86] nach dem zu fragen Sie die Güte hatten wird im Herbste fertig sein. Der Druck ist über die Hälfte des Ganzen (340 Seiten) vorgeschritten. Die 75 Tafeln im Format der Denkmäler sind sämmtlich | gedruckt (Heliotypie). Es wird mich herzlich freuen, wenn meine ‹Meisterschalen› auch von Ihrer Seite freundlicher Aufnahme begegnen.

Wie geht es Herrn Prof. K. Lange?[87] Ich lernte ihn in Leipzig durch Otto Crusius kennen. Wir haben in Tübingen (wo ich im Sommer 91 war) viel von Lange gesprochen,[88] ohne etwas von ihm gehört zu haben, seit langer Zeit. Wollen Sie ihm, bitte, meine besten Grüsse sagen.

In ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebenster
Dr. P. Hartwig

### Brief 2

Rom, d. 29 Juli 92.

Hochgeehrter Herr Professor!
Im Besitz Ihres freundlichen Briefes vom 12 d.M., orientirte ich mich zunächst über die Speditionskosten. Der Anschlag von Stein folgt bei, etwa in der Höhe, wie ich es mir gedacht hatte. Weiterhin habe ich eine relativ grosse Anzahl fragmentirter Stücke und Fragmente für Ihre Zwecke erworben. Es bot sich dazu Gelegenheit in Orvieto bei Mancini,[89] in Civita Castellana und auch hier. Ich | möchte Ihre Erwartungen ebensowenig zu hoch spannen als herabstimmen. Wirklich complete Stücke (Schalen, Amphoren), wenn dazu noch etwas darauf dargestellt ist, was über die gewöhnlichen Figuren hinausgeht, so dass es auch dem Händler auffällt, sind allerdings bei dem Stand der heutigen Preise und bei den Mitteln, die Ihnen, oder sage ich uns, im gegenwärtigen Falle zur Verfügung stehen, nicht leicht so zu beschaffen, dass sie im [*eingefügt*: richtigen] Verhältnisse zu der ganzen aufzuwendenden Summe stehen. Eine halbwegs gute rotfigurige Schale ist unter 75 Lire kaum zu beschaffen, eine Amphora kommt eventuell höher, weil sie in den Augen der Händler ein ‹pezzo piu grande› ist.

Ich habe aber z. B. Hälften von Amphoren[90] | verschiedener Gattungen zu relativ billigen Preisen erworben, die, besonders wenn die Hauptdarstellung erhalten ist, wissenschaftlich annähernd den gleichen Zweck erfüllen, wie ein ganzes Stück. Sonst habe ich möglichste Mannigfaltigkeit der Stilarten angestrebt.

Was bis jetzt beisammen ist, kommt rund auf 325 frs zu stehen. Wenn Sie im Ganzen 350 MK aufwenden wollen, so würden, wenn wir den Spediteur mit 50 MK befriedigen, noch etwa 50 frs übrig bleiben, die ich für ein hübscheres ganzes Stück aufzuwenden vorschlagen würde. Können Sie mir noch etwas mehr, vielleicht 100 MK oder 100 frs zur Verfügung stellen, so würde ich auch dafür ganze Stücke zu | erhalten suchen. (NB. von [*eingefügt:* korinth. Gattung,] Bucchero, Lokaletruskischer Keramik und etlichen anderen Gattungen folgen natürlich schon jetzt ganze und z. Th. recht hübsche Stücke mit). Ich würde eine bessere rotfig. Lekythos, eine Schale und eine Amphora zu bekommen suchen.

Herr van Branteghem[91] hatte wohl immer die Absicht zu verkaufen. Die Preise der Auction waren so hoch, dass selbst Museen wie Berlin und London nur wenig erwerben konnten. Ich bin natürlich sehr froh dass ich seine Meisterschalen in meinem Werke geborgen habe, ehe sie in alle Welt zerstreut worden sind.

Dass ich einen schönen rotf. Krater mit der ‹ἄνοδος Κόρης› fand, schrieb ich Ihnen wohl. Ich bearbeite den Stoff jetzt.

Dankbar wäre ich Ihnen für baldige Nachricht
In grösster Hochachtung ergebenst
Dr. P. Hartwig

### Brief 3

22 Oct. 92. Rom,
Ist. arch. Germ.
28 Monte Caprino.
[*Bleistiftzusatz von Dilthey:* Falerii]

Hochgeehrter Herr Professor!
In diesen Tagen geht die Sendung von Vasenscherben und Vasen durch Spediteur Stein an Ihre Adresse ab.[92]

Sie erhalten 3 ganze Schalen, eine epiktetische und zwei aus der späteren Zeit des rotfigurigen Stiles,[93] 3 unvollständig erhaltene aus der Blüthezeit (Symposion[94], Conversationsszenen,[95] Silen vor einem Altar,[96] ein τέρας erblickend), eine ziemlich grosse Parthie Scherben | rotfiguriger Schalen; ferner eine Gruppe Buccherogefässe, ohne wesentliche Ornamente, nur Formen; dazu treten ergänzend eine Anzahl Bruchstücke Relieffiguren[97] ein; eine Gruppe kleiner korinthischer und spätkorinth. Gefässe, darunter ein Curiosum [*eingefügt*: auf einem Aryballos]: ein Vogel mit Löwenkopf;[98] eine kleine Gruppe frühester localer Vasen aus Falerii; zwei plas-

tische Vasen, ein archaischer Affe und ein Frauenkopf aus Civita Castellana; eine Anzahl Bruchstücke schwarzer und rotfigur. Amphoren verschiedener Stilarten, darunter ein Bruchstück der wohl spät-kyrenäischen Gattung mit den feinen Gravirungen; fast alles aus Orvieto; dazu kleinere Bruchstücke von Amphoren; 1 Parthie Kleinmeisterschalenfragmente;[99] einige Schalen, vollständig erhalten, | des etruskischen Stiles, darunter ein gutes Stück: der Silen auf der Löwenhaut, welchem eine Mänade libirt[100] usw. [*Bleistiftzusatz Dilthey:* schon unter ‹ganze Schalen›] Herr. Prof. Petersen[101] hat den Silen auf der Kline gratis hergegeben.[102] Ich liess ihn auf Ihren Wunsch in ein Rund eingypsen.

Gezeichnet sind von den Sachen die Schale mit dem Silen, welcher in ¾ Profil von hinten gesehen, aus dem Krater schöpft[103] und der Silen, welcher das τέρας, wohl eine Eule, erblickt;[104] von den Fragmenten verschiedenes, das Bruchstück der Kerkopendarstellung[105] u. a. Mehrere Sachen habe ich bereits in meinen Meisterschalen als in der «Universitätssammlung zu Göttingen» befindlich erwähnt u. a. die beiden opfernden Silene, auf der schwarzen Kanne[106] und der roten Schale.[107]

Eine Liste von den Bruchstücken anzufertigen hielt ich nicht für thunlich. Jedenfalls würden mehr bei Ihnen ankommen, als ich aufgezählt hätte, denn kleine Brüche kommen ja immer vor: ich weiss das von den Hausersch'en Sendungen her. Zusammengehörige Fragmente werden Sie ja leicht herausfinden z. B. die fragmentirte Amphitrite von einer rotfigur. Pelike; es waren, irre ich nicht, 3 Fragmente: Der Kopf mit den Punktlöckchen in Relief ist ein kleines Dreieck.[108] Ausser den Vasen sende ich Ihnen einen Abguss des Discobolen Lancelotti mit in einer Verkleinerung, die seit einiger Zeit hier aufgetaucht ist.[109] Ich glaubte das ohne Ihre besondere Einwilligung thun zu dürfen (der Abguss kostet nur 10 frs), da schon fast alle grösseren Gypsabgusssammlungen den Abguss sich durch mich zusenden liessen. Hoffentlich kommt er heil an: das ist immer die Hauptsorge. | Meine Auslagen belaufen sich im Ganzen auf 530 frs. Bis ins Einzelne brauche und kann ich Ihnen auch kaum eine Spezification geben, wo Vieles so gelegentlich zusammengekommen ist. Die epiktetische Schale mit dem Silen[110] kommt auf 45 frs, die Reiterschale auf 75,[111] die Schale mit den Silenen auf 70,[112] für eine Parthie, meist fragmentirter Sachen aus Orvieto zahlte ich 60 frs, für eine Parthie Gefässe aus den Ausgrabungen von Falerii (darunter das gute korinth. Alabastron mit den Hähnen und der Guttus mit den Greifen)[113] gab ich 80 frs aus. Relativ theuer ist die schwarze Schale mit dem Frauenkopfe im Relief (40 frs);[114] ich glaubte jedoch sie der Imitation des Metallstiles wegen, nicht auslassen zu sollen. Sie sehen, es summirt | sich. Man muss ja oft auch bei solchen Gelegenheitskäufen eins ins andre rechnen.

Keineswegs behaupte ich dass Sie Proben von allen Stilarten haben werden, aber die hauptsächlichsten sind doch vertreten. Es bedürfte ja wohl einer längeren Zeit, um alle Lücken zu füllen.

Wenn Sie weiterhin spezielle Wünsche haben, etwa gerade das oder jenes zu bekommen, so bin ich gern bereit Ihnen zu dienen.

Eine Schale mit Silendarstellungen erhalten Sie durch Furtwängler via Berlin.[115] Ich bitte Sie ergebenst dafür dem Berliner Museum einen anderen kleinen Dienst zu thun. In Ihrer Sendung folgt ein Kistchen mit einem Gyps-Kopfe mit, welchen ich Sie bitte an | Kekulé zu senden. Wenn es Sie interessirt, so schauen Sie sich den Kopf an. Ich vermuthe nämlich dass es der Kopf des bekannten Torso's der jungen Tänzerin in Berlin ist. Eine Photographie, Kopf und Torso im Gypsabguss vereinigt, lege ich Ihnen bei. Bisher wollen die Herren in Berlin noch nicht recht an die Zusammengehörigkeit glauben.

Anbei auch eine Photographie, auf welcher sich das originelle Innenbild Ihrer Reiterschale neben der Stesileos-Amphora[116] und dem Korekrater befindet.

Beide Photographien, die ich Sie zu behalten bitte, folgen unter Kreuzband nebst einem Abzug aus dem Jahrbuche bei.

Hoffentlich wird die Speditions-Rechnung nicht | zu gross. Wir konnten die Taxe nicht unter 170 frs herabdrücken, was bei 20% Ausfuhrzoll doch schon 34 frs für den Permess allein ergiebt. Im Uebrigen habe ich Stein gebeten ‹Kleine Preise› zu machen.

Ich lernte dieser Tage hier einen Ihrer Schüler, Dr. Graeven[117] kennen. Leider ist er, wie es scheint, etwas leidend. Er sitzt immer sehr fleissig auf der Bibliothek.

Mit der Bitte mich von dem Empfang der Sammlung gütigst in Kenntnis setzen zu wollen – 2 – 3 Wochen wird es wohl dauern, ehe die Sachen ankommen – bin ich

in grösster Hochachtung
Ihr ergebenster
P. Hartwig.

## Brief 4

26/11 92. Rom,
Ist. arch. Germ.

Hochgeehrter Herr Professor!

Die Rechnung Steins ist ganz unerhört und ich habe ihm bereits darüber Vorstellungen gemacht. Ist aber so etwas einmal geschehen, lässt sich wenig daran ändern: Spesen für das und jenes müssen herhalten und dahinter verstecken sich die Herren Spediteure so schlau, dass man ihnen schliesslich doch nicht beikommen kann. Es thut mir aufrichtig leid dass | Sie nun, anstatt, wie ich gehofft, einige Freude, so grossen Aerger mit der Vasensendung haben. Früher habe ich keine Klagen über Stein gehört; in letzter Zeit haben sie sich aber sehr gehäuft und ich hörte auch wiederholt dieselbe Bezeichnung dieses Herrn, auf die Sie wahrscheinlich in Ihrem Briefe anspielen. Wie ich Ihnen neulich auf einer Karte schrieb, musste Hauser für eine viel weniger umfangreiche Sendung bis Stuttgart 114 MK und dann noch einmal 18 Mark für eine ganz unerklärliche Ueberfracht zahlen. O. Crusius, dem ich kürzlich eine kleine Sendung im Gesammtwerthe von 100 MK zu schicken hatte, musste 35 MK zahlen, also nahezu die Hälfte des Werthes.[118] Er schrieb, ganz | ähnlich, wie Sie, dass ihm die Freude an dem Erhaltenen arg durch diese hohen Spesen getrübt worden sei. Ausdrücklich bemerke ich aber, dass diese Fälle eintraten, als Ihre Sendung bereits abgegangen war. Sie können sicher sein, dass ich im andern Falle alles gethan hätte, Ihnen diesen Aerger zu ersparen. Was nun die Verpackung belangt, so ist man damit äusserst übel daran. Könnte man die Sachen im Haus, an Ort und Stelle, verpacken lassen und das selbst überwachen, so würde mancher Schade erspart werden, aber da müssen 2 oder 3 Leute die Sachen begutachten. Einzelne Stücke pflegen sie sogar mitzunehmen und ‹irgendwo› vorzuzeigen. Man ist in dieser Beziehung ganz in der Hand dieser Leute.

Ihren Wunsch über die Provenienz einzelner Stücke | unterrichtet zu sein erfülle ich gern, so gut ich kann. Sie stellen mir ja auch noch etliche Fragen in Aussicht. Dürfte ich Sie vielleicht bitten, die Sache so zu machen, dass Sie, wenn sie [*sic*] die Vasen und Scherben geordnet haben, mir diejenigen Gegenstände angeben, deren Provenienz Sie wissen möchten. Ich erinnere mich dann jedenfalls leichter als so aus dem Gedächtnisse.

Die Unterlage für die Zahlung folgt bei. Wenn es Ihnen möglich ist, mir bald die Auslage zuzustellen, wäre es mir lieb. Es hat sich – natürlich absolut nicht durch Ihre Schuld – etwas lange hingezogen. Im Voraus meinen besten Dank und den Wunsch dass Ihnen, wenn der Aerger über die Stein'sche Spedition vorüber ist, wenigstens einige Freude an dem Erhaltenen bleiben möge.

Hochachtungsvoll
Ihr ergebenster
P. Hartwig

## Brief 5

d. 10/12 96. Rom
17 Via Alessandrina II.

Hochgeehrter Herr Professor!
Bezugnehmend auf unsere Unterredung betreffs der Vasen – bz. Vasenfragmente, erlaube ich mir anzufragen, ob Ihnen vielleicht jetzt eine Sendung angenehm wäre. Ich habe so viel Scherben bei einander, dass ich ganz gern einmal etwas Luft schaffte.

Ihrem Wunsche, in der Hauptsache schwarzfigurige Sachen ev. auch Bucchero und dgl. zu schicken, trage ich gerne Rechnung. Sie schreiben | mir vielleicht, ob Sie etwas Geld übrig haben. Ich stelle Ihnen dann dem entsprechend eine Sendung zusammen und hoffe Sie voll befriedigen zu können.

Nehmen Sie noch vielen Dank dass Sie mich hier aufsuchten. Ich freue mich jedes Mal herzlich, wenn deutsche Gelehrte nach dem «offiziellen» Institut auch mich hier besuchen. Was in meinen Kräften steht, die Wissenschaft uneigennützig zu fördern, thue ich mit viel Freude.

Ganz ergebenst
Ihr
Dr. P. Hartwig

## Brief 6

d. 18/12 96. Rom
17 Via Alessandrina

Hochgeehrter Herr Professor!
Im Besitze Ihres freundlichen Briefes beeile ich mich, Ihnen mitzutheilen, dass es mir natürlich gar nicht mit der Zahlung der 300 frs, bz. Mark für die Scherbensendung eilt. Das Geld kann ruhig bis zum April anstehen. Ihrem Wunsche gemäss würde ich möglichst viel Schwarzfiguriges, auch etwas Bucchero und ältere Gattungen senden.* Der Umfang der Sendung wird von der Auswahl der Stücke abhängig sein, die ich noch nicht vorgenommen habe. Doch denke ich, Sie in | allen Fällen zufrieden zu stellen. Auch dem Spediteur will ich billige Exportation ans Herz legen. Diese geht doch wohl extra und ist nicht in die von Ihnen genannte Summe eingeschlossen?

Meine Aretiner Formen sind vom British Museum nicht nur anstandslos zu dem von mir geforderten Preise erworben worden, sondern Murray[119] hat mir auch noch extra dafür gedankt. Ich weiss nicht, was den Herren in Berlin in den Kopf gefahren war, dass sie solche Kleinode wegliessen. Es scheint, dass dort der Wind oft plötzlich umschlägt, je nachdem von oben herab das Wetter ist.

Was war das für ein Abdruck eines Steines von la Chapelle?[120] Ich würde Ihnen | denselben mit Vergnügen wieder zu verschaffen suchen, wüsste ich nur wie der Abdruck aussah.

Sehr interessirt mich Ihr Herakleskköpfchen. Ich kann Ihnen versichern, dass es mir ein Leichtes sein wird, dieses Stück gut an den Mann zu bringen. Erforderlich ist nur eine gute Photographie, womöglich von vorn und in Seitenansicht. Es wird doch einen geschickten Photographen oder Amateur in Goettingen geben? Dann erbitte ich Angabe des Fundortes (wenn möglich) und Angabe des Erhaltungszustandes, soweit ihn die Photographie nicht erkennen lässt. Eine annähernde Preisangabe wäre mir sehr erwünscht. Ich will alles thun, dass Sie den Kopf gut bezahlt bekommen und natürlich sind Sie meiner absoluten Discretion sicher. Bestehen Sie darauf, den Kopf | ins Brit. Museum zu bringen? Ich habe einen andern Herrn in England an der Hand, der für ein grosses Museum kauft und sehr gut zahlt.[121]

Wollten Sie mir wohl bald Antwort geben, würde ich mich sehr freuen. Ich liebe rasche That!

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebenster
Dr. P. Hartwig

## Brief 7

23 April 1897.

Hochverehrter Herr Professor!
Vielen Dank für Ihre Karte. Ich hoffe, dass ich Ihnen einmal eine Sendung machen kann, die Sie in jeder Beziehung befriedigt.

Was den Marmorkopf betrifft, so nehmen Sie ihn doch mit sich nach England und lassen Sie ihn Herrn E.P. Warren in Lewes House, Lewes, Sussex direct oder indirect sehen.[122] Anbei die Quittung.

Glückliche Reise! Ganz ergebenst
Ihr P. Hartwig.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. 3. 5 Foto Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Stephan Eckardt.
Abb. 2 Foto Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Abb. 4 Foto N. Eschbach / Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Stephan Eckardt.
Abb. 6. 7 Foto N. Eschbach

## ABKÜRZUNGEN


| | |
|---|---|
| Beazley 1933 | J.D. Beazley, Campana Fragments in Florence (London 1933). |
| Bentz – Geominy – Müller 2010 | M. Bentz – W. Geominy, – J.M. Müller (Hrsg.), TonArt. Virtuosität antiker Töpfertechnik (Petersberg 2010). |
| Burdett – Goddard 1941 | O. Burdett – E.H. Goddard, Edward Perry Warren. The Biography of a Connoisseur (London 1941). |
| Cain 2011 | H.-U. Cain (Hrsg.), Teuer und nichts wert? Fälschungen griechischer Keramik auf der Spur. (Leipzig 2011). |
| Calhoun 1987 | C.C. Calhoun, «An Acorn in the Forest,» a portrait of Edward Perry Warren h'26 as a collector and donor, in Bowdoin 61.1, 1987, 2–12 (Special Issue: Bowdoin and the Ancient World). |
| Eschbach 2007 | N. Eschbach, Teile und verdiene: Zu den Wanderbewegungen attischer Keramik um 1900, in: M. Bentz – U. Kästner (Hrsg.), Konservieren oder restaurieren – Die Restaurierung Griechische Vasen von der Antike bis heute. CVA Beih. 3 (München 2007) 83–92. |
| Froehner 1892 | W. Froehner, La Collection van Brantegem. Catalogue des monuments antiques: Vases peints, terres cuites. Paris, May 30–31, June 1 (Brüssel 1892). |
| Furtwängler 1885 | A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885). |
| Graepler 2001 | D. Graepler, Die Originalsammlung des Archäologischen Instituts, in: Dietrich Hoffmann/Kathrin Maack-Rheinländer (Hrsg.), «Ganz für das Studium angelegt»: Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen (Göttingen 2001) 55–63. |
| Hartwig 1893 | P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rotfigurigen Stils (Stuttgart 1893). |
| Herrmann 1898 | P. Herrmann, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland 1886. III. Dresden, AA 1898, 129–139. |

Horn 1967 R. Horn und Mitarbeiter, Zweihundert Jahre Göttinger archäologische Sammlungen, AA 1967, 390–447.

Hubo 1887 G. Hubo, Originalwerke in der archäologischen Abteilung des archäologisch-numismatischen Institutes der Georg-August-Universität. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Doctorjubiläums des Directors Herrn Professors Friedrich Wieseler am 13. Januar 1887. Im Namen des Institutes verfasst von Dr. Georg Hubo (Göttingen 1887).

Jacobsthal 1912 P. Jacobsthal, Aus dem Archäologischen Institut der Universität Göttingen, 1: Göttinger Vasen. Nebst einer Abhandlung ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΑ, Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Neue Folge XIV/1 (Berlin 1912).

Kästner 2002 U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung, in M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum – Standortbestimmung und Perspektiven, CVA Beih. 1 (München 2002) 133–144.

Klöckner – Recke 2007 A. Klöckner – M. Recke, Gönner, Geber und Gelehrte. Die Giessener Antikensammlung und ihre Förderer (Nürtingen 2007).

Langlotz 1932 E. Langlotz, Martin von Wagner Museum Würzburg. Griechische Vasen (München 1932).

Lullies – Schiering 1988 R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse (Mainz 1988)

Merkel Guldan 1988 M. Merkel Guldan, Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893–1943 (Wien 1988).

Merkel Guldan 1994 M. Merkel Guldan (Hrsg.), Ludwig Pollak, Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893–1943 (Rom 1994)

Müller 1997 H.-P. Müller, Die Stifter des Antikenmuseums der Universität Leipzig 1840–1992, in: E. Paul (Hrsg.), Sponsoren des Antikenmuseums. Gestern und heute (Leipzig 1997) 113–133.

Müller 2013 F.M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit (Wien–Berlin 2013).

Nørskov 2002 V. Nørskov, Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases. Aspect of the Modern Reception of Antiquity (Aarhus 2002).

Schiering 2002 W. Schiering, Zur Entstehung und Geschichte der Sammlungen antiker Vasen an deutschen Universitäten, in M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum – Standortbestimmung und Perspektiven, CVA Beih. 1 (München 2002) 123–131.

Schwarz 1996 S.J. Schwarz, Greek Vases in the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington D.C. (Rom 1996).

Stewart 2003 I.J. Stewart, Putting the Pieces in Place: The Collecting Practises of Edward Perry Warren (1860–1928) and the Museum of Fine Arts, Boston (Montreal 2003).

Wieseler 1859 F. Wieseler, Die Sammlungen des archäologisch-numismatischen Instituts der Georg-Augusts-Universität: ein museographischer Bericht zur Feier des am 16. October 1859 stattfindenden Jubiläums F.G. Welckers (Göttingen 1859).

Wieseler 1869: F. Wieseler, Ueber den Zuwachs der Sammlungen des archäologisch-numismatische Instituts der Georg-Augusts-Universität seit dem Ende des Jahres 1859, in: Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 1869, 407–429

## ANMERKUNGEN

1 Zur Geschichte der Sammlung Wieseler 1859; Horn 1967; Graepler 2001.

2 M. Bentz – F. Rumscheid, CVA Göttingen 1 (Deutschland 58): Unteritalische Vasen; M. Bentz – C. Dehl-von Kaenel, CVA Göttingen 2 (Deutschland 73): Korinthische und etruskische Keramik; N. Eschbach, CVA Göttingen 3 (Deutschland 83): Attisch-schwarzfigurige Keramik; N. Eschbach, CVA Göttingen 4 (Deutschland 92): Attisch-rotfigurige Keramik.

3 Zu Müller vgl. H. Döhl, in: Lullies – Schiering 1988, 202 f.

4 J. Boehlau – K. Schefold (Hrsg.), Larisa am Hermos. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1902–1934, Band III: Die Kleinfunde (Berlin 1942); M. Kerschner, On the provenance of Aiolian pottery, in: A. Villing – U. Schlotzhauer (Hrsg.), Naukratis. Greek Diversity in Egypt. Studies on East Greek Pottery and Exchange in the Eastern Mediterranean (London 2006) 109–126.

5 W. Schiering, Pyrrha auf Lesbos. Nachlese einer Grabung, AA 1989, 339–377, bes. 367–377; F. Utili, Graue Keramik aus Pyrrha auf Lesbos im Archäologischen Institut Göttingen, AA 2002, 135–159.

6 Wieseler 1859, 7; Graepler 2001, 56.

7 K. Fittschen, Christian Gottlob Heyne und die Göttinger Gipsabgußsammlung, in: D. Graepler – J. Migl (Hrsg.), Das Studium des schönen Altertums Christian Gottlob Heyne und die Entstehung der Klassischen Archäologie (Göttingen 2007) 89–99.

8 Wieseler 1859, 4 mit Anm. 19.

9 Genauere Angaben zu den von Müller erworbenen Gefäßen bei Wieseler 1859, 28 Anm. 30; die Kanne wurde noch von Hubo 1887, 96 Nr. 579 nicht als Fälschung erkannt; vgl. aber Jacobsthal 1912, 5 («kein Strich antik»).

10 Zu Wieseler vgl. A. Müller in: Allgemeine Deutsche Biographie 42 (Leipzig 1897) 430–433; K. Fittschen in: Lullies – Schiering 1988, 33 f.

11 Zu einigen von Müller auf seiner Reise erworbenen «Vasenfragmenten» teilt Wieseler 1859, 28 Anm. 30 lediglich mit, sie seien «in Betreff der Malerei oder des Firnisses nicht ohne Belang».

12 Wieseler 1859; Wieseler 1869; D. Graepler in: V. Kockel – D. Graepler (Hrsg.), Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade (2006) 46 f.

13 Zu erwähnen ist hier die Erwerbung von 28 griechischen Vasen 1846 über den Kaufmann Bremer in Triest, darunter auch Beispiele attischer und korinthischer Ware (Wieseler 1859, 29 Anm. 35).

14 ARV² 987, 2; J.H. Oakley, The Achilles Painter (Mainz 1997) 53 TextAbb. 2 Abb. 26 a. b Taf. 2 B; 3–4.

15 Hubo 1887, 97 f. Nr. 583 (dort für echt gehalten); vgl. Jacobsthal 1912, 5 («abscheuliche Fälschung»).

16 So erwähnt Wieseler 1869, 424 Anm. 23 als Geschenke von A. Conze «eine beschädigte Lekythos mit schwarzen Figuren, zwei den sogen. Thränenfläschchen ähnliche kleine Gefässe aus

gebranntem Thon ohne Firniss und Malerei, etwa 30 zum Theil fragmentirte Henkel von Vasen aus rothem Thon». Der Chemiker F. Wöhler schenkte der Sammlung u. a. «eine fragmentirte Lekythos mit weisser Deckfarbe aus Attika» sowie einen «Henkel von einer gefirnissten Vase» (Wieseler 1869, 426 Anm. 27).

17 Das geht auch aus den Katalogtexten bei Hubo 1887, 85–107 hervor.

18 F. Wieseler, AA 1890, 13; M. Bentz, CVA Göttingen 1, 13. Zur Slg. Fontana vgl. E. Hoernes, Beschreibung griechischer Vasen in Triest, Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich 2, 1878, 17–33 und 120–146; W. Geominy, Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Reinhard Kekulé (Amsterdam 1989) 172–178; G. Bravar – A. Moscatelli, Vasi antichi. La collezione Fontana, in: L. Resciniti – M. Vidulli Torlo (Hrsg.), I Sartorio. L'arte del dono (Ausst.Kat. Triest 1999) 29–45.

19 CVA Göttingen 3, 25 f. Taf. 10, 1.

20 Zu K. Dilthey (1839–1907) existiert kaum Sekundärliteratur. Zu nennen ist lediglich ein kurzer Nachruf mit (unvollständigem) Schriftenverzeichnis von E. Schwartz, in: Chronik der Georg-August-Universität Göttingen für das Rechnungsjahr 1906 (Göttingen 1907) 4–6; F. Koepp, Zwei deutsche Archäologen [R. Kekule und K. Dilthey], Wiesbadener Tagblatt Nr. 57, 8. März 1939. Sehr knapp abgehandelt wird Dilthey von K. Fittschen in seinem Aufsatz «Von Wieseler bis Thiersch (1839–1939): Hundert Jahre Klassische Archäologie in Göttingen», in: C. J. Classen (Hrsg.), Die Klassische Altertumswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Eine Ringvorlesung zu ihrer Geschichte (Göttingen 1989) 87–89.

21 Dilthey promovierte 1865 in Bonn bei Otto Jahn mit einer philologischen Arbeit über Kallimachos, habilitierte sich ebenda 1869 und war 1872–77 Professor der Klassischen Philologie und Archäologie in Zürich. 1877 folgte er einem Ruf auf eine Professur für Klassische Philologie in Göttingen, trat dort aber 1886 aus der Leitung des Philologischen Seminars aus und übernahm 1889 die Leitung der archäologisch-numismatischen Sammlung und nach Wieselers Tod 1893 auch die des Archäologischen Seminars.

22 Von den 37 von E. Schwartz, a. O. (Anm. 20) aufgelisteten Publikationen Diltheys beziehen sich 19 auf archäologische Themen. Vgl. auch hier Anm. 30.

23 R. Horn bilanzierte Diltheys Erwerbungstätigkeit wie folgt: «Mehr als 140 griechische Vasen und Vasenfragmente, über 50 Tonfiguren, 36 griechische und römische Lampen, mindestens 8 Bronzestatuetten, zahlreiche Einzelteile von Bronzegeräten und Bronzegefäßen, vielerlei Schmuckgegenstände, Fibeln und Amulette kamen damals nach Göttingen.» (Horn 1967, 403)

24 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. K. Dilthey 64:I.

25 Wie zu K. Dilthey liegt auch zu P. Hartwig (1859–1919) nur sehr wenig Sekundärliteratur vor; vgl. P. Wolters im Vorwort zu: B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen 1 (Berlin 1925) III, gekürzt abgedruckt in Lullies – Schiering 1988, 130 f.; vgl. auch die Charakterisierung Hartwigs durch L. Curtius, Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen (Stuttgart 1950) 188 und durch L. Pollak bei Merkel Guldan 1994, 98 . Hartwig war nach der Promotion bei J. Overbeck in Leipzig (1883), dem Reisestipendium des DAI und einer kurzen Tätigkeit am Berliner Kunsgewerbemuseum von 1892 bis 1915 als Privatgelehrter und Kunsthändler in Rom ansässig.

26 Eschbach 2007 (dort 90 Anm. 8 knappe statistische Übersicht über die Ankäufe).

27 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. K. Dilthey 138.

28 Brief vom 6. 7. 1892, hier 130.

29 Brief vom 22. 10. 1892, hier 130 f.

30 Im Jahr nach seiner Berufung nach Göttingen publizierte Dilthey noch drei archäologische Arbeiten (Schleifung der Dirke, Archäologische Zeitung 36, 1878, 43–54; Drei Votivhände aus Bronze, Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich 2, 1878, 44–65; Rez. zu Kekulé, Griechische Thonfiguren aus Tanagra, Jenaer Literaturzeitung 1878, Nr. 28, 419–422), später nur noch einen kurzen Aufsatz: Polychrome Venusstatuette, Archäologische Zeitung 39, 1881, Sp. 131–138. Auch sein ohnehin schmales philologisches Œuvre erweiterte Dilthey in Göttingen nur noch um wenige Titel. Den Unterlagen im Nachlass nach zu urteilen, verwendete er viel Zeit und Energie auf die Vorbereitung seiner Lehrveranstaltungen. Beachtung verdient noch seine «Rede zur Saecularfeier Otfried Müllers am 1. Dezember 1897 im Namen der Georg-Augusts-Universität» (Göttingen 1898).

31 Zur Neuorientierung der Vasenforschung am Ende des 19. Jhs. vgl. Rouet 2001, 29–40.

32 Brief vom 29. 7. 1892, hier 130.

33 Zu van Branteghem vgl. den Beitrag von A. Tsingarida in diesem Band, 115–118.

34 Brief vom 29. 7. 1892, hier 130.

35 Hartwig 1893; dazu Rouet 2001, 30–33. 95 f.

36 A. Furtwängler, Meisterwerken der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen (Leipzig 1893); vgl. dazu V. M. Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposium anläßlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau, 30. Juni–3. Juli 2003 (München 2005).

37 Hartwig 1893, V.

38 Hartwig 1893, 421–443.

39 Hartwig 1893, 657–680.

40 Hartwig 1893, VIII.

41 D. Kurtz, Beazley and the Conoisseurship of Greek Vases, J. P. Getty Museum, Occasional Papers on Antiquities 3 (1985), 237–250; M. Robertson, Beazley and Attic Vase Painting, in: D. C. Kurtz (Hrsg.), Beazley and Oxford (Oxford 1985) 19–30; B. A. Sparkes, The Red and The Black. Studies in Greek Pottery (London; New York 1996) 90–113; R. Neer, Beazley and the Language of Conoisseurship, Hephaistos 15, 1997, 7–30; Rouet 2001, passim, bes. 59–74; M. Beard, Mrs. Arthur Strong, Morelli, and the Troopers of Cortés, in: A. A. Donohue – M. D. Fullerton (Hrsg.), Ancient Art and Its Historiography (Cambridge 2003) 148–170.

42 G. Nicole, Meidias et le style fleuri dans la céramique attique, Mémoires de l'Institut National Genevois 20, 1908, 51–155 (Zitat 51).

43 Brief vom 22.10.1892, hier 130 f.; vgl. ARV² 151, 58; CVA Göttingen 4, 93–95 Taf. 35.

44 Im Archiv des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen.

45 Ob es lohnend wäre, die z. T. schwer entzifferbaren Manuskripte gründlicher auf diese Frage zu prüfen, sei dahingestellt.

46 Jacobsthal 1912, Nr. 9. 10. 15. 16. 28–35. 39–43. 52. 53.

47 Zu Jacobsthal zuletzt O.-H. Frey, in: P. Kuhlmann – H. Schneider (Hrsg.), Geschichte der Altertumswissenschaft. Biographisches Lexikon. Der Neue Pauly, Suppl. 6 (Stuttgart 2012) Sp. 614–616; F. Jagust, Paul Jacobsthal (1880–1957), in: G. Brands – M. Maischberger (Hrsg.), Lebensbilder. Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus 1 (Rahden/Westf. 2012) 65–74.

48 Siehe etwa Nørskov 2002; Eschbach 2007, 83–92.

49 Zu Fälschungen und Pasticci s. etwa Cain 2011, 23–30. 81 (Lit.); Kästner 2002, 135–137 Abb. 6–8; 141–143 Abb. 116 f. Ein schönes Beispiel für letzteres, allerdings mit antiken Bestandteilen verschiedener Gefäße: Panathenäische Preisamphora Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Inv. I 517 a1–4: CVA Erlangen 2, 20–22 Beilage 1, 1 Taf. 4 f.

50 ARV² 537, 15; Furtwängler 1885, 643 f. Nr. F 2370; CVA Göttingen 4, 64 f. Beilage 22 f. (vor der Restaurierung). Taf. 20 f. (Zustand seit 2011). – Zur Sammlung Koller siehe Kästner 2002, 135 mit Anm. 6 (weitere Lit.). Die ‹Veredelung› des Kraters dürfte nach freundlicher Auskunft der Berliner Kollegen (U. Kästner) der Werkstatt des Raffaele Gargiulo in Neapel ge-

schuldet sein. – Ein weiteres Beispiel aus der Göttinger Sammlung: weißgrundige Lekythos K 735: CVA Göttingen 4, 142 f. Beilage 30, 1–3 Taf. 67, 1–4. Die sichtbare Bemalung ist fast komplett neuzeitlich, teils an originalen Vorbildern orientiert.

51 Burdett – Goddard 1941, 151–173. – Zur Person siehe auch Calhoun 1987, 2–12; Müller 1997, 131 f.; Nørskov 2002, 69–71. 97 f. 148 f.; Stewart 2003.

52 Zur Auktion: Froehner 1892. – Siehe auch hier, den Beitrag von A. Tsingarida 116.

53 Zu Boston siehe bes. Burdett – Goddard 1941, 331–334. 343.

54 Aus einem Brief an seine Mutter im Herbst 1892: Burdett – Goddard 1941, 151 f.

55 Burdett – Goddard 1941, 153 f.

56 Burdett – Goddard 1941, 158 f. – W. Helbig bekleidete das Amt 1865–1887 und war danach als Kunsthändler aktiv. R. Lullies, in: Lullies – Schiering 1988, 71 f. (verhalten); siehe die zahlreichen Hinweise bei Burdett – Goddard 1941 und Merkel Guldan 1988, z. B. 58. 98–105. 131–135.

57 Burdett – Goddard 1941, 158 f. (Brief vom 7. 10. 1892, Warren an Marshall), 161 f. (Brief vom 22. 2. 1892, Marshall an Warren).

58 Burdett – Goddard 1941, 151 f. 353.

59 Nørskov 2002, 98 Anm. 69.

60 Zu den zahlreichen Schenkungen siehe Burdett – Goddard 1941, 352–355. – Zur Sammlungsgeschichte Leipzig: CVA Leipzig 3, 13–19. bes. 14 (H.-P. Müller); Müller 1997, 126. 131 f.; Müller 2013, 381–398 (H.-P. Müller).

61 Umfassend zur Person: Merkel Guldan 1988; Merkel Guldan 1994.

62 Dresden, Albertinum ZV 1661/Inv. 3079: ARV² 629,17. BADB 207298. – Zum anpassenden Göttinger Frgt. K 658: CVA Göttingen 4, 72 zu Beilage 21, 4 Taf. 26, 1. – Das Pendant, der Stamnos in Qxford, Ashmolean Museum 1911.619, kam 1911 über Warren in die Sammlung: CVA Oxford 1, 23 zu Taf. 27, 3–4; 30, 7–8; ARV² 629, 16; BADB 207297. – Warren und Pollak bedienten sich offenbar derselben Quelle: Beazley fand Fragmente des Dresdener Stamnos in Oxford und umgekehrt, weitere zugehörige Fragmente stammen aus Heidelberg, Frankfurt, Leipzig und eben Göttingen; die Details werden im CVA Dresden 4 (in Arbeit durch den Autor) vorgelegt.

63 Merkel Guldan 1988, 122 f. (zur Keramik), 145–147 (weitere Kontakte mit Dresden).

64 Merkel Guldan 1988, 123 mit Anm. 9. – Herrmann 1898, 136 Nr. 26: Ein anderer Stamnos, auf den die knappen Angaben passen könnten, existiert in der Dresdener Sammlung nicht.

65 siehe oben 123.

66 Vgl. Schiering 2002, 123–131, bes. 129–131 (Lit.). Zu Erwerbungen aus dem römischen Kunsthandel um 1900 siehe Eschbach 2007, bes. 87. – Zuletzt zu den Universitätssammlungen: Müller 2013. – Über die oben im folgenden genannten Sammlungen hinaus ist die Datenlage oft lückenhaft, doch lassen sich ähnliche Schwerpunkte zwischen den 1880er und den 1910er Jahren bei zahlreichen weiteren Sammlungen feststellen. – Für die Originalsammlung des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn bes. unter Georg Loeschke 1889–1912, siehe Bentz – Geominy – Müller 2010, 150–253 (Bonner Werkstattfund 1904, 466 Frgte.); Müller 2013, 127–141 (W. Geominy). – Sammlung der Universität Erlangen: CVA Erlangen 1, 8–10; weitere Hinweise werden M. Boss verdankt. – Sammlung der Universität Giessen: CVA Giessen 1, 9; Klöckner – Recke 2007, bes. 16–24; Müller 2013, 187–205 (M. Recke). – Sammlung der Universität Heidelberg in den Jahren um 1900: Kraiker 1936, 3; CVA Heidelberg 3, 5; CVA Heidelberg 4, 5. – Sammlung der Universität Kiel im Jahrzehnt vor 1900 bis in die 1910er Jahre: CVA Kiel 1, 7–9.

67 Zuletzt ausführlich Bentz – Geominy – Müller 2010, bes. 128–150 (K. Kathariou). – Vgl. hier den Beitrag Schörner 141–143.

68 Zur Sammlungsgeschichte: bes. Langlotz 1932, I–V (H. Bulle); CVA Würzburg 4, 7; Schiering 2002, 130; Müller 2013, 543–554 (U. Sinn).

69 Überblick nach den Datenangaben bei Langlotz 1932.

70 Zur Sammlungsgeschichte: CVA Tübingen 1, 6–8 (O. W. v. Vacano); CVA Tübingen 6, 7; Schiering 2002, 124. 130.

71 Zur Sammlungsgeschichte: CVA Göttingen 3, 7 f.; Eschbach 2007, 83–92. – Zu den neugefundenen Dokumenten s. o. (D. Graepler). – Zur Angebotsliste von Hauser für Leipzig: CVA Leipzig 1, 5; CVA Leipzig 3, 7. 14.

72 Göttingen, Antikensammlung K 689: ARV² 151, 58; CVA Göttingen 4, 93–95 Taf. 35, 1–4. – Rechnung im Archiv der Sammlung. – Zu den Preisen der Zeit siehe Eschbach 2007, 86 f. mit Anm. 28 f. 33.

73 Eschbach 2007, 86 mit Anm. 26.

74 Hartwig 1893, 255–257 mit Anm. 2.

75 Zum Zeitpunkt s. Eschbach 2007, 87 mit Anm. 35.

76 Die Erlanger Frgte.: ARV² 339, 49 (Inv. 454); die Göttinger Frgte.: altes Inv. 566 m. l (= K 695): ARV² 343, 41; Add² 220. Zugehörigkeit von 566 m. i /n. l (altes Inv.) zu Erlangen 454: Williams brieflich (12. 9. 1975). – Im Detail siehe CVA Göttingen 4, 101 f. Beilage 26, 2 Taf. 39, 1–6 (K 695).

77 Zur Verflechtung s. Eschbach 2007, 86 mit Anm. 25 f.

78 Göttingen K 707: ARV² 799, 7; CVA Göttingen 4, 111 f. Beilage 19, 1–2 Taf. 44, 10 f.

79 R. Guy mit Brief vom 24. 7. 1976, zur Herkunft siehe Schwarz 1996, 46.

80 Erste Erwerbung durch Wilson spätestens 1886, späteste Erwerbung eines zugehörigen Frgts. in Erlangen (I 732.351) um 1908; zu den Details siehe oben (Anm. 79).

81 Schon vor Pollak war Hartwig im Besitz des großen Göttinger Frgts. (Lieferung 1892, siehe oben Anm. 62); die Frgte. aus Heidelberg kamen vermutlich ebenfalls über Hartwig (1919) in die Sammlung.

82 Göttingen K 687: Zu den Details siehe CVA Göttingen 4, 90–92 Beilage 26, 1 Taf. 33, 1–6. – Die Frgte in Amsterdam: CVA Amsterdam 1, 21 f. zu Taf. 13, 1.

83 Beazley 1933. – Siehe hier den Beitrag Sarti 99.

84 Augusto Castellani (1829–1914), römischer Goldschmied, Antikenhändler und Kunstsammler; vgl. Paolino Mingazzini, Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani 1–2 (Rom 1930 und 1971); I. Caruso, Collezione Castellani. Le ceramiche (Roma 1985); L. Hannestad, The Castellani fragments in the Villa Giulia. Athenian Black Figure 1 (Aarhus 1989); A. M. Sgubini Moretti (Hrsg.), La Collezione Augusto Castellani (Rom 2000). Zu Scherben aus der Sammlung Castellani in Göttingen siehe Eschbach 2007, 87–90.

85 Gemeint ist wohl die Bauchamphora Berlin, Antikensammlung Inv. 3274: ABV 675 Stesileos 2; CVA Berlin 5, 21 f. Taf. 9, 2 und 11; vgl. auch P. Hartwig in: Mélanges d'archéologie et d'histoire 14, 1894, 282 f. Anm. 1.

86 Hartwig 1893.

87 Der Archäologe und Kunsthistoriker Konrad Lange (1855–1921) war nach der Promotion 1879 in Leipzig, dem Reisestipendium des DAI 1880/81 und der Habilitation in Jena 1884 von 1885–1892 Extraordinarius an der Universität Göttingen, danach Ordinarius für Kunstgeschichte in Königsberg und ab 1894 in Tübingen; vgl. P. Märker, Art. Lange, Konrad v., in: NDB 13 (Berlin 1982) 550 f.

88 Otto Karl Friedrich Herman Crusius (1857–1918) war nach Promotion und Habilitation in Leipzig seit 1886 als Nachfolger von E. Rohde Professor für Klassische Philologie in Tübingen, ab 1898 in Heidelberg, ab 1903 in München, seit 1915 Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; vgl. R. Pfeiffer, Art. Crusius, Otto, in: NDB 3 (Berlin 1957) 432.

89 Zu den Verbindungen zu R. Mancini siehe Eschbach 2007, 85 f. – CVA Göttingen 4, 111 f. Taf. 44, 11 (K 707) und 151 f. (Register: Fundorte und Herkunft)

90 Zu solchen, attisch schwarz- und rotfigurigen Frgt.-Gruppen aus der Lieferung von 1892 siehe CVA Göttingen 3, 21 f. Taf. 8, 6–8 (K 205); 34 f. Taf. 21, 1–4 (K 217); 39 Taf. 24, 5 (K 223); CVA Göttingen 4, 26 Taf. 2, 1 (K 601).

91 Zur Person siehe hier den Beitrag Tsingarida 116–118.

92 Siehe CVA Göttingen 3, 160f.; CVA Göttingen 4, 152 (jeweils unter Hartwig 1892).
93 Mit den «3 ganze(n) Schalen» können nur die folgenden gemeint sein: CVA Göttingen 4, 93–95 Taf. 35 (K 689); 118–120 Taf. 50–52 (K 714), 123–125 Taf. 57f. (K 723).
94 CVA Göttingen 4, 102–104 Taf. 40–42 (K 696).
95 Wohl K 712, CVA Göttingen 4, 116f. Taf. 48, 3–5; 59, 1–6.
96 CVA Göttingen 4, 114f. Taf. 47, 1–4 (K 710).
97 CVA Göttingen 2, erfasst unter den Inv. Nrn. Hu 740 a–e. g–i. k–n; Hu 741 b–d. – Zu den Objekten der Lieferung von 1892 siehe dort 83.
98 CVA Göttingen 2, 14f. Taf. 2, 13–16 (Hu 539 c). Die korinthischen Gefäße sonst: Taf. 1, 8–9 (Hu 537 g); 8, 5 (Hu 537 h); 9, 5–8 (Hu 539 a); 11, 3 (Hu 539e); 11, 5 (Hu 539f.
99 CVA Göttingen 3, 117 Taf. 66, 6–8; 67, 1 (K 348); 118–129 Taf. 67 (K 350-356); 121f. Taf. 69, 2. 3 (K 360); 124 Taf. 70, 5–6 (K 367).
100 Nur diese Schale ist vollständig: CVA Göttingen 2, 77 Taf. 47, 1–2 (H 4). – Die übrigen Gefäße: CVA Göttingen 2, 76 Taf. 46, 4–5 (H 21, Askos); 77 Taf. 47, 3–4 (H 68, Schale, Frgt.); 79 Taf. 48, 3 (H 64, Schale, Frgt.).
101 Eugen Petersen (1836–1919), 1887–1905 Erster Sekretär des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom; vgl. H. Blanck in: Lullies – Schiering 1988, 63 f.
102 CVA Göttingen 4, 144f. Abb. 41 (Liste Hartwig 1892 Nr. 61, verschollen).
103 CVA Göttingen 4, 93–95 Taf. 35 (K 689). Die erwähnten Zeichnungen sind nicht in Göttingen.
104 K 710: siehe hier Anm. 96.
105 CVA Göttingen 3, 137 Taf. 79, 3 (K 398).
106 CVA Göttingen 3, 68 Taf. 41, 1–3 (K 269).
107 K 710: siehe hier Anm. 96. – Sonst genannt in Hartwig 1893, 651: K 689 (siehe hier Anm. 93. 103); Hartwig 1893, 255–257 Anm. 2: CVA Göttingen 4, 101f. Taf. 39 (K 695; aus der Sammlung Bourguignon, erst mit Hartwigs Lieferung 1897 nach Göttingen); Hartwig 1893, 491 Anm. 1 Nr. 6: K 714, siehe hier Anm. 93.
108 CVA Göttingen 4, 26 Taf. 2, 1 (K 601).
109 Göttingen, Archäologisches Institut, Sammlung der Gipsabgüsse Inv. A 691.
110 K 689: siehe hier Anm. 93.
111 K 714: siehe hier Anm. 93.
112 Da K 722 (CVA Göttingen 4, 122 f. Taf. 55,4–9; 56) eine größere Fehlstelle im Becken aufweist, ist wohl eher K 723 gemeint: CVA Göttingen 4, Taf. 57f. (in Hartwigs Liste 1892 mit «H 3» ausgewiesen, K 722 dagegen mit «H 7»).
113 Korinthisches Alabastron: CVA Göttingen 2, 26 Taf. 9,5–8. – Askos mit Greifen: CVA Göttingen 2, 76 Taf. 46, 4–5.
114 CVA Göttingen 1, 13. 64 Taf. 44, 4–6 (H 19).
115 Auf diese Bemerkung passt nur die Schale F 2529 (Leihgabe Berlin), CVA Göttingen 4, 120–122 Taf. 53f.
116 Vgl. oben Anm. 86.
117 Hans Graeven (1866–1905) hatte 1890 in Göttingen bei Dilthey und Wilamowitz mit einer philologischen Arbeit promoviert, bevor er 1891 für fast zehn Jahre nach Italien ging, wo er sich auf Anregung Diltheys der Erforschung spätantiker und byzantinischer Elfenbeinarbeiten widmete; 1900 wurde er Direktorialassistent am Kestner-Museum in Hannover und 1903 Direktor des Provinzialmuseums in Trier; vgl. J. Kollwitz, Art. Graeven, Johannes (Hans) August Theodor Wilhelm, in: NDB 6 (Berlin 1964) 718f.
118 Siehe hier Anm. 89. – In der Sammlungsgeschichte der Antikensammlung in Tübingen sind erst ab 1910 Ankäufe bei Hartwig verzeichnet. Die Sendung Hartwigs an O. Crusius ist nicht erwähnt, siehe CVA Tübingen 1, 6–8.
119 Alexander Stuart Murray (1841–1904) war seit 1867 Assistent und seit 1886 Nachfolger von Ch. T. Newton als Direktor der Antikenabteilung des Britischen Museums, vgl. A.H. Smith, Alexander Stuart Murray, Biographisches Jahrbuch für die Altertumswissenschaft 20, 1907, 100–103.
120 Graf Oscar Pauvert de la Chapelle (1832–1908), renommierter Gemmensammler, vgl. E. Babelon, Collection Pauvert de La Chapelle. Intailles et camées donnés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Catalogue (Paris 1899); Merkel Guldan 1994, 191–193 Abb. 24.
121 Gemeint ist E.P. Warren, Agent für das Museum of Fine Arts in Boston, siehe den folgenden Brief.
122 Vgl. D. Sox, Bachelors of Art. Edward Perry Warren and the Lewes House Brotherhood (London 1991).

# Die Bedeutung der griechischen Vasen in den Universitätssammlungen Wien und Jena von ihrer Gründung bis zur Mitte des 20. Jhs.

*Hadwiga Schörner*

Im Fokus dieses Beitrages stehen die griechischen Vasen in den Universitätssammlungen Wien und Jena. Die Entwicklung dieser Kollektionen kann exemplarisch für den Aufbau und die Ausrichtung von archäologischen Lehr- und Studiensammlungen sein. Welche Rolle die antike Keramik dabei spielte, und welche Wirkung die Vasensammlungen auf Lehre und Forschung an den Universitäten und darüber hinaus hatte, soll anhand der genannten Beispiele genauer betrachtet werden.[1]

## Die Entwicklung der Universitätssammlungen: Wien

Das Fach Klassische Archäologie wurde an der Universität Wien zu Beginn des Wintersemesters 1868/69 mit der Berufung Alexander Conzes *(Abb. 1)* auf die neue Lehrkanzel eingerichtet. 1869 kann auch als Gründungsjahr der Archäologischen Sammlung der Universität angesehen werden, da seit diesem Jahr faktisch eine Gipsabgusssammlung existierte.[2] Während Conze räumlich beengt im Gebäude der Alten Universität im Jesuitenviertel im 1. Bezirk untergebracht war,[3] befanden sich die Abgüsse gemeinsam mit der Abgusssammlung der Akademie der Bildenden Künste im Gebäude Annagasse 3 im Süden des Stadtzentrums. Aus finanziellen Gründen konnte die Universität keine eigenen Räumlichkeiten zur Verfügung stellen. Für Ankäufe stellte der Rektor eine jährliche Dotation in Höhe von 500 Gulden bereit. 1876 wurde dann das ‹Archäologisch-Epigraphische Seminar› gegründet, das aus dem Archäologen Conze und dem Althistoriker und Epigraphiker Otto Hirschfeld als Fachvertretern bestand; die Sammlung wurde an dieses Seminar angegliedert.[4]

Innerhalb der ersten 10 Jahre wurden ausschließlich Abgüsse nach antiker Plastik bzw. Gipsmodelle nach antiker Architektur angeschafft.[5] Bis zur Wegberufung Conzes an die Berliner Museen 1877 waren 29 Gipsabgüsse angekauft worden. Durch den Umzug der Akademie in das neue Gebäude am Schillerplatz 1878 änderte sich prinzipiell nichts an der Situation: Die Gipse der Akademie und jene der Universität standen Seite an Seite in der Aula und mehreren Räumen im Erdgeschoß und wurden weiterhin regelmäßig, alle drei bis vier Semester, für Lehrveranstaltungen genutzt.[6]

Im Jahr 1878 kamen die ersten Originale durch eine Schenkung des österreichischen Hofmalers am Zarenhof Emanuel Stöckler (1819–1893)[7] in die Sammlung. Dabei handelte es sich vor allem um 66 Fragmente von attisch-rot- und -schwarzfigurigen Gefäßen.[8] Räumlich fassbar ist die Originalsammlung erst im Jahr 1886:[9] Im 1884 eingeweihten Neubau der Universität am Ring wurde die ‹Archäologische Sammlung› in einer Flucht von neun

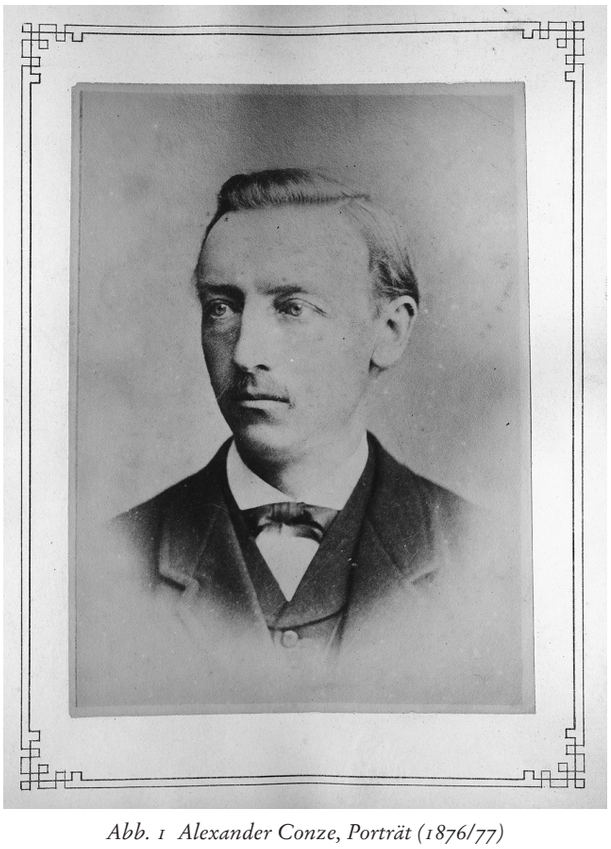


*Abb. 1 Alexander Conze, Porträt (1876/77)*

Räumen im Tiefparterre des Nord-Traktes mit dem dazugehörigen Flur eingerichtet, insgesamt 569 m² *(Abb. 2)*. Den originalen Antiken war der letzte, westlichste Raum auf der Nordseite des Gebäudes vorbehalten *(Abb. 3)*.[10] Mit dem Umzug war die Archäologische Sammlung verwaltungstechnisch selbständig geworden und wurde nun von einem eigenen Assistenten betreut. In Otto Benndorfs Zeit als Lehrkanzelinhaber (1877–1898) wuchs der gesamte Bestand auf 1093 Objekte an, darunter 398 Originale bzw. Fragmente.




*Abb. 2 Universität Wien, Hauptgebäude, Eingang in die Archäologische Sammlung, Ansicht (um 1985)*

Die räumliche Situation blieb unverändert bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges. Obwohl das Hauptgebäude durch einige Bomben schwer getroffen wurde,[11] waren wenige Beschädigungen an Gipsen oder Originalen zu verzeichnen.[12] Nach Kriegsende wurde die Sammlung als eigene Verwaltungseinheit aufgelöst und dem Seminar angegliedert. Die Budgetierung der Sammlung wurde eingestellt und der Assistent dem Institut unterstellt. Dies hatte natürlich zur Folge, dass für Ankäufe kein Geld mehr zur Verfügung stand, daher sind seit diesem Zeitpunkt ausschließlich Schenkungen und Stiftungen zu verzeichnen.

## Die Entwicklung der Universitätssammlungen: Jena

Die Einrichtung eines Archäologischen Museums an der Universität Jena erreichte der Altphilologe Professor Carl Wilhelm Goettling *(Abb. 4)* im Jahr 1845.[13] Der Weimarer Großherzog Carl Friedrich stellte dafür Räumlichkeiten im Jenaer Stadtschloss bereit. Die Museumseinweihung fand während der 9. Philologen- und Orien-

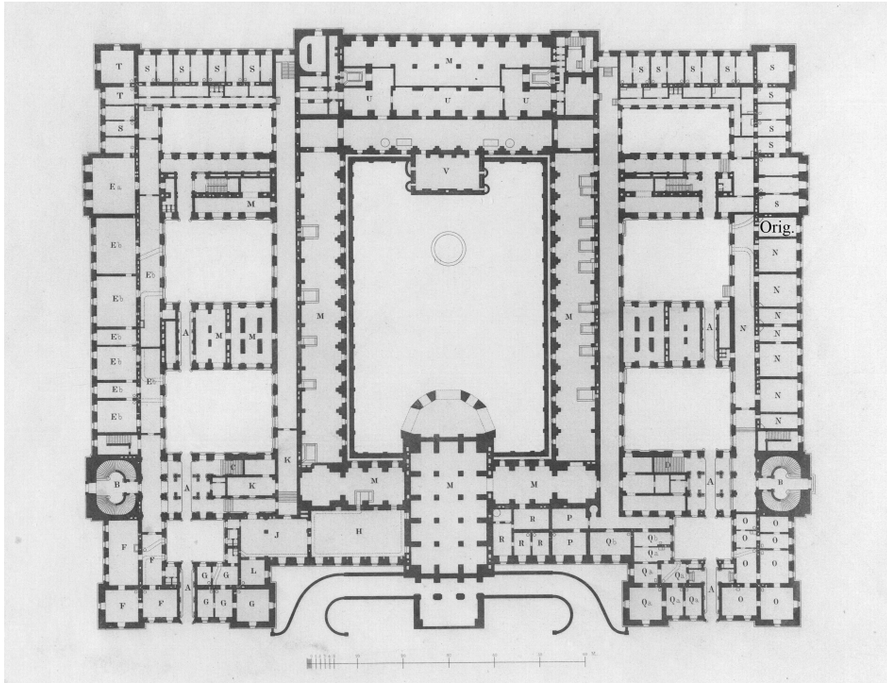



*Abb. 3 Universität Wien, Hauptgebäude, Plan Tiefparterre (Archäologische Sammlung: Räume N)*

talistenversammlung vom 29. September bis 2. Oktober 1846 statt.[14] Zu diesem Zeitpunkt konnten 70 Objekte präsentiert werden: 31 Aegyptiaca,[15] vier Architekturmodelle aus Stein,[16] zwei Kästchen mit Gipsabdrücken[17] von Gemmen und Kameen, sowie fünf Zeichnungen nach etruskischen Grabmalereien aus den Nekropolen Cerveteri und Veji,[18] allesamt Schenkungen, außerdem 27 Abgüsse nach großformatiger Frei- und Reliefplastik, von Goettling teilweise auf einer Reise nach Paris und London im Sommer 1846 aus Sondermitteln angekauft.[19] Zum Zeitpunkt der inoffiziellen Eröffnung im Herbst 1846 befanden sich noch keine griechischen Originale und daher auch keine griechischen Vasen im Museum. Die offizielle Öffnung für das Publikum erfolgte am 23. Juni 1847, nach Ankunft einer umfangreichen Schenkung von hauptsächlich antiken Originalen aus der Sammlung Campana.[20] Das sukzessive Anwachsen der Ausstellungsfläche auf zuletzt 285 m² in vier Räumen im Stadtschloss um 1900 war zwar erfreulich, genügte aber trotzdem den ständig anwachsenden Museumsbeständen nicht, außerdem blieb die Feuchtigkeit der Wände im alten Schloss ein andauerndes Ärgernis.

Bezüglich der Finanzierung des Museums traten besonders das Herzogtum Sachsen-Altenburg und das Großherzogtum Sachsen-Weimar hervor. Neben dem regelmäßigen Etat aus Weimar mit 50 Talern[21] gab es auch unregelmäßige Zuwendungen der vier Erhalterstaaten




*Abb. 4 Carl Wilhelm Goettling, Porträt (1858)*

der Universität.[22] Zur Aufbesserung rief Goettling bereits 1845 die sog. Rosenvorlesungen als eigenständige Finanzierungsquelle ins Leben:[23] Dieser Zyklus von ‹akademischen Vorlesungen› fand einmal pro Woche abends während des Wintersemesters in den Rosensälen am Fürstengraben statt. Professoren verschiedener Fakultäten hielten Vorträge unentgeltlich, und jeder interessierte Bürger konnte Karten einzeln oder als Abonnement für ein gesamtes Semester erwerben. Für Erwerb und Restaurierung der Ausstellungsobjekte wurden so in den ersten Jahren pro Wintersemester etwa 300 Taler eingenommen, außerdem wurden bei den Vorträgen die neuerworbenen Originalantiken und Abgüsse vorgestellt.[24]

Wegen der Feuchtigkeit musste 1904 das alte Jenaer Stadtschloss abgerissen werden, an seiner Stelle wurde ein neues Hauptgebäude für die Universität errichtet.[25] In dieses wurde das Archäologische Museum mit eigenem Eingang auf der Ost-Seite integriert *(Abb. 5)*. Sowohl Ferdinand Noack (1899–1904) als auch Botho Graef (1904–1917) hatten bei der Planung aktiv mitgewirkt. Im Archäologischen Museum, eröffnet im November 1907, nahmen die Abgüsse den Hauptraum und einen etwas kleineren Raum ein, während Kleinkunst und Münzen in jeweils einem Seitensaal präsentiert wurden *(Abb. 6)*.

Die Kleinkunstsammlung hatte das Kriegsende 1945 in einem Kellerraum des Hauptgebäudes gut überstanden[26] und nur geringe Kriegsschäden und zahlenmäßig niedrige Verluste zu verzeichnen. 1936 hatte es eine Umstrukturierung, eine Verkleinerung der Räumlichkeiten und die Trennung von Gipsabgüssen und Originalsammlung gegeben: Das Archäologische Institut war mit der ‹Sammlung antiker Kleinkunst› in ein neues Gebäude in der Nähe eingezogen, wo die Originale in zwei kleinen Räumen erst öffentlich, bald aber nur noch im Magazin aufbewahrt wurden.[27]

## Erwerbung und wissenschaftliche Bewertung der Vasen: Wien

Die Inventare der Universitätssammlung in Wien sind glücklicherweise vollständig erhalten. Darin werden Gipsabgüsse und Originale ohne Unterschied durcheinander verzeichnet. Besonders für die Jahre 1887 bis zur Jahrhundertwende führen die Verzeichnisse umfangreiche Schenkungen durch Mitglieder des Hochadels oder aber Studenten, ehemalige Absolventen und Professoren der Universität auf. Ludwig Pollak z. B. hatte in Wien studiert und sich nach seiner Promotion 1892 in Rom erfolgreich als Kunst- und Antikenhändler niedergelassen.[28] Seiner Alma Mater stiftete er 1895 vier korinthische Vasen sowie ein ostgriechisches Figurengefäß in

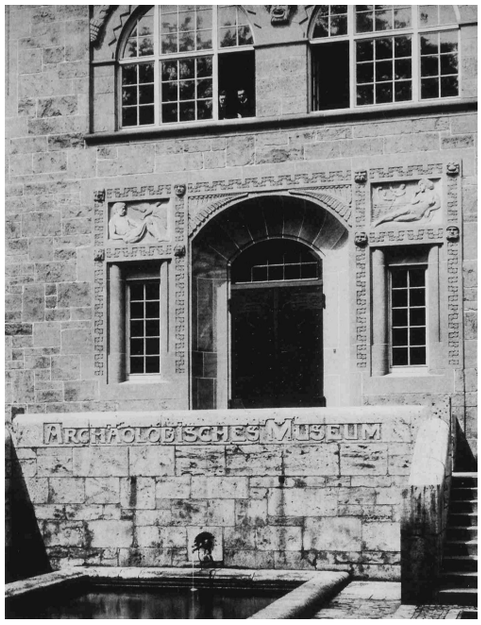



*Abb. 5 Jena, Universitätshauptgebäude, Ansicht des Museumseinganges (1908)*

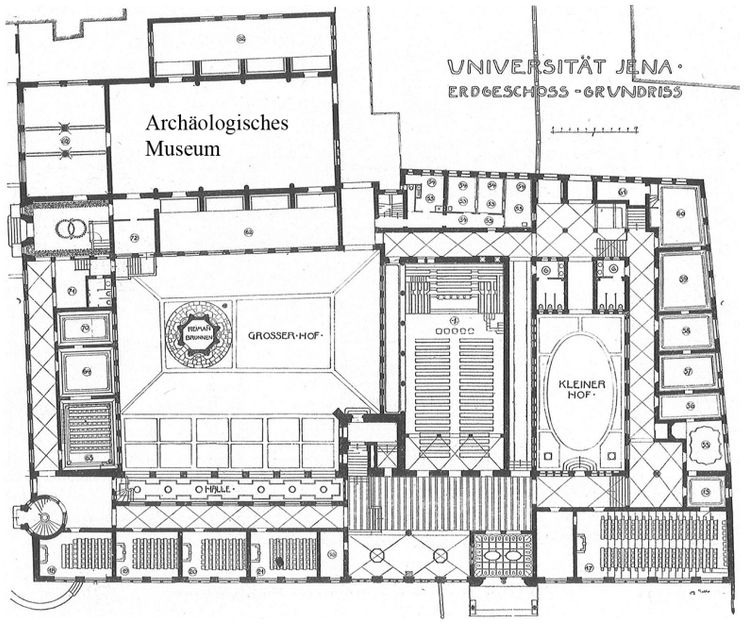



*Abb. 6 Jena, UHG, Erdgeschoß, Grundriss mit dem Archäologischen Museum (1908) (Plan ist gesüdet)*

Form eines erlegten, aufgehängten Hasen[29] (*Abb. 7*), also ein für jene Zeit ungewöhnliches Spektrum.

Der Lehrkanzelinhaber Otto Benndorf erweiterte die Sammlung Ende der 80er Jahre, indem er viele hauptsächlich attisch-rotfigurige Gefäße bzw. Fragmente in den Städten Orvieto und Vulci ankaufte und der Universitätssammlung schenkte. Weiterhin erfuhren die Originale vor dem 2. Weltkrieg deutlichen Zuwachs durch die Stiftung aus dem Nachlass Felix von Luschans 1936 und die Schenkung Eugen Oberhummers 1937: Auf den Arzt und Ethnologen von Luschan (1854–1924) gehen 37 Gefäße zurück,[30] deren Umfang von mykenischen über kyprische, attisch-geometrische und korinthische Vasen bis hin zu einer hellenistischen Lagynos reicht, dem Geographen Oberhummer (1859–1944) werden acht gut erhaltene kyprische Gefäße verdankt.[31]

Die erste Publikation der Originale erfolgte im Jahr 1891 durch Karl Patsch, dem Assistenten an der Archäologischen Sammlung,[32] in Form eines fünfseitigen Kataloges.[33] Aufnahme gefunden hatten drei Bronzen, 17 Terrakotten, Fragmente eines klazomenischen Sarkophages, sieben Marmorskulpturen sowie 22 vollständige Vasen (ein schwarzfiguriges, 13 schwarz gefirnisste und acht rotfigurige Gefäße), summarisch verwiesen wurde auf fast 500 überwiegend attisch-rotfigurige Gefäßfragmente. 1893 versuchte P. Hartwig in den Archäologisch-Epigraphischen Mitteilungen drei dieser in der Universitätssammlung befindlichen Fragmente einer attisch-rotfigurigen Schale aus der Schenkung Benndorf 1888 weitere drei Scherben aus seinem Privatbesitz zuzuweisen.[34]

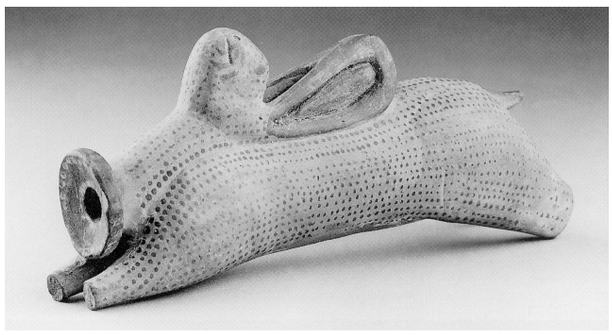


*Abb. 7 Ostgriechisches Figurengefäß (Hase), Geschenk L. Pollak 1895 (Wien, Univ.-Slg. 712)*

In dem hier untersuchten Zeitraum zwischen 1869 und 1950 hatten lediglich zwei von insgesamt 64 Dissertationen Objekte aus der Wiener Universitätssammlung zum Ausgangspunkt. Ludwig Pollak wurde 1892 promoviert mit einer Arbeit über «Zu den Wiener Kraterfragmenten auf Tafel IX der Wiener Vorlegeblätter 1890/91» *(Abb. 8)*, also 18 Teile eines Gefäßes, die Benndorf in Vulci erworben und 1888 der Universitätssammlung geschenkt hatte.[35] Auf dem unteren Fries des Kraters *(Abb. 8)* ist die Aufbahrung des Patroklos dargestellt, mit dem sitzenden Achilleus, einer Frau am Kopfende, wohl Briseis, und hinter ihr der mit Beischrift versehene Talthybios, den oberen Fries schmücken Nereiden mit Delphinen. Eine erste Rekonstruktion des Gefäßes wurde zeichnerisch vesucht.[36] Interpretiert wurde die Darstellung des unteren Frieses in Kombination mit dem oberen schon von Pollak als Illustration der Achilleus-Trilogie des Aischylos.[37] Die Zuschreibung des Kraters

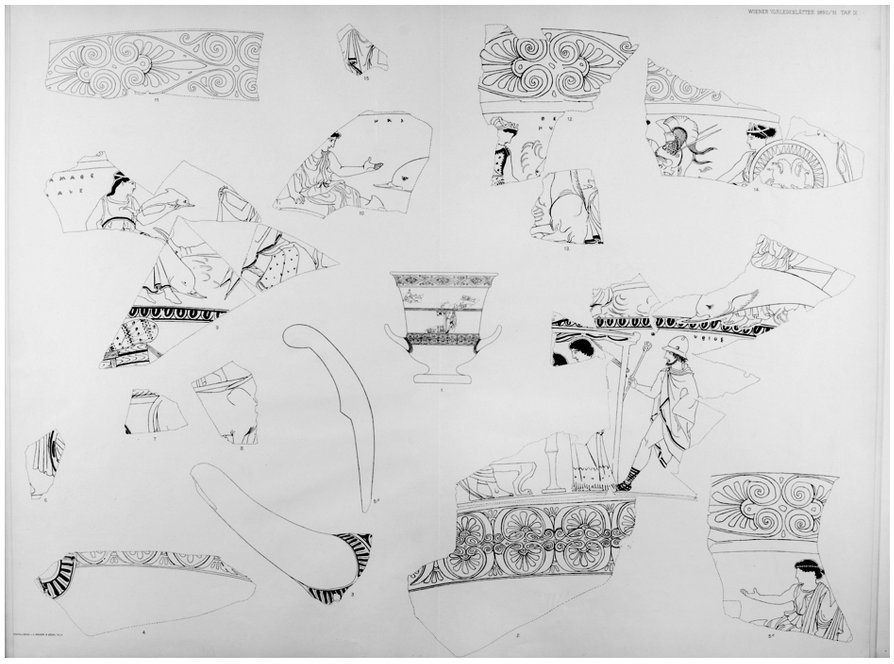


*Abb. 8 Fragmente eines attisch-rotfigurigen Kelchkraters (Wien, Univ.-Slg. 505)*

an Polygnotos wurde erst deutlich später durch J. D. Beazley vorgenommen.[38]

Hedwig Kenner untersuchte in ihrer 1934 abgeschlossenen Doktorarbeit Louteria[39], wobei sie ihren Ausgangspunkt bei einem ungewöhnlichen rotfigurigen Keramikfragment aus der Universitätssammlung nahm,[40] einem Ausguss eines großen Waschbeckens, auf dessen Vorderseite zwei in Silhouettentechnik gemalte Personen an einem formal identischen Louterion stehen. Für den ersten CVA-Band Wien bearbeitete Kenner dann originale Gefäße der Universitätssammlung zusammen mit Vasen aus der Privatsammlung des Kunstmalers Prof. Franz von Matsch.[41] Mit diesem Band habilitierte sie sich 1942.[42] Er sollte bereits 1941 erscheinen, aber Papiermangel verzögerten Druck und Auslieferung.

Während der in Rede stehenden Jahre (1869–1950) stellen 88,1 % der Originalvasen Schenkungen dar, nur 8,4 % wurden angekauft; für die verbleibenden 3,5 % ist die Art des Erwerbs nicht gesichert. Innerhalb der Schenkungen fallen auf private Gönner 26,5 %, auf Stiftungen aus dem universitären Umfeld 61,6 %.

Über die Verwendung der antiken Originalvasen im universitären Unterricht geben die Titel der Lehrveranstaltungen nur unzureichend Auskunft.[43] Veranstaltungen zur antiken Plastik vor den Gipsabgüssen fanden regelmäßig alle zwei bis drei Semester statt und wurden von jedem Lehrkanzelinhaber durchgeführt. Darüber hinaus boten die Direktoren der Antikenabteilung des Kunsthistorischen Museums regelmäßig, etwa jedes zweite Semester, Übungen vor verschiedenen Gattungen antiker Kleinkunst an, dabei wird die Gefäßkeramik aber nur selten *expressis verbis* genannt.[44] Auch in der Vasensammlung des Museums für Kunst und Industrie, dem heutigen Museum für Angewandte Kunst [MAK], fanden Übungen statt.[45]

## Erwerbung und wissenschaftliche Bewertung der Vasen: Jena

In Jena sind durch Weltkriegseinwirkung ein Teil der alten Inventare der Originalsammlung zerstört.[46] Vorhanden sind noch eine Handvoll kleiner Karteikarten aus dem 19. Jh., sowie das Eingangsinventar, in das Botho Graef Ankäufe von Originalen rückwirkend seit 1899 eingetragen hatte. Darüber hinaus existiert eine private Kartei, die Walter Hahland, Ordinarius von 1936 bis zum Kriegsende, angelegt hatte, wohl als Basis für den CVA-Band, den er bis 1941, vor seinem Einzug zum Kriegsdienst, vorbereitet hatte.[47] Daher stellen die vom Museumsgründer C. W. Goettling verfassten Kataloge, die 1846, 1848 und 1854 in drei Auflagen, jeweils um die neuen Ankäufe erweitert, erschienen sind, die wichtigste Quelle dar.[48] Sie enthalten viele unmittelbare Informationen zur Erwerbung aus der Frühzeit des Museums, die andernfalls heute verloren wären. Für die Zeit direkt vor dem 2. Weltkrieg hilft die Hahland-Kartei weiter: Da sie eine Dokumentation des Zustandes unmittelbar vor 1939 wiedergibt, können mit ihr die wenigen Kriegsverluste an Vasen belegt werden.[49]

Der erste nennenswerte Zuwachs der Jenaer Sammlung[50] an griechischen Vasen fand 1846 statt. Herzog Jo-

seph von Sachsen-Altenburg, Vertreter einer der vier Erhalterstaaten der Universität, organisierte mit Hilfe Emil Brauns[51] in Rom eine Schenkung von Objekten aus der Sammlung des römischen Bankiers und Kunstsammlers Giovanni Pietro Campana.[52] Im Gegenzug erhielt dieser den Titel ‹Hofrat› des Herzogtums Sachsen-Altenburg. Die Schenkung umfasste neben 63 Vasen auch 19 Originalterrakotten, fünf Abgüsse von großformatigen Marmorvorbildern, 21 Abgüsse von figürlichen Terrakotten, 37 Abgüsse von Reliefs, 25 Abgüsse von Architekturterrakotten, sechs Gemälde und Stiche sowie drei Publikationen.[53] Die gut erhaltenen antiken Vasen stammten aus Campanas eigener Sammlung und waren in den Nekropolen der Städte Cerveteri, Veji und Vulci ausgegraben worden.[54]

Im Jahr 1852, auf seiner letzten Reise nach Griechenland, hatte Goettling etwa 140 antike Originale[55] sowie einige Abgüsse[56] angekauft. In erhaltenen Briefen an seine Familie[57] beschreibt er auch den Ankauf eines Hortfundes von etwa 110 rotfigurigen Scherben[58] aus der Hermesstraße im inneren Kerameikos. Als Gründe für sein Interesse an diesen nennt Goettling, dass ihm die Stücke stilistisch wertvoll erschienen und er echte attische Keramik für das Museum in Jena erwerben wollte. Aus dem Museumsführer 1854 geht hervor, dass nur zwei der Fragmente im Stadtschloss ausgestellt waren, alle anderen dagegen in Schubladen in den Ausstellungsräumen verwahrt wurden.[59]

Fünf anpassende Fragmente einer Kylix zeigen die sitzende Aphrodite, auf ihrem Schoß Eros mit einer Harfe *(Abb. 9)*.[60] Bei der frühen Publikation durch den Archäologen Otto Jahn,[61] der vier Stücke in Goettlings Auftrag in der Archäologischen Zeitung 1857 erstmals in Umzeichnungen abbildete *(Abb. 10)*,[62] wird deutlich, dass einerseits die Beschäftigung sich auf das Bekanntmachen des Fundkomplexes und seiner wichtigsten Darstellungen beschränkte, zum anderen aber jener Hortfund einen Fortschritt bezüglich der Frage nach dem Produktionsort dieser Vasen bedeutete. Im Fall der Aphrodite war eine Anpassung von drei zugehörigen Fragmenten noch nicht erfolgt *(Abb. 9)*, daher sprach Jahn sie noch als ein schönes junges Mädchen an, den Gegenstand und den Haarschopf vor ihr konnte er nicht deuten. Die Anpassung besorgte erst Botho Graef im Jahre 1912,[63] der erste Vasenspezialist auf dem Lehrstuhl in Jena, dem aufgrund seines frühen Todes 1917 eine weitere Arbeit mit den Gefäßfragmenten nicht möglich war. Eine stilistische Auseinandersetzung begann erst um 1930, zum einen mit den beiden Publikationen Walter Hahlands,[64] die er aber schon vor seinem Wechsel an die Universität Jena 1936 publiziert hatte, zum anderen mit dem Besuch John D. Beazleys in Jena.[65] Beazley benannte den Komplex nach seinem Haupt-Aufbewahrungsort ‹The Jena Workshop›, den Meister der Werkstatt ‹The Jena Painter›, und unterschied noch weitere zwei Meister (Diomedes-Maler und Q-Maler) und zwei Gehilfenhände (Stil B und Stil C).[66]



*Abb. 9 Kylixfragment, Aphrodite und Eros, Jenaer Maler (Jena, SAK 0477)*

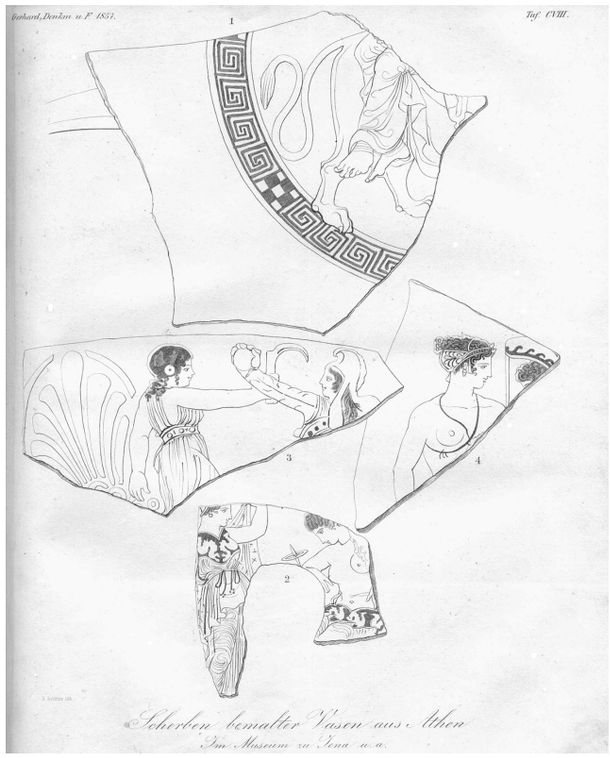



*Abb. 10 Erste Publikation von Fragmenten aus der Werkstatt des Jenaer Malers (1857)*

Er wies dieser Werkstatt weitere, im gesamten Mittelmeerraum gefundene Fragmente und Gefäße zu und begründete weitere Forschungen zu diesem Fundkomplex.[67]

Ikonographische Gesichtspunkte waren ausschlaggebend bei der Publikation weiterer Jenaer Vasen, z. B. der mittelkorinthischen Kylix SAK V 137,[68] die eine der seltenen Darstellungen von Herakles im Kampf mit der Hydra auf einer Außenseite zeigt. Sie wurde erstmals im Jahr 1898 mit Umzeichnungen veröffentlicht.[69] Außerdem war das ungewöhnliche und seltene Bild auf einer weißgrundigen Lekythos in der Art des Tymbos-Malers (SAK V 225)[70] 1896 Thema einer archäologischen Dissertation in Jena.[71] Die Darstellung zeigt in Umrisszeichnung Hermes und vor ihm einen in den Boden eingegrabenen Pithos, aus dem geflügelte Eidola emporfliegen.

Als Goettling im Januar 1869 starb, umfasste das Archäologische Museum in Jena 250 Abgüsse und 557 originale Antiken, davon 175 Vasen. Die Ankäufe in den Jahren nach seinem Tod sind zahlenmäßig gering. Erst mit der Übernahme des Ordinariats durch Ferdinand Noack 1899 ist ein deutlicher Aufschwung zu verzeichnen. Neben 99 Schliemann-Dubletten, die 1902 inventarisiert wurden,[72] bereicherten elf Vasen von böotisch-geometrischer und korinthischer über indigen italischer Herkunft bis zu Gnathia-Ware die Sammlung. Ihren Höhepunkt erreichten Anzahl und Spektrum der Ankäufe in der Zeit Botho Graefs: Am Ende des 1. Weltkrieges waren zu den bereits vorhandenen 287 antiken Gefäßen 56 Vasen hinzugekommen, von prädynastisch-ägyptischen, mykenischen und kyprischen über korinthische, attisch-schwarz- und -rotfigurige bis unteritalisch indigene und rotfigurige Gefäße. Die Ankäufe tätigte Graef bei Händlern in Paris oder Athen, außerdem kaufte er regelmäßig im Auktionshaus Helbing in München.[73]

Während der untersuchten Jahre (1846–1950) stellen in Jena 64 % der Originale Schenkungen dar, 35 % wurden angekauft; nur für 1 % ist die Art des Erwerbs nicht überliefert.[74] Etwas anders sieht es bei den Vasen aus: Hier stehen 48,1 % Schenkungen (0,9 % von privat, 47,2 % von Mitgliedern des Adels bzw. von Regierungen) 51,3 % gekauften Gefäßen gegenüber, wobei 31,8 % durch Geldzuweisungen der Ministerien und 19,5 % durch die Gelder der Rosenvorlesungen bezahlt wurden; nur für 0,6 % sind die Mittel für den Ankauf nicht mehr nachzuvollziehen.

Bereits vor der Einrichtung des Archäologischen Seminars im Wintersemester 1867/68 wurde begonnen, nicht nur die Gipsabgüsse, sondern auch die Originale in die Lehrveranstaltungen mit einzubeziehen. Rudolph Gaedechens, der im Wintersemester 1863/64 mit regelmäßigen Lehrveranstaltungen in Fach Klassische Archäologie begonnen hatte, bot seit dem Sommersemester 1867 regelmäßig etwa alle drei Semester eine Lehrveranstaltung «Erklären der Gypsabgüsse und Antiken des archäologischen Museums» an, wobei die Frequenz aber stetig abnahm. Nach 1918 sind Lehrveranstaltungen unter Zuhilfenahme von Originalen im Museum nur punktuell fassbar, etwa im Sommersemester 1935 durch die Übung «Gemeinsame Besprechung von ausgewählten Stücken der Sammlung antiker Originale im Archäologischen Museum der Universität» von Reinhard Herbig, oder im Sommersemester 1941 die von Walter Hahland angebotene Vorlesung «Überblick über die griechische Vasenmalerei mit Vorführung der Originale der Universitätssammlung».[75] Ansonsten sind die Titel der Lehrveranstaltungen zum einen nicht klar genug formuliert oder aber es ist nicht überliefert, was im ‹Archäologischen Seminar› behandelt wurde.

## Sammlung und Lehre: Wien und Jena im Vergleich

Es wurde deutlich, dass in beiden genannten Universitätssammlungen der Schwerpunkt von Anfang an auf den Gipsabgüssen nach antiker Frei- und Reliefplastik lag: In Jena sollten nach W. Goettlings Aussage die Abgüsse sogar vornehmlich der Bildung des Bürgers und erst in zweiter Linie der Ausbildung der Studierenden dienen.[76] Auch in Wien war eine «Gypssammlung unerläßlich», da gemäß A. Conze «sie von Universität und Akademie, aber auch vom gebildeten Publikum benutzt werden könnte».[77] K. Patsch bezeichnete 1891 die Sammlung gar als «Ergänzung des Gipsmuseums der Akademie der bildenden Künste».[78] Die antike Kleinkunst stand an beiden Universitäten von Beginn an im Schatten der Abgüsse, was nicht nur durch die untergeordnete Präsentation im Museum deutlich wird, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass wir über die Aufstellung der originalen antiken Objekte so schlecht unterrichtet sind.

Die Vasen und Fragmente dienten zwar der Ausbildung und Übung der Studenten, aber nur in geringem Ausmaß. Weitergehende Prägungen der wissenschaftlichen Arbeit durch die Sammlungen sind nur in begrenztem Maße durch Publikationen nachvollziehbar. Konsequent um die Neuerwerbungen erweiterte Kataloge gab es nur in der Anfangszeit in Jena, und lediglich drei Dissertationen wurden in beiden Sammlungen von antiker Gefäßkeramik inspiriert. Erstpublikationen besonderer Stücke bildeten aber durchaus Initialzündungen für weitere wissenschaftliche Arbeiten mit den bereits bekannten Objekten.

Durch die große Zahl von Schenkungen und die nicht zielgerichtet erfolgten Erwerbungen kann die inhaltliche Entwicklung beider Kollektionen nicht als geplant bezeichnet werden. Allerdings ergab sich daraus ein ungewöhnliches und breites Spektrum an Gattungen. Unter-

schiede zwischen den beiden Sammlungen lassen sich jedoch an dem Charakter der Erwerbungen erkennen. Während in Wien der überwiegende Teil aus Schenkungen stammt, die nicht selten von Universitätsprofessoren gemacht wurden und aus deren Grabungsaktivitäten herrührten, hielten sich bei den Zuwächsen der Sammlung in Jena Schenkungen und Ankäufe die Waage. Diese Stiftungen stammten oft von Mitgliedern des Adels und der Regierung, die Ankäufe waren durch die finanzielle und logistische Unterstützung der vier sächsischen Herzogtümer als Erhalterstaaten abgesichert. So konnte mit der universitären Sammlung zugleich auch ein regionales Antikenmuseum entstehen. Erst mit den Ankäufen am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde eine breite Kollektion von Mustern verschiedener Keramikwaren erreicht. Dagegen konnte die Wiener Universitätssammlung ihrer Aufgabe als Lehrapparat durch die sehr hohe Zahl an kleinen und kleinsten Fragmenten kaum gerecht werden, außerdem stand sie in Konkurrenz zu drei weiteren Museen in der Stadt, in denen antike Originale aufbewahrt und präsentiert wurden. Die öffentliche Aufmerksamkeit zog dabei vor allem das Kunsthistorische Museum auf sich, dessen finanzieller Spielraum und dessen Forschungsaktivitäten durch die direkte Unterstützung des Kaiserhauses ungleich größer waren. Nicht nur aus diesem Grund erscheint es äußerst unwahrscheinlich, dass die Vasenkollektionen von Anfang an Konzepte oder spezielle Funktionen besessen haben.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 Photoalbum des Archäologisch-Epigraphischen Seminars 1876–1901, Archiv des IKA. © IKA Wien.
Abb. 2 Archiv des IKA. © IKA Wien.
Abb. 3 M. v. Ferstel, Die k. k. Universität in Wien von Heinrich von Ferstel. Gezeichnet von J. Niedzielski. Gestochen von E. Obermayer (Wien 1892) Taf. 16.
Abb. 4 V. Wahl, Das Fotoalbum der akademischen Senatsmitglieder von 1858 (Jena 1983) 81 Nr. 20.
Abb. 5 Abzug Archiv SAK Jena. © SAK Jena.
Abb. 6 G. Keyssner, Das Gebäude der Universität in Jena, Architekt: Theodor Fischer (Leipzig 1911) 16 Abb. unten, nachbearbeitet von H. Schörner.
Abb. 7 Brein 1999, 61 f. Kat. 55 Taf. 12, 2. © IKA Wien.
Abb. 8 Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1890/91 (Wien 1891) Taf. IX.
Abb. 9 Photo U. Thomas 1995, nachbearbeitet von H. Schörner.
Abb. 10 O. Jahn, Scherben bemalter Vasen aus Athen, AZ 15, 1857, Taf. 108.

## ABKÜRZUNGEN


Brein 1996 — F. Brein, Die Geschichte der Archäologischen Sammlung der Universität Wien, FArch 1/XI/1996 [farch.net]

Brein 1997 — F. Brein (Hrsg.), Kyprische Vasen und Terrakotten, Kataloge der Archäologischen Sammlung der Universität Wien I (Wien 1997).

Brein 1999 — F. Brein (Hrsg.), Bronzezeitliche und geometrische Keramik. Archaische Lokalstile, Kataloge der Archäologischen Sammlung der Universität Wien II (Wien 1999).

Geyer 2009 — A. Geyer, 1846 – aus dem römischen Pfandleihinstitut des Kirchenstaates (Sacro Monte di Pietà) ins Jenaer Stadtschloß der Großherzöge von Sachsen-Weimar-Eisenach: Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana im Archäologischen Museum der Universität Jena, in: dies. (Hrsg.), 160 Jahre Archäologisches Museums der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke, Kolloquium Jena 28. 10. 2006, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7 (Berlin 2009) 1–22.

Goettling 1846 — C. W. Göttling, Verzeichniss der Gegenstände des im Jahr 1846 gegründeten archäologischen Museums der Universität Jena (Jena 1846).

Goettling 1854 — C. W. Göttling, Das Archaeologische Museum der Universität Jena, gegründet im Jahr 1845, 3. vermehrte Auflage (Jena 1854).

Kat. Jenaer Maler 1996 — Der Jenaer Maler. Eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen. Fragmente attischer Trinkschalen der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Ausstellungskatalog Jena (Wiesbaden 1996).

Kathariou 2009 — K. Kathariou, The Jena Workshop Reconsidered. Some New Thoughts on Old Finds, in: Athenian Potters and Painters 2 (Oxford 2009) 63–72.

Kenner 1965 — H. Kenner, Klassische Archäologie an der Universität Wien. Verpflichtung und Vorsatz, in: Universität Wien (Hrsg.), Aufgaben der Universität Wien in Gegenwart und Zukunft, Aufsätze zur 600-Jahrfeier (Wien 1965) 274–278.

Müller 2013 — F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit (Wien, Berlin 2013).

Patsch 1891 — K. Patsch, Die Archäolog.[ische] Sammlung der Wiener Universität, AA 1891, 178–182.

Paul-Zinserling 1981 — V. Paul-Zinserling, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 1981).

Richter 1997 — H. Richter, Die Geschichte des Archäologischen Museums von 1846 bis 1962, ungedr. Magisterarbeit Jena 1997.

Schörner 2007 a — H. Schörner, Von Jena nach Athen: Die Vervollständigung eines Weltbildes. Carl Wilhelm Goettlings Reisen 1840 und 1852 nach Griechenland und deren unmittelbare Wirkung auf sein wissenschaftliches Œuvre, in: Reisen in den Orient vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, Kolloquium Oxford 2003, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 26 (Stendal 2007) 185–201.

Schörner 2007 b — H. Schörner, Die Geschichte des Faches Klassische Archäologie an der Universität Jena von 1945 bis 1990, in: U. Hoßfeld – T. Kaiser – H. Mestrup (Hrsg.), Hochschule im Sozialismus. Studien zur Geschichte der Universität Jena (1945–1990) Bd. 2 (Köln, Weimar, Wien 2007) 1816–1847.

Schörner 2009 H. Schörner, Das junge Museum wächst. Carl Wilhelm Goettling in Griechenland, in: A. Geyer (Hrsg.), 160 Jahre Archäologisches Museums der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke, Kolloquium Jena 28. 10. 2006, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7 (Berlin 2009) 23–46.

## DANK

Mein Dank gilt zuerst den Leitern und Mitarbeitern der beiden Sammlungen, in Wien, Institut für Klassische Archäologie: Marion Meyer und Jan-Marc Henke (jetzt Bochum), in Jena, Institut für Altertumswissenschaften, Fach Klassische Archäologie, Sammlung Antiker Kleinkunst [SAK]: Angelika Geyer und Verena Paul-Zinserling, weiterhin jenen in den Archiven, in Wien im Archiv der Universität [UAW]: Johannes Seidl, im Archiv des Institutes für Alte Geschichte und Epigraphik [IAG]: Andrea Ramharter-Hanel, im Archiv des Institutes für Klassische Archäologie [IKA]: Ireen Kowalleck; in Jena im Universitätsarchiv [UAJ]: Wolfgang Bauer, und in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek [ThULB], Abteilung Handschriften und Sondersammlungen: Joachim Ott. Darüber hinaus unterstützten auch Johannes Bauer (Wien), Robert Fleischer (Mainz), Karl-Reinhard Krierer und Hubert Szemethy (IAG Wien) sowie Herbert Posch (Forum Zeitgeschichte der Universität Wien) die Auffindung von Akten und Bildmaterial, die Zugänglichkeit von Sekundärliteratur sowie mit fruchtbaren Diskussionen über einzelne Aspekte. Außerdem bedanke ich mich herzlich bei den Organisatoren der Tagung in München, Stefan Schmidt und Matthias Steinhart, sowie allen Diskutanten.

## ANMERKUNGEN

1 Da es in dem zur Verfügung stehenden Rahmen nicht möglich ist, alle Aspekte dieses Themas abzudecken, mussten Schwerpunkte gesetzt werden. Dieser Beitrag entstand im Rahmen der Vorbereitung eines Forschungsprojektes mit dem Titel: «Bruch und Kontinuität: Neuorientierung des Faches Klassische Archäologie an der Universität Wien von 1898 bis 1951».

2 Als erste Objekte wurden am 02. 11. 1869 sechs Abgüsse von Objekten aus den Grabungen in Argos inventarisiert, die bei der Formerei Martinelli in Athen erworben worden waren: Inv.-Buch Univ.-Slg. IKA.

3 Heute das Hauptgebäude der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [ÖAW] am Dr.-Ignaz-Seidel-Platz 2.

4 Für Wien stütze ich mich auf: M. Pesditschek, Die Professoren der Alten Geschichte an der Universität Wien, Diplomarbeit Wien 1996; Brein 1996; V. Gassner, Zur Geschichte des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Wien, FArch 17/XII/2000 [http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/welcome.html]. Vgl. zuletzt: M. Meyer, Die Archäologische Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Wien – Aufgaben, Probleme, Perspektiven, in: Müller 2013, 519–527; H. Szemethy, Die «Archäologische Sammlung» der Universität Wien – Rückblick und Ausblick, in: Müller 2013, 501–517.

5 Zur Abguss-Sammlung: J. Bauer, Gipsabgüsse zwischen Museum, Kunst und Wissenschaft. Wiener Abguss-Sammlungen im späten 19. Jahrhundert, in: Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext (Berlin 2012) 273–290; ders., Il Museo dei Gessi di Vienna ai tempi di Alexander Conze e Otto Benndorf, in: E. Löwy, Il Museo dei Gessi e la rappresentazione della figura umana nella scultura greca (im Druck). Ein herzlicher Dank geht an Johannes Bauer, Wien, für die Bereitstellung beider Aufsätze vor deren Drucklegung.

6 Grundriss des Gipsmuseums in der Akademie: Führer durch die Sammlungen der k. k. Akademie der Bildenden Künste, I. Museum der Gypsabgüsse (Wien 1880) Abb. S. 7. – Im Wintersemester 1870/71, Sommersemester 1872 und Wintersemester 1874/75 kündigte A. Conze «Demonstrationen im akademischen Museum der Gypsabgüsse, (Annagasse 3)» an: LV-Verzeichnis im UAW.

7 Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Bd. 13 (2009) 285 s. v. Stöckler, Emanuel (Ch. Gruber – M. Haja).

8 Wien, Univ.-Slg. 53 a–d; einige Stücke sind publiziert: ARV² 262, 6bis (53 c 8); 262, 12 (53 c 4); 284, 4 (53 c 12); 473 (53 c 17); 475, 19bis (53 c 6); 475, 19ter (53 c 2); 475, 25 bis (53 c 3).

9 Siehe Brein 1996.

10 «Sie ist jetzt aufgestellt in 9 Zimmern und 1 großen Corridore des Tiefparterres im neuen Universitätsgebäude und enthält an plastischen Lehrmitteln 620, an graphischen Lehrmitteln 496 Nummern. Die ersteren bestehen in Gipsabgüssen und einigen durch Kauf oder Schenkung erworbenen Originalen»: Zitat Patsch 1891, 178. Vgl. auch Kenner 1965, 278. Der Raum besaß diese Funktion durchgehend bis zum Auszug des Instituts im Jahr 1989.

11 H. Fillitz (Hrsg.), Die Universität am Ring 1884–1984 (Wien, München 1984) 50–57 mit Abb.

12 Verloren gingen z. B. ein großer Teil der Galvanos des Mykene-Goldschatzes; Schadensbericht vom 01. 09. 1945: IKA, Sammlungsakten 1941–1998 (unpag.).

13 Für die Zeit der Gründung und der ersten Jahre des Museums ausführlicher: Richter 1997, 15–28. 70–72; Schörner 2009, 23–46. Vgl. auch den zeitgenössischen Bericht: R. Gaedechens, Der Becher des Ziegenhirten bei Theokrit, Jenaer Winckelmanns-Programm (Jena 1868) 5 f. Anm. 9, sowie die ältere Forschung zusammenfassend und mit einem Bericht der letzten Jahre: D. Graen, Gute Zeiten – schlechte Zeiten: Die Sammlungen des Lehrstuhls für Klassische Archäologie der Friedrich-Schiller-Universität Jena, in: Müller 2013, 325–340.

14 Goettling 1846, 1 (Einleitung).

15 Goettling 1846, 3–6 Nr. 1–30 a.

16 Goettling 1846, 23 Nr. 53–56. Der Verbleib der vier Architekturmodelle (ein Theater, drei Tempel) ist unbekannt.

17 Goettling 1846, 23 f. Nr. 57 (128 römische Gipspasten). 24 Nr. 58 (93 Schwefelpasten).

18 Goettling 1846, 22 f. Nr. 48–52, aus Slg. Campana. Die Zeichnungen sind heute verschollen.

19 Goettling 1846, 9–22 Nr. 32–47; 24 Nr. 59–70. Da das Museum noch nicht gegründet war, besaß es auch keine offiziellen Finanzmittel. Goettling griff daher auf Sondermittel aus Erträgen der Rosenvorlesungen zurück.

20 Richter 1997, 23.

21 Paul-Zinserling 1981, 7.

22 z. B. erfuhr Goettling im Frühjahr 1852 in Athen von einer einmaligen Zusage über 100 Taler des Herzogs von Altenburg: Brief am 13. April 1852 aus Athen: Ms. Prof. q. 95 fol. 55 v. Neben den beiden genannten gehörten noch die Herzogtümer Sachsen-Meiningen und Sachsen-Coburg und Gotha zu den vier Erhalterstaaten.

23 Zu den Rosenvorlesungen: Paul-Zinserling 1981, 10; Richter 1997, 37–44.

24 Richter 1997, 24 f.

25 G. Keyssner, Das Gebäude der Universität in Jena, Architekt: Theodor Fischer (Leipzig 1911).

26 Aktenvermerk vom 08.09.1942: UAJ, C 791, fol. 178 r., sowie vom 24.02.1943: UAJ, C 791, fol. 188 r. v. Vgl. dazu auch: Schörner 2007 b, 1816–1821.

27 Kurzer Überblick über die Situation im Archäologischen Museum zwischen 1945 und 1962: Richter 1997, 94–98; Schörner 2007 b, 1817–1829. Die Wiedereröffnung des Archäologischen Museums fand auf Initiative Ludger Alschers am 22. Mai 1950 statt.

28 Pollak berichtet sowohl in Memoiren als auch in umfangreichen Tagebüchern über sein Leben: M. Merkel Guldan, Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893–1943 (Rom 1994); dies., Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893–1934 (Wien 1988).

29 Wien, Univ.-Slg. 712: CVA Wien, Universität (Deutschland 5) Taf. 4, 12; Brein 1999, 61 f. Kat. 55.
30 Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Bd. 5 (1971) 372 f. s. v. Luschan, Felix von (Hirschberg); Neue Deutsche Biographie Bd. 15 (1987) 528 f. s. v. Luschan, Felix von (A. Furtwängler). Zu seiner Sammlung: H. Graßl, Die archäologische Sammlung des Felix von Luschan und seine Beziehung zu Millstadt, in: Symposium zur Geschichte von Millstadt und Kärnten (Millstatt 2002) 134–139; H. Wolf, Felix Luschan und die Archäologie, in: Brein 1997, XIII–XXVI.
31 Neue Deutsche Biographie Bd. 19 (1999) 388 f. s. v. Oberhummer, Eugen (I. Kretschmer); Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Bd. 7 (1978) 185 f. s. v. Oberhummer Eugen (E. Bernleithner). Zu seinen Reisen: S. Rogge, Von Seidenwürmern, britischen Kolonialbeamten und Antiken. Die Zypern-Reisen Eugen Oberhummers (1887 und 1891) im Spiegel seiner Tagebücher, in: Winckelmann-Gesellschaft (Hrsg.), Reisen in den Orient vom 13. bis zum 19. Jahrhundert (Stendal 2007) 161–174. Zu seiner Sammlung: H. Wolf, Leben und Werk von Eugen Oberhummer, in: Brein 1997, XXVII–XXXV.
32 Siehe Personalverzeichnis der Universität Wien im UAW.
33 Patsch 1891, 178–182. Der knappe Katalog enthielt keine Abbildungen.
34 P. Hartwig, Fragmente zweier rothfiguriger Iliupersis-Schalen, Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 16, 1893, 113–125. Zu Paul Hartwig als Händler von griechischen Vasen: N. Eschbach, Teile und verdiene. Zu den Wanderbewebungen attischer Keramik um 1900, in: M. Bentz – U. Kästner (Hrsg.), Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, CVA Deutschland Beih. 3 (München 2007) 83–92 sowie hier die Beiträge von A. Tsingarida und N. Eschbach.
35 Wien, Univ.-Slg. 505.
36 «Interpretationsprobleme: Bruchstücke eines kelchförmigen Kraters aus Vulci in der archaeologischen Sammlung der Universität Wien, zusammengesetzt und revidiert von Herrn W. Reichel, nach Zeichnungen K. Schönbauers», Zitat aus Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1890/91 (Wien 1891) zu Taf. IX.
37 Die Inhalte von Pollaks ungedruckter Dissertation werden ausführlich diskutiert bei: H. Kenner, Zur Achilleis des Aischylos, ÖJh 33, 1941, 1–24. Vgl. auch CVA Wien, Universität (Deutschland 5) Taf. 24, 9; LIMC VII (1994) 838 s. v. Talthybios Nr. 5 (O. Touchefeu-Meynier).
38 ARV² 1030, 33.
39 Gedruckt: H. Kenner, Das Luterion im Kult, ÖJh 29/2, 1935, 109–154.
40 Wien, Univ.-Slg. 946, vom Händler Yajas am 17.7.1930 gekauft.
41 Er hatte nach dem Studium an der Kunstgewerbeschule in Wien 1879/80 zusammen mit Gustav und Ernst Klimt die sog. Maler-Compagnie gegründet: A. Weidinger – A. Husslein-Arco, Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie (Wien 2007).
42 CVA Wien, Universität und Professor Franz v. Matsch (Deutschland 5).
43 Vgl. dazu auch Kenner 1965, 278.
44 z. B. im Wintersemester 1932/33: «Besprechung antiker Kleinkunst (vor Objekten der Antikensammlung)», 1 std., PD Eichler, im Kunsthistorischen Museum, Hochparterre (Antikensammlung). Die einzige Lehrveranstaltung, in der eventuell Gefäßkeramik der Universitätssammlung verwendet wurde, war das Archäologisches Seminar «Übungen zur Geschichte der griechischen Vasenmalerei» (2 h) von Camillo Praschniker in der Archäologischen Universitätssammlung während des Sommersemesters 1942.
45 Z. B. im Sommersemester 1933: «Meistervasen in Wiener Sammlungen», 2 std., Praschniker, im Museum für Kunst und Industrie, I., Stubenring 5.
46 Vgl. zu diesem Abschnitt auch den historischen Überblick in: CVA Jena 1, 13–17.
47 Photographien und das CVA-Manuskript wurden im Krieg komplett zerstört. Siehe hierzu Schörner 2007 b, 1816.
48 Goettling 1854 (die älteren Auflagen wurden jeweils unverändert übernommen). Die 3. Auflage diente als Basis für eine geplante 4., die als durchschossenes Handexemplar Goettlings heute in der Handschriftenabteilung der ThULB aufbewahrt wird: Hist. lit. VI, 94/17A. Eine 4. Auflage ist nie erschienen.
49 Etwa ein korinthischer Amphoriskos, Inv. [Noack] 311 (ob zerstört oder geraubt, ist unklar).
50 Zu den Ankäufen in der Zeit Goettlings siehe Schörner 2009, 23–46.
51 Zu Emil Braun und seinen Kontakten nach Sachsen-Altenburg: W. Fastenrath Vinattieri, Der Archäologe Emil Braun als Kunstagent für den Freiherrn Bernhard August von Lindenau. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte des Lindenau-Museums und zum römischen Kunsthandel in der ersten Hälfte des 19. Jhs. (Altenburg 2004).
52 Zu G. P. Campana: S. Sarti, Giovanni Pietro Campana (1808–1880). The Man and His Collection (Oxford 2001); Geyer 2009, 1–22. Siehe auch den Beitrag von S. Sarti in diesem Band.
53 Erhalten ist das Inventar dieser Schenkung vom 21.11.1846 mit der Widmung Josephs von Sachsen-Altenburg: UAJ, Akte B. A. 856, fol. 10 r.–21 r. Siehe auch die Abbildungen bei Geyer 2009, 2 Abb. 3 (fol. 10 r.); 14 Abb. 11 (fol. 12 v.); 15 Abb. 13 (fol. 13 r.); 16 Abb. 15 (fol. 14 r.); 17 Abb. 17 (fol. 14 v.); 17 Abb. 19 (fol. 15 r.).
54 Spektrum der identifizierbaren Vasen: zwei korinthische, 19 attisch-schwarzfigurige, fünf attisch-rotfigurige, drei etruskisch-rotfigurige, vier korinthisierende, eine klassisch-böotische, zehn italisch-rotfigurige Vasen und zehn Buccheri.
55 Goettling 1854, 68–70 Nr. 366–368. 371–380. 382–386. 389. Insgesamt 19 Kleinkunstobjekte, die in Griechenland erworben wurden, zusätzlich zu den mehr als hundert Fragmenten aus der sog. Jenaer-Maler-Werkstatt.
56 Goettling 1854, 61–83 Nr. 298–472.
57 Die Briefe aller drei Reisen werden in der Handschriftenabteilung der ThULB Jena aufbewahrt: Ms. Prof. q. 95. Zu den Briefen und den Umständen des Ankaufes des Werkstattkomplexes siehe Schörner 2007 a, 185–201.
58 ThULB, Abt. Handschriften und Sondersammlungen, Ms. Prof. q. fol. 62 v. Zitat bei Schörner 2007 a, 149. Bei dem Fundort des Hortfundes handelt es sich entweder um eine Werkstatt, um einen Verkaufsladen oder aber um eine Abfallhalde: Kathariou 2009, 63–72.
59 Zitat Goettling 1854, 69 Nr. 379–380: «in Athen, im inneren Ceramicus, gefundene [Vasen sind] N. 379. 380, sowie eine ganze Menge Fragmente, welche in den Schiebkästen unter den drei äginetischen Statuen aufbewahrt sind».
60 Jena, SAK 0477: Kat. Jenaer Maler 1996, 93 Nr. 113 Farbtaf. 3 (H. Meschederu).
61 Zu Otto Jahn: Neue Deutsche Biographie Bd. 10 (1974) 304–306 s. v. Jahn, Otto (M. Privat). Goettling und Jahn müssen einander von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig gekannt haben.
62 O. Jahn, Scherben bemalter Vasen aus Athen, AZ 15, 1857, 105–109 Taf. 108, 4 (fälschlich 1853 als Fundjahr).
63 B. Graef, Wo sind Prellers Antiken? AA 1912, 636.
64 W. Hahland, Vasen um Meidias (Berlin 1930); ders., Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v. Chr., Diss. Marburg (Athen 1931).
65 Der Zeitpunkt seines Besuchs ist immer noch nicht gesichert (vgl. CVA Jena 1, 15), doch ist es durchaus möglich, dass dieser kurz vor 1928 stattgefunden hat, da Beazley 1925 den Maler bzw. die Werkstatt mit keinem Wort erwähnt in: J. D. Beazley, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils (Tübingen 1925), wohl aber drei Jahre später: J. D. Beazley, Rez. zu CVA Coll. Mouret, Fouilles d'Ensérune, JHS 48, 1928, 127.
66 Werkstatt: ARV² 1510–1521 (Diomedes-Maler: 1516–1518; Q-Maler: 1518–1521).

67 Literaturauswahl: V. Paul-Zinserling, Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. (Mainz 1994); H. Meschederu, Die Fundverteilung der Jenaer-Maler-Werkstatt und der Handel mit Keramik in der Antike, in: Kat. Jenaer Maler 1996, 24–32; Kathariou 2009, 63–72; O. V. Tugusheva, The Meidias Painter and the Jena Painter Revisited, in: Athenian Potters and Painters 2 (Oxford 2009) 291–296.

68 CVA Jena 1 Taf. 18, 1–7 mit der älteren Lit.

69 E. Pernice, Korinthische Schale in Jena, JdI 13, 1898, 200–202 Taf. 12.

70 ARV² 760, 41; Beazley, Para. 414; Kat. Jenaer Maler 1996, 88 Nr. 101 Taf. 9 (A. Ludwig).

71 P. Schadow, Eine attische Grablekythos, Diss. Jena 1896 (Jena 1897).

72 A. Plontke-Lüning, Troja. Heinrich Schliemanns Funde des 3. und 2. Jts. v. Chr. in: A. Geyer (Hrsg.), Mediterrane Kunstlandschaften in der Sammlung antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Göhre in Jena 1999, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 3 (Jena 1999) 12–15.

73 Beispielsweise 1912 einen hellenistischen Reliefbecher: H. Schörner, Ein Reliefbecher mit ΚΕΡΔΩΝ-Signatur in Jena, ÖJh 80, 2011, 255–268.

74 Zu weiteren Auswertungen des jungen Museums siehe Schörner 2009, 43 f.

75 Zur Situation seit 1945 siehe Schörner 2007 b, 1816–1847.

76 Richter 1997, 23 mit Anm. 63.

77 Zitat Brief A. Conze an das Universitätskonsistorium vom 20. Mai 1869: UAW Rektoratsakten P 819 (unpag.).

78 Zitat Patsch 1891, 178.

# Adolf Furtwängler, Karl Reichhold und die «Griechische Vasenmalerei», oder: Tradition und Gestaltung eines imaginären Museums

*Matthias Steinhart*

In einem Band zu den Zusammenhängen zwischen dem Sammeln und der Erforschung griechischer Vasen darf die von Adolf Furtwängler und Karl Reichhold begründete «Griechische Vasenmalerei» sicherlich nicht fehlen – folgte doch dieses imaginäre Museum den Ordnungsprinzipien einer realen Sammlung und setzte als letzte monumentale Prachtpublikation in der Tradition des 18. Jahrhunderts zugleich einen wegweisenden Standard in der Beschäftigung mit den Gefäßen wie ihren Bildern.[1]

## Das Werk und seine Protagonisten

Die Gesamtausgabe der «Griechischen Vasenmalerei» erschien zwischen 1904 und 1932 in drei Bänden, die mit ihrer Verbindung von großformatigen Schwarzweiß- und Farbtafeln *(Abb. 1–3)*, den Textabbildungen zu speziellen Fragestellungen – wie etwa der Rekonstruktion des Hauses auf der Françoisvase, der Komposition einer Rinderherde oder dem Entstehen von Druckschäden beim Stapeln von Gefäßen im Ofen *(Abb. 4–6)* – und nicht zuletzt den ebenso prägnanten wie detailreichen Texten zu großer Wirkung gelangten.[2] Die drei «Serien» des Werkes nennen im Titel jeweils die finanzielle Förderung und die Herausgeber: «Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder. Mit Unterstützung aus dem Thereianos-Fonds der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von A. Furtwängler und K. Reichhold. Serie I (1904)» bzw. «… herausgegeben von A. Furtwängler und K. Reichhold. Nach Furtwänglers Tod fortgeführt von Friedrich Hauser. Serie II (1909)» und schließlich «… herausgegeben von Adolf Furtwängler, Friedrich Hauser und Karl Reichhold. Nach deren Tode fortgeführt von Ernst Buschor, Carl Watzinger, Robert Zahn. Serie III (1932)». Der in allen drei «Serien» angeführte Thereianos-Fonds geht auf Dionysios Therianos (1834–1897) zurück, einen in Triest lebenden Journalisten, Verleger und Wissenschaftler, der 1869 mit «Anregungen über die homerische Frage» in Freiburg promoviert worden war; der Fonds, ursprünglich mit 262.308,11 Mark ausgestattet und für die Erforschung der griechischen Kultur gedacht, ist in dem «Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften» aufgegangen.[3] Das so geförderte Werk blieb gleichwohl kostspielig: Wie man einer Verlagswerbung von 1919 entnehmen kann, betrug der Preis für «jede Serie M. 660,–. In Mappe, Text gebunden, M. 800,–. Deutsche und deutschösterreichische öffentliche Bibliotheken erhalten auf diese Preise einen namhaften Nachlaß».[4] Der Titel der «Griechischen Vasenmalerei» umfasste wie gesehen

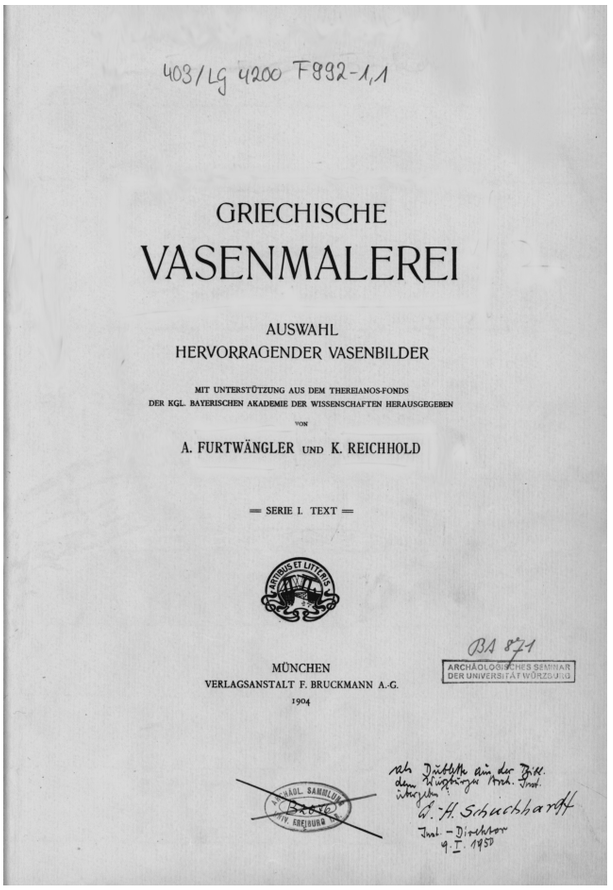



*Abb. 1 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (1904).*

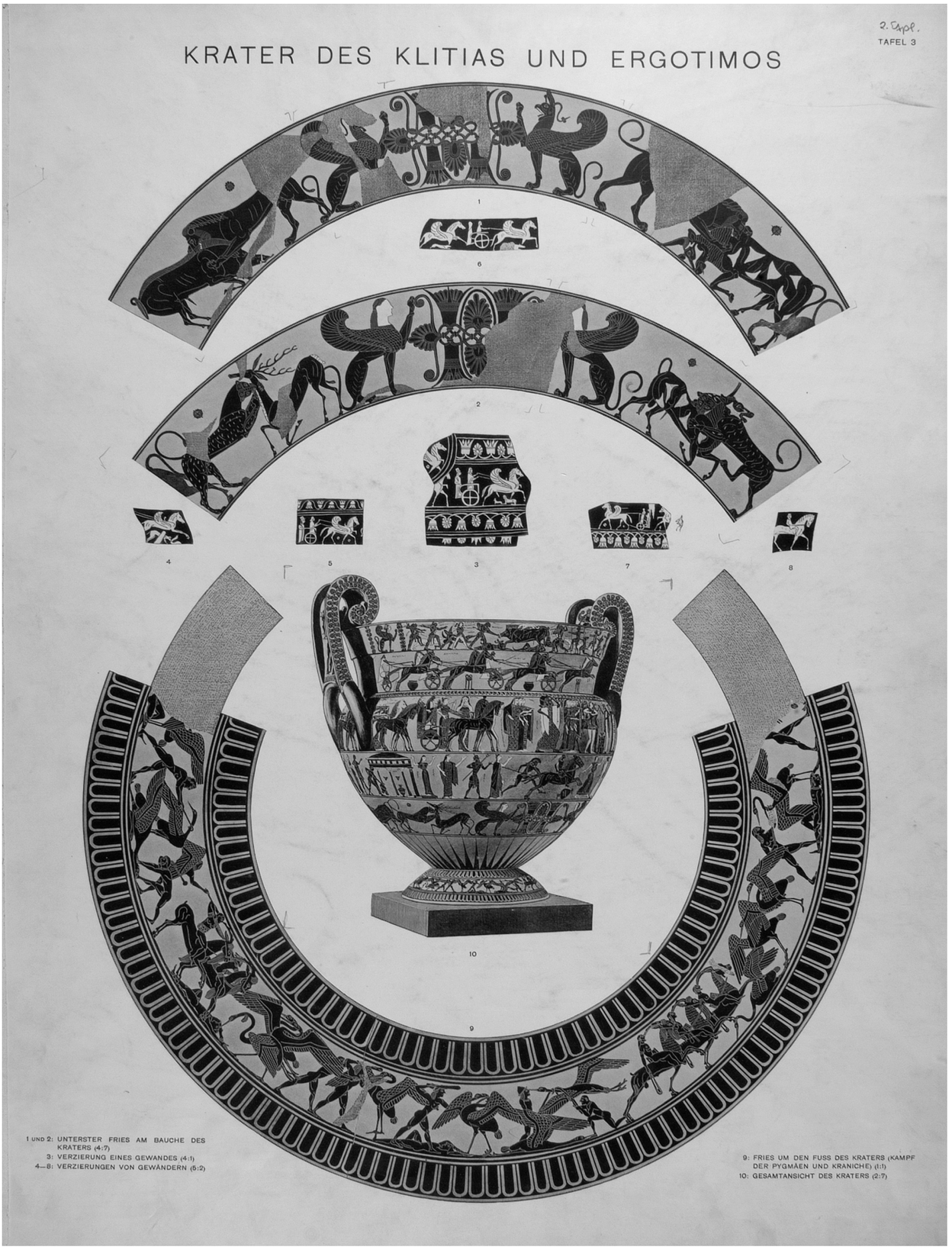



*Abb. 2 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (München 1904) Tafel 3: die Françoisvase.*




*Abb. 3 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (München 1904) Tafel 22: die Münchner Schale des Euphronios. Herakles und Geryoneus.*

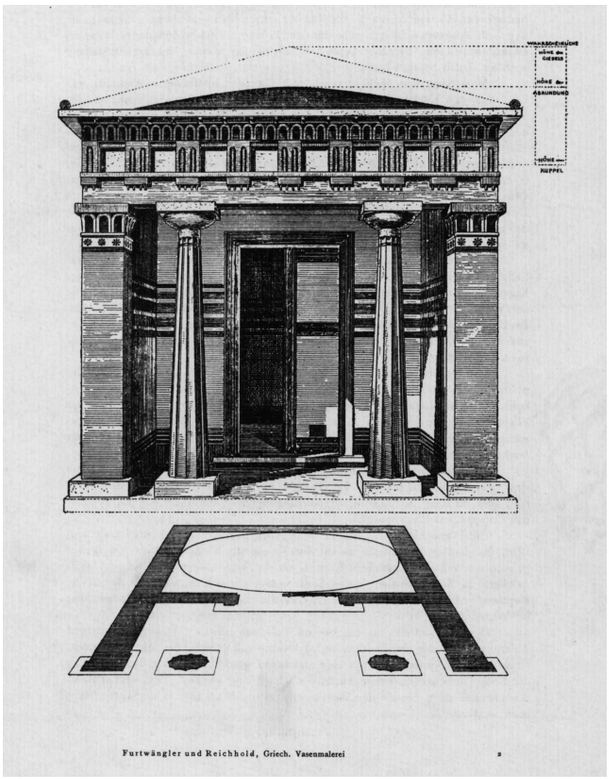



*Abb. 4 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (München 1904) Textabbildung S. 9. Rekonstruktion des Hauses auf der Françoisvase.*

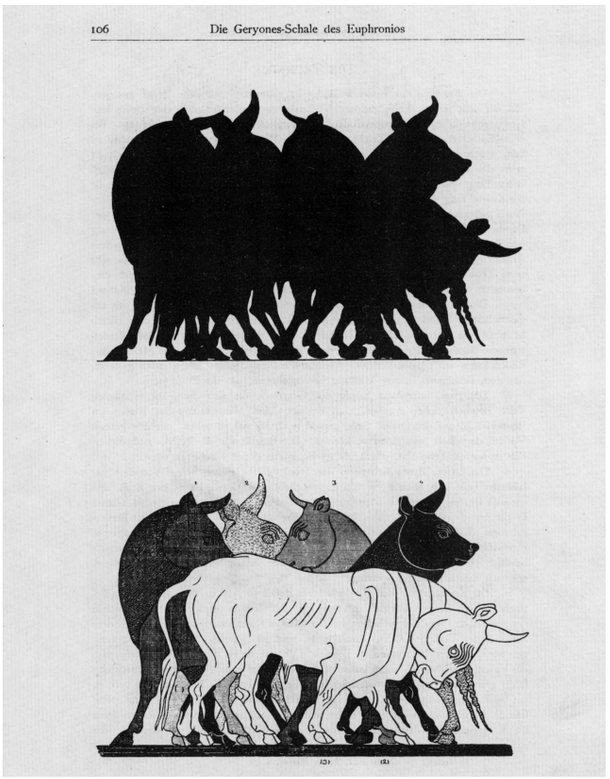
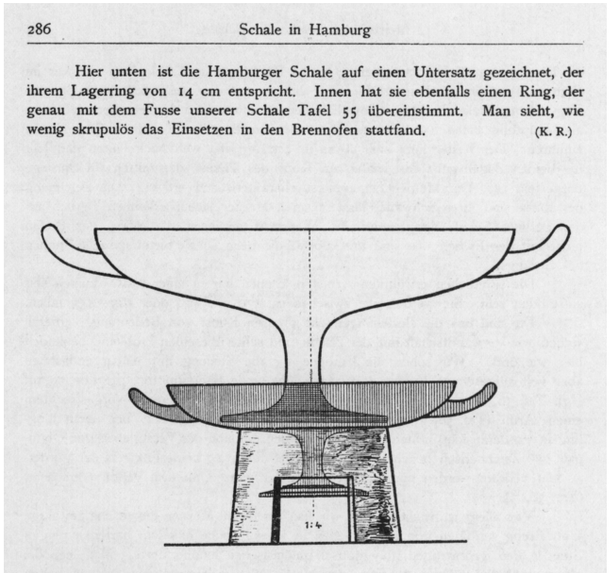



*Abb. 5 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (München 1904) Textabbildung S. 106. Die Komposition einer Rinderherde des Inschriften-Malers.*

zuletzt sechs Herausgeber, doch ist die gängige Abkürzung des Werkes bis heute «FR» oder «Furtwängler – Reichhold» geblieben.[5] Die beiden ‹eponymen Gründerheroen› waren für ihre Aufgabe wohl auch gleichermaßen prädestiniert.


286 Schale in Hamburg

Hier unten ist die Hamburger Schale auf einen Untersatz gezeichnet, der ihrem Lagerring von 14 cm entspricht. Innen hat sie ebenfalls einen Ring, der genau mit dem Fusse unserer Schale Tafel 55 übereinstimmt. Man sieht, wie wenig skrupulös das Einsetzen in den Brennofen stattfand. (K. R.)

1:4

*Abb. 6 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie I (München 1904) Textabbildung S. 286. Entstehung von Abdruckspuren beim Brennen der Gefäße.*

Adolf Furtwängler, geboren am 30. 6. 1853 in Freiburg i. Br., wurde 1874 mit «Eros in der Vasenmalerei» in München bei Heinrich Brunn promoviert;[6] von 1876 bis 1879 hielt er sich als Reisestipendiat im Mittelmeergebiet auf. In den Jahren 1878/79 arbeitet er in Olympia, wo er über 14 000 Bronzen bearbeitete, kunsthistorisch ordnete und publizierte.[7] Darauf folgen 14 Jahre an den Berliner Museen und als Privatdozent an der Universität Berlin, die Furtwängler stets – abgesehen von seinem guten Verhältnis zu Ernst Curtius – als eine persönlich schwierige Zeit empfunden hat.[8] Mit der «Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin» (1885) und der bereits nach seinem Ruf nach München erscheinenden «Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin» (1896) entstehen in dieser Zeit jedoch wegweisende Katalogwerke, auf die noch zurückzukommen sein wird *(vgl. Abb. 8)*. 1894 wird Furtwängler Nachfolger Brunns in München. Es erscheinen nun seine großen Werke: 1897 «Meisterwerke der griechischen Plastik» und 1900 «Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klass. Altertum». Neben diesen Veröffentlichungen steht eine Fülle von Aufsätzen und Rezensionen zu unterschiedlichsten Bereichen des Faches.[9] Am 11. 10. 1907 stirbt Furtwängler mit nur 54 Jahren in Athen.

Karl Reichhold wurde am 5.4.1856 in Herschberg geboren. Von 1902 an war er als Gymnasialprofessor bzw. Studienrat zuletzt am Königlichen Realgymnasium in München tätig; am 25.10.1919 verstarb er.[10] Reichhold ist vor allem durch seine Zeichnungen für die «Griechische Vasenmalerei» berühmt, die sich gleichermaßen durch große Genauigkeit wie sein künstlerisches Einfühlungsvermögen auszeichnen *(vgl. Abb. 2–6)*.[11] Daneben veröffentliche Reichhold aber auch verschiedene Monographien, von denen nur die «Meisterzeichnungen deutscher Künstler» (1910), das «Lehrbuch der räumlichen Anschauung. Ein Versuch zur Reform des Linearzeichenunterrichts» (1910) und das «Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder» (1919) erwähnt seien *(Abb. 7)*.[12] Mit diesen Publikationen verband Reichhold gleichermaßen ästhetische und pädagogische Zielsetzungen.[13] Auch für die «Griechische Vasenmalerei» hat Reichhold nicht nur gezeichnet, sondern auch wesentliche Textbeiträge zu Technik und/oder Kompositionsfragen beigesteuert.[14] Seine Mitwirkung war allerdings nicht unumstritten und nicht immer einfach zu bewerkstelligen.

## Ein ‹Papiermuseum› der Vasenmalerei

Für die Konzeption der «Griechischen Vasenmalerei» standen nach dem Erscheinen großformatiger und aufwendig ausgestatteter Publikationen über antike Vasen seit dem späten 18. Jahrhundert hinsichtlich Auswahl und Anordnung unterschiedliche Modelle zur Verfügung. Der Untertitel «Auswahl hervorragender Vasenbilder» bringt die Intention des Werks indes deutlich zum Ausdruck: eine umfassende Zusammenstellung hervorragender griechischer Vasen unabhängig vom Aufbewahrungsort, also ein ‹Papiermuseum› der griechischen Vasenmalerei.[15] Der inhaltliche Schwerpunkt lag dabei in allen drei «Serien» auf der attisch rotfigurigen Vasenmalerei:[16]

| **«Serie I» (Taf. 1–60)** | **«Serie II» (Taf. 61–120)** | **«Serie III» (Taf. 121–180)** |
|---|---|---|
| (43) Attisch rotfigurig und weißgrundig | (53) Attisch rotfigurig und weißgrundig | (52) Attisch rotfigurig und weißgrundig |
| | (12) Unteritalisch | (12) Unteritalisch |
| | | (5) Attisch schwarzfigurig |
| (3) Attisch schwarzfigurig, Unteritalisch | (3) Chalkidisch | |
| (2) Chalkidisch | | |
| (1) Caeretaner Hydria, Ionisch schwarzfigurig | | (1) Chalkidisch, Korinthisch, Lakonisch |

Geometrische oder orientalisierende Vasen sucht man im ganzen Werk vergebens. Die Vasenmalerei Korinths und Spartas erscheint erst in «Serie III» und mit je nur einem Beispiel, während das Chalkidische auffallend häufig be-

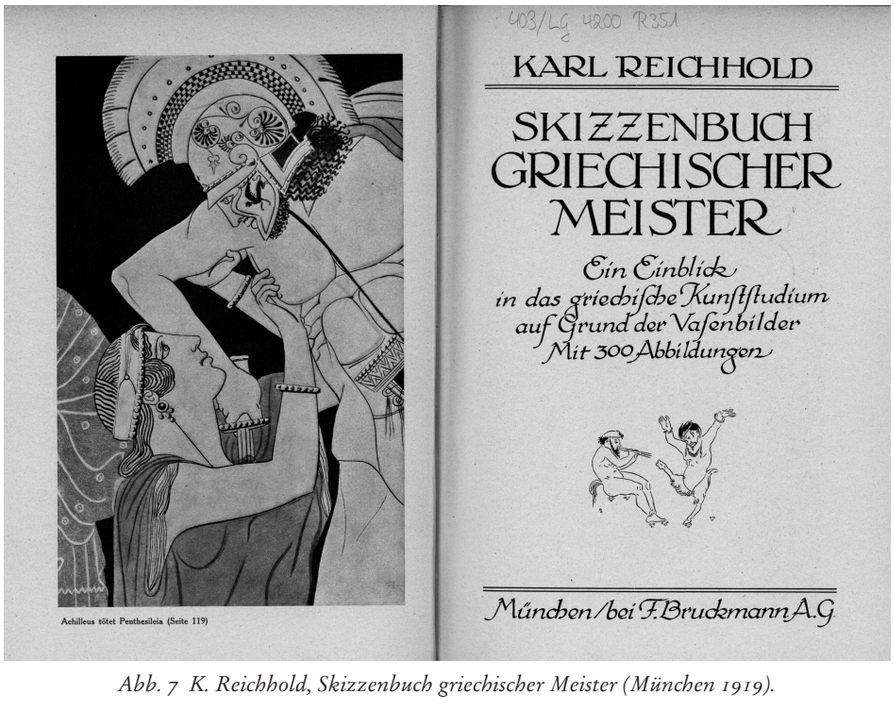



*Abb. 7 K. Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister (München 1919).*

rücksichtigt wurde.[17] Doch auch das Attisch Schwarzfigurige und das Unteritalische verblassen geradezu gegenüber dem Attisch Rotfigurigen; man wird sich daran erinnert fühlen, dass auch die Monographien von Paul Hartwig oder Wilhelm Klein wie die frühen Arbeiten John D. Beazleys attisch rotfigurigen Vasenmalern galten.[18]

Blickt man auf die einbezogenen Museen und Sammlungen, so überwiegt München mit 54 Vasen zwar deutlich, doch die übrigen Vasen verteilen sich in unterschiedlicher Gewichtung auf nicht wenige Städte:

| **«Serie I» (Taf. 1 – 60)** | **«Serie II» (Taf. 61 – 120)** | **«Serie III» (Taf. 121 – 180)** |
|---|---|---|
| (23) München | (22) München | (20) Berlin |
| | | (10) München, Neapel |
| (9) London | (9) St. Petersburg | |
| | (8) Paris | (8) London, Paris |
| | (7) London | |
| | (6) Würzburg | (6) Vatikan |
| | | (4) Boston |
| (3) Neapel, Paris, Rom, Wien | (3) Privatbesitz England[19] | |
| (2) Ruvo, Würzburg | (2) Arezzo, Brüssel, Lecce, Neapel, New York, Ruvo, Wien | (2) Brüssel, Florenz, Haag |
| (1) Florenz, Hamburg, Karlsruhe, Palermo | (1) Bologna, Breslau, Karlsruhe, Marchese Spinelli,[20] Palermo, Tarquinia (Corneto) | (1) Chiusi, Schwerin, Würzburg |

Ein deutlicher Wechsel ergibt sich mit «Serie III», in der zum ersten Mal – und in großem Umfang – Vasen der Berliner Sammlung aufgenommen sind; ähnliche Erweiterungen zeigen sich aber auch mit Vasen in New York und St. Petersburg (nur) in «Serie II» oder mit Boston, Haag und dem Vatikan (nur) in «Serie III».

Die Einbeziehung von Vasen in ganz Europa und den USA brachte zweierlei Schwierigkeiten mit sich. Zum einen war die Arbeit Reichholds an den Vasen bei seinen Dienstherren nicht unbedingt gerne gesehen, wie aus Beurteilungen in seiner Schulakte hervorgeht; so heißt es 1899:[21]

> «Gewiß weiß auch das Rektorat die Bestrebungen der Herren Furtwängler und Reichhold zu schätzen, aber es darf und will auch die Interessen der Anstalt … nicht aus dem Auge verlieren.»

Hätte das Rektorat geahnt, dass aus diesem Unternehmen einmal ein Schulbuch werden würde – es hätte vielleicht anders geurteilt *(vgl. Abb. 9)*.

Auf der anderen Seite war man aber auch nicht in allen Museen bereit, Reichhold zeichnen zu lassen, wie Ludwig Curtius berichtet:[22]

> «Ich benachrichtigte in meiner Begeisterung sofort Adolf Furtwängler und regte an, er möge die kostbare Vase [in Tarent] für seine «Griechische Vasenmalerei» zeichnen lassen … Furtwängler ging sofort auf meine Anregung ein, reiste im Herbst 1907 auf dem Wege nach Griechenland über Tarent, teilte mein Entzücken über das herrliche Werk und bat den Direktor des Museums um die Erlaubnis, dieses durch Reichhold zeichnen zu lassen … Er erfuhr eine glatte Absage.»

## Die ‹Ordnung der Vasen›

Dass die Idee einer Prachtpublikation griechischer Vasen verschiedene Vorgänger hatte, und es damit unterschiedliche Modelle auch für die Gliederung gab, wurde bereits erwähnt.[23] Bei Werken, die wie die «Griechische Vasenmalerei» als Kompendium von Vasen mehrerer Sammlungen angelegt waren, konnte sowohl eine thematische Ausrichtung als auch eine kunsthistorische Einordnung Anwendung finden.[24] Im Falle der «Griechischen Vasenmalerei» entschied man sich für die kunsthistorische Ordnung, und dies sogar gleich zweimal. Wie Furtwängler im Vorwort zu «Serie I» ausführt, ist das Werk zunächst «in sechs Lieferungen zu je zehn Tafeln ausgegeben worden, und zwar im Laufe der Jahre 1900 – 1903. Bei der Anordnung des Materials war die Absicht maßgebend, möglichst in jeder der sechs Lieferungen Proben der verschiedenen Epochen der Vasenmalerei zu geben. Es beginnt also jede Lieferung mit einer althertümlichen Vase und schreitet zum freieren Stil fort».[25] Daraus ergab sich, dass die gebundene Version, in der mitunter sogar Abbildungen derselben Gefäße getrennt werden, sich nicht gerade durch Übersichtlichkeit hervortut und ihre erste Benutzung manche Verwirrung ausgelöst haben dürfte:[26] Das imaginäre Vasenmuseum besteht aus chronologisch geordneten Einzelräumen, von denen jeder einen eigenen in sich abgeschlossenen Rundgang bietet. Um das Ganze dann aber doch leichter benutzbar zu machen, wurde eine Hilfestellung gegeben: «Das folgende systematische Inhaltsverzeichnis giebt die historische Anordnung, in welche das gesamte hier behandelte Material zu gliedern ist».[27]

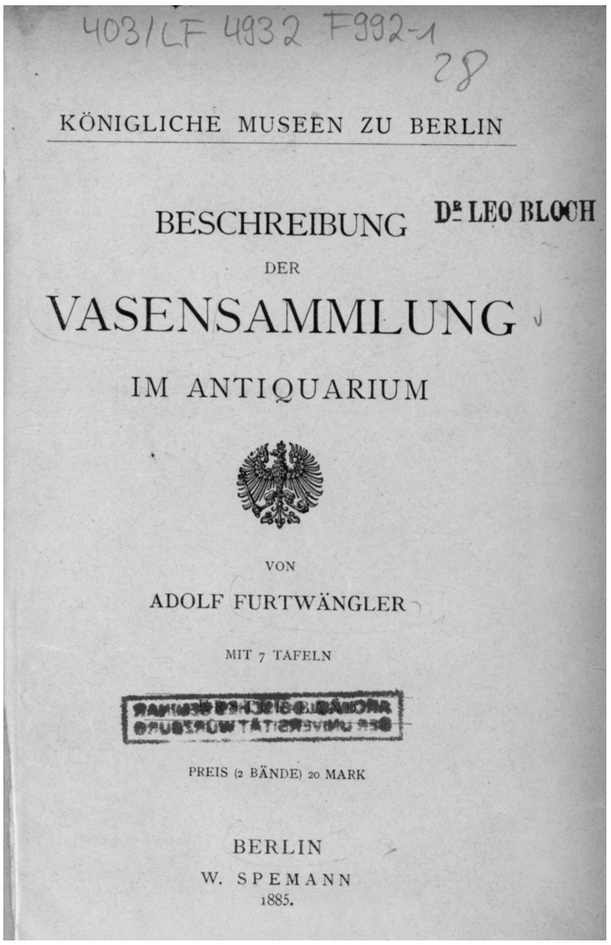
Die Betonung der «historische(n) Anordnung» stellt bei Furtwängler eine grundsätzliche Betrachtungsweise dar, die viele seiner Arbeiten prägt und insofern auch nicht überraschend ist. Im Zusammenhang der «Griechi-

schen Vasenmalerei» ist vor allem an die Konzeption von Furtwänglers «Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin» (1885) zu erinnern *(Abb. 8)*. Die Bearbeitung der Berliner Vasen führte ja zu Furtwänglers Tätigkeit in Berlin, wie er am 25.9.1879 an seine Mutter schrieb:[28]

> «Für mich hat sich inzwischen ein anderer Plan eröffnet; ich werde nächsten Sommer von April bis 1. Oct. hier in Berlin die Stelle Treu's[29] am Museum übernehmen, hauptsächlich um einen Catalog der Vasen zu machen, der sehr gewünscht wird. Ich bekomme zwar nur 5 M. täglich, aber ich bin dann doch in Berlin und an einer sehr lohnenden Arbeit.»

Hier bot sich Furtwängler dann auch die Gelegenheit, Sammlung und Katalog gleichartig zu organisieren:[30]

> «Am Antiquarium gefällt es mir schon der Abwechslung wegen sehr gut[31]. Auch ist da recht viel zu thun, die Aufstellung aller Sachen zu revidieren, zu verbessern …»


403/LF 4932 F992-1
28

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

BESCHREIBUNG

Dr LEO BLOCH

DER

VASENSAMMLUNG

IM ANTIQUARIUM

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

MIT 7 TAFELN

PREIS (2 BÄNDE) 20 MARK

BERLIN

W. SPEMANN

1885.

*Abb. 8 A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin (Berlin 1885).*

Damit gingen hier Sammeln und Erforschen griechischer Vasen also tatsächlich Hand in Hand.

Das Vorwort des Berliner Vasenkatalogs klärt über Furtwänglers Absichten, die nicht zu realisierenden Vorstellungen und seine Vorgehensweise auf:

> «Das vorliegende Werk hatte der Verfasser ursprünglich anders beabsichtigt. Bei jeder Klasse, jeder Gattung und Gruppe, in die er das ganze Material teilte, sollte der Beschreibung der einzelnen Stücke eine allgemeine Einleitung vorangehen, welche Technik, Stil und gesamten Charakter jeder Abteilung erörterte und die Begründung der Einteilung überhaupt enthielt. Praktische Gründe liessen davon absehen; der Umfang des Buches würde zu sehr erweitert worden sein, und der beständige Wechsel von allgemeinen Abschnitten und der von Katalogbeschreibungen würde die Benutzung erschwert haben. Die gegenwärtige Gestalt des Buches bringt nun freilich den Uebelstand mit sich, dass die Gliederung der Vasen in Gruppen und ihre Einreihung in gewisse Fabriken nunmehr der wissenschaftlichen Begründung entbehrt, obwohl sie zu einem Teile neu oder wenigstens nicht allgemein anerkannt ist. Der Verfasser beabsichtigt indes baldigst in einem besonderen Werke, einem Handbuche über die griechische Vasenmalerei, auf das er die Kritiker dieses Kataloges zu warten bittet, ausführliche Rechenschaft abzulegen.[32]
>
> Die bisherigen grossen Vasencataloge (von München, London, Neapel, St. Petersburg) beschreiben die einzelnen Vasen ohne dieselben unter sich irgendwie zu ordnen oder zu gruppieren. Nur einige Kataloge kleinerer Sammlungen haben Anfänge dazu gemacht, Serien und Gruppen aufzustellen*)[33], bald nach Technik und Stil bald nach Gegenständen oder Fundorten.
>
> Als Haupt-Einteilungsprinzip wurde hier die Technik und der tektonische Charakter der Vase, d. h. ihre Form und Dekoration überall durchgeführt, indem ich der Ueberzeugung war, dass man auf diese Weise, durch genaue Beobachtung jener Eigenschaften am sichersten dazu gelange, die Fabriken zu unterscheiden und deren historische Entwicklung zu erkennen.
>
> Es ist begreiflicher Weise nicht leicht, jene Art der Einteilung bis auf die geringfügigsten und charakterlosesten Töpfe herab auszudehnen; gewiss habe ich die richtige Lösung dieser Schwierigkeiten manches Mal verfehlt und eine neue Durcharbeitung des Ganzen würde mich wohl schon jetzt manche Gefässe besser anordnen lassen.»

Furtwängler verfolgte also bei einer großen Sammlung zum erstenmal das stilistische Anordnungsprinzip – und das über 4221 Katalognummern hinweg, wobei er auch stilistisch verwandte Vasenbilder, d. h. Meisterhände, zu-

sammenstellte.[34] Die Vorgehensweise fügt sich bekanntlich auch zu Tendenzen der gleichzeitigen Kunstgeschichte.

Das Ordnungsprinzip für das reale Museum bot sich offensichtlich dann auch für das ‹Papiermuseum› an. Und so ergaben sich wohl geradezu zwingend strukturelle Übereinstimmungen zwischen dem systematischen Inhaltsverzeichnis der «Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium» und der «Griechischen Vasenmalerei», von der hier nur die Gliederung von «Serie I» herangezogen wird:[35]

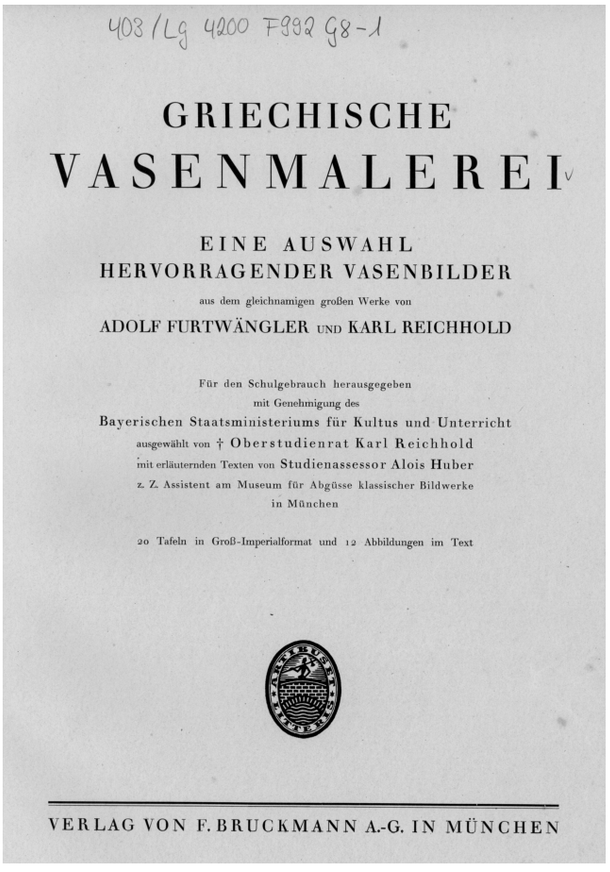
| **«Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium» (1885)** | **«Auswahl hervorragender Vasenbilder, Serie I» (1904)** |
|---|---|
| **A. Aelteste Gattungen** | |
| **B. Schwarzfigurige Gattungen** | |
| I. Die schwarzfigurigen Gattungen des älteren Stiles | I. Archaische schwarzfigurige Vasen |
| 1. Nichtattische Gattungen | |
| a) Rhodische Gattung | A. Ionische Gattungen |
| b) Böotische Gattung | |
| c) Korinthische Gattung | |
| d) Chalkidische Gattung | B. Chalkidisch |
| e) Unbekannte (italische?) Fabriken | |
| 2. Attische Gattungen | C. Attisch |
| II. Die schwarzfigurigen Gattungen des späteren Stiles | |
| 1. Attische Gattungen | |
| 2. Nichtattische Gattungen | |
| **C. Attische rotfigurige Vasen** | |
| I. Der strenge Stil | II. Attische Vasen des strengen rotfigurigen Stiles |
| II. Der schöne Stil, ältere Hälfte (bis um c. 400 v. Chr. | III. Attische Vasen des strengschönen Stiles der polygnotischen Epoche |
| III. Der schöne Stil, spätere Hälfte | IV. Attische Vasen des freien Stiles der perikleischen Epoche |

Die «Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin» verhält sich damit zu der «Griechischen Vasenmalerei» ähnlich wie die «Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin» (1896) zu «Die antiken Gemmen» von 1900, dem ‹Papiermuseum› einer anderen Gattung.[36]

## Ein Pionierwerk wird Schulbuch

Dass die «Griechische Vasenmalerei» in der Wissenschaft eine begeisterte Aufnahme fand und als Vorbild galt, muss kaum erwähnt werden; so leitete etwa Gisela Richter ihren Katalog der attisch rotfigurigen Vasen in New York mit den Worten ein «to serve as a kind of ‹Furtwängler and Reichhold›».[37] Doch fand das Werk auch noch in anderer Weise Interesse: Seit 1911 hatte sich Karl Reichhold dafür eingesetzt, dass aus den Serien der «Griechischen Vasenmalerei» eine Schulbuchausgabe hervorgehen solle, die allerdings erst 1924 erschienen ist: «Griechische Vasenmalerei. Eine Auswahl hervorragender Vasenbilder aus dem gleichnamigen großen Werke von Adolf Furtwängler und Karl Reichhold. Für den Schulgebrauch herausgegeben mit Genehmigung des Bayerischen Staatsministeriums für Kultus und Unterricht ausgewählt von † Oberstudienrat Karl Reichhold mit erläuternden Texten von Studienassessor Alois Huber z. Z. Assistent am Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke in München» *(Abb. 9)*.[38] In seinem Vorwort schreibt Huber:

> «Mit der Herausgabe vorliegender Auswahl hervorragender Stücke der griechischen Vasenmalerei bringt


408/Lg 4200 F992 G8-1

GRIECHISCHE
VASENMALEREI

EINE AUSWAHL
HERVORRAGENDER VASENBILDER
aus dem gleichnamigen großen Werke von
ADOLF FURTWÄNGLER UND KARL REICHHOLD

Für den Schulgebrauch herausgegeben
mit Genehmigung des
Bayerischen Staatsministeriums für Kultus und Unterricht
ausgewählt von † Oberstudienrat Karl Reichhold
mit erläuternden Texten von Studienassessor Alois Huber
z. Z. Assistent am Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke
in München

20 Tafeln in Groß-Imperialformat und 12 Abbildungen im Text

VERLAG VON F. BRUCKMANN A.-G. IN MÜNCHEN

*Abb. 9 Alois Huber (Hrsg.), Griechische Vasenmalerei (München 1924).*

die Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. einen noch von Oberstudienrat Karl Reichhold gefaßten Plan, das in seiner Art einzig dastehende, von Adolf Furtwängler und ihm besorgte große wissenschaftliche Tafelwerk gleichen Titels, auch dem Unterricht an den höheren Lehranstalten dienstbar zu machen, zur Durchführung.

Durchdrungen von dem Werte der Schöpfungen griechischer Keramik in rein künstlerisch-ästhetischer Beziehung sowohl wie auch in sachlicher Hinsicht und bestrebt diese die Jahrhunderte überdauernden Schätze auch unserer Jugend zu erschließen, war Oberstudienrat Reichhold im Jahre 1911 mit dem Ersuchen an das Ministerium für Unterricht und Kultus herangetreten eine für Schulzwecke getroffene Auswahl aus dem großen Werke, in dessen Dienste er fast alle europäischen Museen bereist und die veröffentlichten Stücke nach dem Original gezeichnet hat, zu billigen. Der Oberste Schulrat erklärte … sein Einverständnis mit der getroffenen Auswahl von 25 Tafeln, die nach Fertigstellung eines knappen begleitenden Textes im Buchhandel veröffentlicht und von den bayerischen humanistischen Vollanstalten als Lehr- und Anschauungsmittel für die Hand der Lehrer und Schüler erworben werden sollten.

Durch die Wirren des Krieges und der Nachkriegszeit, nicht zuletzt durch das im Jahre 1919 erfolgte Ableben K. Reichholds verzögerte sich jedoch die Fertigstellung der Ausgabe immer wieder bis zum heutigen Tage.»

Die Ausgabe bietet 25 Tafeln im Großfolio-Format, auf denen drei schwarzfigurige – ein attisches und zwei außerattische – Gefäße wiedergegeben sind, zwanzig attisch rotfigurige und vier unteritalische; dies entspricht ebenso dem Vorbild wie auch die kunsthistorische Gliederung beibehalten wurde; auffällig ist allerdings die hohe Zahl von Vasen in Berlin (6) wie die geringe der Münchner Stücke (3):

| **«Serie I» (Taf. 1–60): 9 Vasen** | **«Serie II» (Taf. 61–120): 8 Vasen** | **«Serie III» (Taf. 121–180): 10 Vasen** |
|---|---|---|
| | | (6) Berlin |
| | (3) Paris | |
| (2) London, München, Neapel | (2) Neapel | (2) London |
| (1) Karlsruhe, Paris, Wien | (1) Boston,[39] New York, Wien | (1) München, Vatikan («Rom») |

Die «Griechische Vasenmalerei» wurde nun also Schulbuch, was das grundsätzliche Interesse der Zeit an der Antike widerspiegelt und eine Wirkung über Wissenschaft und Altertumsbegeisterte hinaus ermöglichte.

Das dreibändige Originalwerk setzte als letzter Vertreter einer überregional ausgerichteten Prachtpublikation von Zeichnungen nach griechischen Vasen aber auch einen Schlusspunkt:[40] Es wird als ein Zeichen der Entwicklung zu sehen sein, dass in «Serie III» als Textabbildungen Fotografien eingesetzt wurden.[41] Gleichwohl ist die Zeichnung als Mittel archäologischer Dokumentation und Rekonstruktion stets von grundlegender Bedeutung geblieben.[42]

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. 4–9 Lehrstuhl für Klassische Archäologie der Universität Würzburg.

Abb. 2. 3 Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg; für die Bereitstellung der Vorlagen danke ich Sigrun Schall-Thiery.

## ANMERKUNGEN

Für ihre Recherchen zu Alois Huber danke ich Dr. Inge Kader, München sehr herzlich.

1 Zu den früheren Prachtpublikationen vgl. die Beiträge von Masci, Schnapp, und Bundgaard Rasmussen in diesem Band.

2 Francoisvase, Florenz 4209: «Serie» I Taf. 1; vgl. ABV 76,1; BAPD 300000. – Genannte Details: «Serie» I, Textband, 9. 106. 286. – Zur Publikation der «Griechischen Vasenmalerei» in Einzellieferungen vgl. u.

3 Die Angaben zu Thereianos und dem Fonds folgen M. Wesche, Die Gunst der Stifter, Akademie Aktuell 2/2009, 80–83, bes. 82. – «Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften»: vgl. www.badw.de/akademie/statuten/statuten08.html.

4 K. Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder (München 1919) Vorblatt.

5 Auf die späteren Herausgeber kann hier auch nicht näher eingegangen werden. «Serie II»: Friedrich Hauser (1859–1917) wurde über neuattische Reliefs bei Adolf Michaelis in Straßburg promoviert und lebte seit den 90er-Jahren als Privatgelehrter und Kunsthändler in Rom. Die Vasenmalerei war eines seiner Hauptgebiete, wobei auch an seine Sammlung griechischer Vasenfragmente zu erinnern ist; vgl. M. Steinhart, «Friedrich Hauser's Vermächtniss 1917». Ein Exlibris von Karl Reichhold, in: E. Simon – C. Weiß (Hrsg.), Folia in memoriam Ruth Lindner collecta (Dettelbach 2010) 214–227. – «Serie III»: Ernst Buschor (1886–1961) war Schüler von Furtwängler und ab 1929 Ordinarius in München. Mit seinen Publikationen zu griechischen Vasen stand er dem Werk thematisch nahe und leitete von 1937 an auch das deutsche CVA; vgl. W. M. Calder III, Ernst Buschor, in: N. Thomson de Grummond (Hrsg.), An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology (London u.a. 1996) 210. – Carl Watzinger (1877–1948) wurde 1899 mit Studien zur unteritalischen Vasenmalerei promoviert; zunächst an den Berliner Museen und in Gießen tätig, lehrte er von 1916 bis 1947 in Tübingen; vgl. A. Klöckner – M. Recke (Hrsg.), Gönner, Geber und Gelehrte. Die Gießener Antikensammlung und ihre Förderer (Nürtingen 2007) 38f. – Robert Zahn (1870–1945) war von 1900 bis 1935 an den Berliner Museen tätig, seit 1931 als Erster Direktor; vgl. den Beitrag von Kästner in diesem Band.

6 Vgl. M. Flashar – J. Wohlfeil (Hrsg.), Adolf Furtwängler. Der Archäologe, Ausstellungskatalog Archäologisches Institut Freiburg (München 2003); A. Furtwängler, Aspekte einer unkonventionellen Persönlichkeit im privaten Umfeld, in: V. M.

Strocka (Hrsg.), Meisterwerke. Internationales Symposion anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau 30. Juni – 3. Juli 2003 (München 2005) 9 – 19.

7 Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia, Olympia IV (Berlin 1890); vgl. Chr. Kunze, Auf der Suche nach der griechischen Frühzeit: Adolf Furtwängler und die geometrische Kunst, in: Strocka (Anm. 6) 39 – 57.

8 Ernst Curtius: Vgl. K. Christ, Hellas. Griechische Geschichte und deutsche Geschichtswissenschaft (München 1999) 32 – 42; R. Lullies, in: R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse (Mainz 1988) 39f. – Furtwängler und Berlin: Vgl. dazu einen Brief von Curtius an Furtwängler: A. Greifenhagen (Hrsg.), A. Furtwängler, Briefe aus dem Bonner Privatdozentenjahr 1879/80 und der Zeit seiner Tätigkeit an den Berliner Museen 1880 – 1894 (Stuttgart 1965) 121. Furtwängler schreibt am 3.7.1882 an seine Mutter, sein Verhältnis zu Alexander Conze sei «zwar ein fortdauernd Gutes, aber ich merke doch daß er lieber einen weniger selbständigen jüngern Mann neben sich hätte; so ist's ja immer in der Welt; man wird unbequem wenn man nicht immer duckt»; Greifenhagen a. O. 113. Ein äußerst schwieriges Verhältnis wird auch aus den Briefen von Conze deutlich; vgl. Greifenhagen a. O. 229. Zu Conze vgl. A. H. Borbein, in: Lullies – Schiering a. O 59 f.

9 Vgl. die von M. Dennert zusammengestellte Bibliographie in: Flashar – Wohlfeil (Anm. 6) 157 – 174.

10 Vgl. D. Ohly in: Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München. Zeichnungen von Karl Reichhold. Band I. Bilder auf Krügen. Text von Martha Ohly-Dumm (München 1975) 5 – 7; Steinhart (Anm. 5).

11 Zur Würdigung durch Beazley vgl. Steinhart (Anm. 5) Anm. 23.

12 Vgl. Ohly (Anm. 10) 6; Steinhart (Anm. 5) Anm. 21.

13 Vgl. Steinhart (Anm. 5) 219 mit Zitat aus dem Vorwort des «Skizzenbuches».

14 F. Hauser hat im Vorwort zu «Serie II» die technische Kennerschaft Reichholds gewürdigt; vgl. Steinhart (Anm. 5) 219.

15 Zum «Papiermuseum» Cassiano dal Pozzos vgl. I. Herklotz, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (München 1999).

16 In der Tabelle wurden rotfigurige und weißgrundige Vasen zusammengefasst, das Weißgrundige hat aber nur einen verschwindend geringen Anteil.

17 Ohne den Zusammenhang direkt belegen zu können, mag angesichts dieses Interesses an chalkidischen Vasen doch daran erinnert werden, dass Georg Loeschcke seit 1896 an einer Zusammenstellung dieser Gattung arbeitete, die schließlich Andreas Rumpf publizieren wird. Loeschcke und Furtwängler waren befreundet und hatten gemeinsam zwei grundlegende Arbeiten zur mykenischen Vasenmalerei verfasst; dass Furtwängler Loeschcke mit Hinweisen unterstützte, erwähnt A. Rumpf, Chalkidische Vasen (Berlin 1927) S. iv f.; zu Loeschcke: W.-R. Megow in: Lullies – Schiering (Anm. 8) 106 f.

18 P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles (Stuttgart 1894); W. Klein, Euphronios (Wien 1886). – Beazley: Vgl. die Bibliographie in Select exhibition of Sir John and Lady Beazley's gifts to the Ashmolean Museum 1912 – 1966 (Oxford 1967) 177 – 188. Vgl. die Beiträge von Eschbach/Graepler und Tsingarida in diesem Band.

19 Taf. 93,2 (Schale des Hegesibulos). Heute New York, Metropolitan Museum of Art 07.286.47; vgl. ARV² 175; BAPD 201603. – Taf. 115 (Krater Pan-Maler). Heute Boston, Museum of Fine Arts 10.185; vgl. ARV² 550,1; BAPD 206276; vgl. C. C. Vermeule, The Collector and Collection, in: J. Boardman (Hrsg.), J. D. Beazley, The Lewes House Collection of Ancient Gems (Oxford 2002) 4. – Taf. 120,1 (Chous Eretria-Maler). Heute New York, Metropolitan Museum of Art 08.258.22; vgl. ARV² 1249,12; BAPD 216948.

20 Taf. 85 (Skyphos von Hieron und Makron). Heute Boston, Museum of Fine Arts 13.186; vgl. ARV² 458, 1; BAPD 204681; vgl. Vermeule (Anm. 19) 4.

21 Zitat nach: Ohly (Anm. 10) 6 mit weiteren Zitaten.

22 Ludwig Curtius, Deutsche und antike Welt (Stuttgart 1958) 334 f. Später erging es F. Hauser nicht anders.

23 Vgl. zu den Möglichkeiten von ‹Ordnung› M. Foucault, Die Ordnung der Dinge (Frankfurt a. M. 1971); im Original allerdings: Les mots et les choses (Paris 1966).

24 So ordnete Giovanni Battista Passeri in seinem dreibändigen Picturae Etruscorum in Vasculis (Romae 1767 – 1775) nach thematischen Gesichtspunkten; vgl. D. von Bothmer, Greek Vase-painting. Two Hundred Years of Connoiseurship, in: J. Walsh (Hrsg.), Papers on the Amasis painter and his w**orld** (Malibu 1987) 187; St. Schmidt, Sammler – Abenteurer – Antiquare: Die Erforschung und Publikation antiker Vasen im 18. Jahrhundert, in: Hans-Ulrich Cain – Hans-Peter Müller – Stefan Schmidt (Hrsg.), Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa, Ausstellungskatalog Leipzig (Leipzig 2004) 14 f.; vgl. die Beiträge von Masci und Schnapp in diesem Band. Passeris Abbildungen zeigen aber nicht nur Vasenbilder, sondern geben auch die Gefäßform wieder und berücksichtigen zudem stilistische Unterschiede und Charakteristika unterschiedlicher Herstellungsorte, so etwa die Tonfarbe Korinths und Athens. Eine stilistische Ordnung verfolgte etwa James Millingen, Peintures antiques et inédites de vases grecs tirées de diverses collections avec explications (Rome 1813); vgl. von Bothmer a. O. 189. Die Vasen werden in Umrisszeichnung wiedergegeben, wobei aber schwarzfigurige Vasenbilder auch in der entsprechenden Gestaltung erscheinen können.

25 Griechische Vasenmalerei I (München 1904) o. S.

26 So findet sich die Françoisvase (Anm. 2) auf den Tafeln 1 – 3 und 11 – 13, der Niobidenkrater (Paris, Musée du Louvre G 341: ARV² 601,22; BAPD 206954) auf Taf. 108 und 165.

27 Griechische Vasenmalerei I (München 1904) o. S. Ein Museumsregister findet sich erst in «Serie II».

28 Greifenhagen (Anm. 8) 17. Vgl. auch einen Brief Furtwänglers an Brunn vom 8. 3. 1880; Greifenhagen ebenda 155. Ernst Curtius schrieb Furtwängler am 21. 2. 1880: «so werde ich Ihnen gern den amtlichen Auftrag verschaffen, unser Vasencabinett zu catalogisieren»; Greifenhagen ebenda 191. Die Arbeit selbst gestaltete sich anscheinend in recht privilegierter Weise: «Ins Museum gehe ich schon um ½-9 Uhr und arbeite schon tüchtig an den Vasen. Es ist sehr angenehm so ungestört an so großem Materiale arbeiten zu können. Drei Diener stehen zu meiner Verfügung und harren meiner Befehle.» (Brief Furtwänglers vom 2. 4. 1880 an seine Mutter. Greifenhagen ebenda 32). Über die Arbeit an Katalog und Drucklegung wird Furtwängler in seinen Briefen aber auch häufig klagen; vgl. Greifenhagen a. O. 102. 104. 108. 123. 130. 133. 144.

29 Georg Treu (1843 – 1921) war seit 1882 Professor und Direktor des Albertinums in Dresden; vgl. K. Knoll (Hrsg.), Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus, Ausstellungskatalog Dresden (Dresden 1994).

30 Brief Furtwänglers vom 22. 10. 1882 an seine Mutter. Greifenhagen (Anm. 8) 116.

31 Furtwängler war dort seit 1. 10. 1882 tätig.

32 Zu diesem «Handbuch» ist es freilich nie gekommen. Es wird auch in einem Brief Furtwänglers an Brunn vom 15. 11. 1887 als wichtiges Projekt genannt; Greifenhagen (Anm. 8) 160.

33 Furtwängler nennt in der Anm. Sammlungen in Athen, Kopenhagen und Leiden. Vgl. zudem den Beitrag von Sarti in diesem Band.

34 Vgl. U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung, in: M. Bentz (Hrsg.), Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven, CVA Beih. 1 (München 2002) 133 – 144.

35 Die Einteilung Furtwänglers wird in «Serie II» mit kleinen Variationen übernommen, während in «Serie III» neue Begrifflichkeiten verwendet werden; vgl. den sytematischen Überblick S. IX – XII mit «Früharchaisch», «Reifarchaisch», «Klassisch», «Nachklassisch», «Stil des 4. Jahrhunderts».

36 Vgl. P. Zazoff – H. Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft (München 1983) 209 – 212.

37 Zur Würdigung der «Griechischen Vasenmalerei» vgl. von Bothmer (Anm. 24) 187; Ph. Rouet, Approaches to the Study of Attic Vases. Beazley and Pottier (Oxford 2001) 36 – 40; Steinhart (Anm. 5). – Zitat: G. M. A. Richter, Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum (New Haven 1936) S. iii; vgl. D. von Bothmer in: D. C. Kurtz (Hrsg.), The Berlin Painter. Drawings by Sir John Beazley (Oxford 1983) 4.

38 Adolf Furtwängler war 1895 an einem ähnlichen Unternehmen desselben Verlages beteiligt gewesen: «Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Auswahl für den Schulgebrauch aus der von Heinrich Brunn und Fr. Bruckmann herausgegebenen Sammlung. Im Auftrage des bayerischen Staatsministeriums für Kirchen- und Schulangelegenheiten veranstaltet und mit erläuternden Texten versehen von A. Furtwängler und H. L. Urlichs. 50 Tafeln im Format 64 : 48 cm. In Mappe 75,–, auf besonders starken Kartons 100,-»; Werbung in Hubers Schulausgabe o. S. (= S. 44). Zu Heinrich Ludwig Urlichs (1864 – 1935), dem Sohn von Ludwig von Urlichs (1813 – 1889), Begründer der Klassischen Archäologie an der Universität Würzburg, vgl. M. Steinhart, «*Humani nihil a me alienum puto*». Karl Ludwig von Urlichs zum zweihundertsten Geburtstag, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 37, 2013, 141 m. Lit.

39 In «Serie II» Taf. 85 als «Englischer Privatbesitz» verzeichnet; vgl. o. Anm. 19.

40 In einer weitergehenden Studie wären hier auch die gleichzeitigen naturwissenschaftlichen Prachtpublikationen einzubeziehen; vgl. auch den Beitrag von Bundgaard Rasmussen in diesem Band. Kunst- und Naturzeichnungen vereinte bereits Cassiano dal Pozzos «Museo Cartaceo»; vgl. Anm. 15.

41 Bis hin zu sechs Kelchkrateren auf einer Seite: «Serie III» Textband, 149. In diese Entwicklung gehören Forschungen zur Fotografie von Vasen. So hatte Ernst Langlotz in den 20er-Jahren «mit dem Präparator A. May» einen Kasten zur reflexfreien Fotografie griechischer Vasen entwickelt; vgl. E. Langlotz, Über das Photographieren von griechischen Vasen, AA 1928, 94 – 101, das Zitat 94. – Zu Ernst Langlotz (1895 – 1978) vgl. A. H. Borbein in: Lullies – Schiering (Anm. 8) 268 f.

42 Im 20. Jahrhundert werden noch zwei mit Zeichnungen ausgestattete Tafelwerke zu den attischen Vasen in Boston und New York erscheinen; vgl. Anm. 37; von Bothmer (Anm. 37) 4. – In jüngerer Zeit wurden wiederholt Zeichner wie z. B. Piet de Jong gewürdigt; vgl. J. K. Papadopoulos (Hrsg.), The Art of Antiquity: Piet de Jong and the Athenian Agora (Princeton 2007); R. Hood (Hrsg.), Faces of Archaeology in Greece. Caricatures by Piet de Jong (Oxford 1998).

# Die griechischen Vasen. Vom Sammeln der Kunst zur Kunst des Sammelns

*Alain Schnapp*

Dass griechische Vasen bereits in der Antike ein seltene Gegenstände waren, zeigt die römischen Überlieferung. Als Caesar das Gebiet Korinths eroberte und die Stadt neu gründen wollte, begannen seine Soldaten, die Trümmer freizulegen:

> «Nachdem Korinth lange Zeit verödet geblieben war, wurde es wegen seiner günstigen Lage vom göttlichen Caesar wiederaufgebaut, der eine sehr große Zahl von Siedlern aus der Klasse der Freigelassenen dorthin schickte. Als diese die Ruinen wegschafften und die Gräber aushoben, fanden sie große Mengen von gravierter Keramik und auch viel Bronzegeschirr. Voller Bewunderung für die kunstvolle Arbeit ließen sie kein Grab undurchsucht, so dass sie einen großen Vorrat bekamen, den sie teuer verkauften und so Rom mit ‹Nekrokorinthischem› füllten; so nämlich nannte man das den Gräbern Entnommene, besonders das Irdene. Anfänglich wurde es hoch geschätzt, ebenso hoch wie das korinthische Bronzegeschirr, dann aber verlor man den Eifer, da der Vorrat an Tongefäßen sich erschöpft hatte und die meisten nicht einmal gelungen waren.»[1]

Das Wissen um die Herstellung griechischer Vasen war seit langem verloren. Griechische Keramik war wenig bekannt und galt daher als bemerkenswert, doch die ‹Mode› hatte keinen Bestand, da die Verfügbarkeit und die Qualität der Objekte dazu nicht ausreichten. Dies berichtet nicht allein Strabo; wir hören auch, dass die Soldaten Caesars in Capua dieselbe Erfahrung machten: «Wenige Monate zuvor, da in der Kolonie Capua die Kolonisten, die in der Folge des Julischen Gesetzes dorthin übersiedelten, zum Aufbau ihrer Landhäuser uralte Gräber umgruben, und dies um so eifriger taten, weil sie dabei eine große Menge Gefäße von alter Kunstarbeit fanden (…).»[2] In diesem Fall scheinen die Vasen ein Instrument des Schicksals darzustellen, denn sie wurden zusammen mit einer griechischen Inschrift gefunden, die den Tod Caesars anzukündigen schien. Die altertümlichen Gefäße belegten die Herkunft der Botschaft aus historischen Zeiten und galten als Beweis der Echtheit der mit ihnen gefundenen Prophezeihung.

Auch wenn derartige Aussagen in der antiken Literatur sehr selten sind, ist der Fund antiker Vasen, gleich ob es sich um griechische oder römische Keramik handelt, in der Antike und im Mittelalter keine unbekannte Erscheinung. Ein Text aus dem 8. Jahrhundert, das sogenannte ‹Ritual von Jumièges›, ist ein Beleg dafür: «Gebet über die Vasen, die an einem antiken Ort entdeckt wurden: Gott der Allmächtige, erhöre unsere Gebete über diese Vasen in heidnischer Technik, heiße es gut, dass sie gereinigt werden durch Deine Kraft, damit sie von ihrem Verfall befreit werden und verwendet werden können von deinen Dienern für unsern Herrn Jesus Christus.»[3] Wir erfahren nicht, welche Art von Vasen in dieser Weise wiederverwendet wurden, aber das Gebet zeigt doch ein gewisses Interesse der Kleriker an den Gefäßen der Antike, seien sie nun aus Edelmetall oder Terrakotta. Der Mönch Ristoro d'Arezzo schilderte die Entdeckung römischer Terra sigillata folgendermaßen: «Ich konnte einiger dieser Vasen besorgen, eine halbe Schüssel, auf der in Relief so natürliche und so feine Dinge dargestellt waren, dass die Kenner, als sie das sahen, zu schreien anfingen und mit lauter Stimme ihre Begeisterung ausriefen, ihre Fassung verloren und sich wie Verrückte aufführten, als die anderen Anwesenen sie zerbrechen und wegwerfen wollten.»[4] Wie Ristoros Text zeigt, wurde zwar nicht jedermann von dem Reiz der römischen Vasen erfasst, aber ihr Fund war doch ein wichtiges Moment in der Auseinandersetzung mit der Antike.

Die antiken Vasen, nicht nur die griechischen, waren ein Teil des historischen Erbes. Die Frage ihrer Herkunft war natürlich außerordentlich wichtig. Vasari berichtet davon, dass sein Urgroßvater Lazzaro Vasari (1380–1452) und dessen Sohn Giorgio (1416–1484) sehr an aretinischen Gefäßen interessiert waren («il quale attese continuamente all'antichità de vasi di terra aretini»), und dass dieses Interesse sich anscheinend auch auf andere Gattungen antiker Keramik erstreckte.[5] Derselbe Giorgio Vasari versuchte, antike Vasen nachzumachen, und Lorenzo dei Medici besaß in seiner Sammlung, wie wir wissen, griechische Vasen. In Vittore Carpaccios ‹Vision des Augustinus› ist vielleicht die erste Darstellung griechischer Vasen erhalten;[6] sicher aber in einer Zeichnung

des Lorenzo Lotto, die einen jungen Kleriker zeigt, umgeben von Vasen, darunter eine Lekythos.[7]

## Die Wiederentdeckung der griechischen Vasen zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert

Durch ihre enge Beziehung mit Griechenland waren die Venezianer die vornehmlichen Sammler griechischer Vasen im 15. und 16. Jahrhundert. Doch es war der Schotte Thomas Dempster (1597–1625), der die Vasen als erster als Gattung begriff. In seiner umfassenden Schrift über die etruskischen Altertümer sah er sie allerdings für etruskisch an.[8] Sein Werk wurde erst 1723 mit Hilfe von Thomas Cook und Filippo Buonarotti als Buch veröffentlicht. In einem Anhang zu seiner Einführung unternahm Buonarotti einen ersten epochemachenden Versuch, die Vasen gründlich zu studieren.[9] Bald darauf sind ihm Antonio Francesco Gori[10] und Giovanni Battista Passeri[11] auf diesem Wege gefolgt.

Unter dem Eindruck des Werks von Bernard de Montfaucon versuchte Buonarotti bereits, die Vasen zur Rekonstruktion des antiken Lebens zu nutzen. Die Einteilung in öffentliches und privates Leben war der entscheidende Schlüssel für seine Interpretation. Er war nicht nur Sammler, sondern auch leidenschaftlicher Antiquar, der selbst im Boden nach Antiken suchte. Passeri war sein Nachfolger, interpretierte seinerseits die Gedanken seiner Vorgänger und wollte eine gründliche Abhandlung über die etruskischen Vasen schreiben: «Die Vasen sind von den Malern für private und öffentliche Zwecke hergestellt», schrieb er zu Anfang.[12] Die häufigsten dargestellten Themen seien Heirat, Geburt und Erziehung: *fabulas nuptiales, adparatus nuptialis, natalitia, togae virilis adsumptio*. Die Vasen böten eine breite Darstellung der Sitten des Altertums. Das war der Stand der Diskussion als William Hamilton und Pierre François Hughes d'Hancarville ihrer Deutung eine neue Richtung gaben.[13]

## Die Wende

Schon Graf Caylus, Vorreiter des wissenschaftlichen Antiquarismus, hatte erkannt, dass die Vasen ein wertvoller Teil der antiken Hinterlassenschaften waren: «Meine eigenen Forschungen haben mich davon überzeugt, dass diese Stücke so sorgfältig gearbeitet sind wie unser modernes Porzellan. Über ihr Alter hinaus können wir sie für ein wertvolles Zeugnis ansehen».[14] Er bemerkte weiter: «Die Formen mancher etruskischer Vasen beweisen, dass sie ihrer Umwelt als Ornament und Dekoration gedient haben.»[15]

D'Hancarville, der Mitarbeiter Hamiltons und Verfasser des Katalogs seiner Sammlung, sollte diese Beobachtung von Caylus aufgreifen und vertiefen, indem er der gelehrten Welt und der Aristokratie die Vorliebe der Alten für die Vasen näherzubringen suchte. Zu diesem Zweck zitierte und kommentierte er eine wichtige Passage aus der ‹Naturgeschichte› des älteren Plinius. Es heißt dort:

> «Die Mehrzahl der Menschen verwendet irdene Gefäße. Die samischen werden auch jetzt noch als Essgeschirre gelobt. In diesem Rufe der besonderen Güte steht auch Arretium in Italien und, für Becher nur, Surrentum (…), in Asien Pergamon. Auch das dort gelegene Tralles hat seine eigenen Erzeugnisse und Mutina in Italien (…). In einem Tempel zu Erythrai zeigt man noch heute zwei Amphoren, die man wegen ihrer Zartheit geweiht hat (…). Die Gefäße aus Kos werden vor allem deswegen gelobt, die aus Hadria wegen ihrer Festigkeit (…). Q.Coponius ist, wie wir gefunden haben, wegen Bestechung verurteilt worden, weil er einem Stimmberechtigten eine Weinamphore zum Geschenk gemacht hatte. Und damit auch durch den Luxus die Töpferware zu einigem Ansehen gelangte: einen Aufsatz von drei Schüsseln, sagt Fenestella, bezeichnete man als höchsten Aufwand eines Gastmahls (…). Als wir in der Naturkunde der Vögel sagten, dass eine Schüssel des Tragödiendichters Aesopus auf 100 000 Sesterzen zu stehen gekommen sei, haben dies die Leser, wie ich nicht bezweifle, mit Unwillen aufgenommen. Aber, beim Herkules, Vitellius ließ während seiner Regierungszeit eine Schüssel um 1 000 000 Sesterzen verfertigen, zu deren Herstellung auf freiem Felde ein Ofen gebaut worden war, da der Luxus so weit ging, dass auch tönerne Gefäße mehr kosteten als solche aus Flussspat.»[16]

Durch diesen Bericht des Plinius wird den Gefäßen eine außerordentliche Rolle zugewiesen. Nach seiner Darstellung erweckten die schönsten Vasen die Bewunderung und das Begehren von Sammlern jeden Standes bis hin zu den Kaisern. In gleicher Weise konnten die antiken Vasen die Sehnsucht nach der Klassischen Zeit beleben. Statuen und Münzen waren nicht mehr die einzigen Gattungen, um die Sammler und Antiquare wetteiferten. Die Vasen waren plötzlich ein wichtiger Teil der Antikenbegeisterung der Aufklärung geworden.

D'Hancarville behauptete in diesem Zusammenhang: «Die Alten stellten die schönsten und reichsten Vasen auf ihre Anrichte.»[17] Dabei muss man sich wohl fragen, ob die Etrusker oder Griechen Anrichten kannten. D'Hancarville und Hamilton waren nicht die ersten, die antike Vasen sammelten und sie ausführlich beschrieben und zeichneten, aber sie begründeten doch eine Tradition, die Gefäße nicht als alltägliche Geräte, sondern als

Symbol eines vornehmen Lebensstils zu verstehen. Von diesem Standpunkt aus kamen die beiden Antiquare zu einer Aufteilung der Vasen in drei Gruppen:

– Gefässe zum sakralen Gebrauch
– Gefässe zum öffentlichen Gebrauch
– Gefässe zum privaten Gebrauch.

Diese Aufteilung folgte man mehrere Jahrhunderte lang widerspruchslos. Sie führte zu der Annahme, dass die Darstellungen auf den Vasen zu einer Rekonstruktion der antiken Malerei in ihrer Gesamtheit führen könnte. Wenn die Vasen Kunstobjekte waren, die schon in der Antike gesammelt wurden, dann waren sie, wie das moderne feine Porzellan, ein Teil des Reichtums und der Ästhetik der wohlhabenden Leute:

> «Das zeigt, dass die Vasen, bis heute stark vernachlässigt, trotzdem die einzigen Monumente sind, die uns wie in einem genealogischen Stammbaum den Fortschritt der menschlichen Entwicklung in der schönsten der Künste, die sie erfunden hat, zeigen können; das ist ein großes Schauspiel für die Experten und Philosophen, die natürlich erkennen, dass dieser Teil der antiken Überlieferung der einzige ist, der eine so große Anzahl von Stücken liefert, die vollständig erhalten sind und unter denen man die ältesten und authentischsten findet, die wir kennen.»[18]

Als Freund Winckelmanns, als Leser von Buonarotti, Gori und Passeri, aber auch als Förderer der vergleichenden Religionswissenschaft war d'Hancarville zugleich Begründer einer Disziplin, die der gelehrten Welt des 18. Jahrhunderts wie auf den Leib geschrieben war. Diese Tradition wurde von romantischen oder positivistischen Forschern in Teilen übernommen und bis heute fortgeführt. In seinem berühmten Lobgesang auf Winckelmann bekannte sich Johann Gottfried Herder zu dieser Tradition:

> «Wo bist Du hin, Kindheit der alten Welt, geliebte süße Einfalt in Bildern, Werken und Worten? Wo bist Du, geliebtes Griechenland, voll schöner Götter- und Jugendgestalten, voll Wahrheit im Truge und Trug voll süßer Wahrheit? – Deine Zeit ist dahin und der Traum unsres Andenkens, unsre Geschichten, Untersuchungen und guten Wünsche werden Dich nicht wieder erwecken, der Fuß des Reisenden Dich nicht erwecken, der auf Dich tritt und deine Scherben sammlet.»[19]

Diese Zeilen Herders verkörpern die neue Einstellung der Aufklärung zu den antiken Gefäßen und begründen die Ästhetik einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der griechischen Kultur und der ihrer Nachbarn, die die Vasen in das Zentrum der Hermeneutik stellt. Das Altertum wird als lebendige Traumwelt definiert, aber doch eine Welt, die der Altertumswissenschaftler nur mit Hilfe der Vernunft ergründen kann, denn Trug und Wahrheit stehen sich fast dialektisch gegenüber. Das Altertum ist nicht nur Andenken, es wird zum Gegenstand der Geschichte. Der Dichter und der Antiquar können sich in ihren Werken und Untersuchungen die Antike vorstellen, aber diese Welt ist doch vergangen. Was übrig bleibt, ist die Wissbegier. Was der Reisende unter seinen Füßen spürte, waren Scherben: Die Vasen sind zerbrochen und verstreut, sie waren nun Bruchstücke des Erbes einer Vergangenheit, die es zu rekonstruieren galt.

Herder erneuerte die Ästhetik der Aufklärung, indem er die poetische Prägung der Antike aufzeigte. Zugleich schien er die Zukunft der Archäologie als eine Methode der Wiedergewinnung von Inhalten durch die systematische Zusammensetzung verschiedener Teile vorauszuahnen. Die Scherbe ist ein kleiner Teil einer Vase und Überrest einer Einheit, durch den man zur Rekonstruktion der Vase gelangen konnte. Die positivistische Annäherung an Monumente und Siedlungskomplexe in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war eine Etappe zurück in die Antike, die durch Vermessungen, Zeichnungen und genaue Beschreibungen ermöglicht wurde. Wie man Statuen und Vasen rekonstruiert, kann man auch die Gesellschaft rekonstruieren: Das ist das Ziel der Archäologie, das Herder mit seinem Bild des Reisenden, der Scherben sammelt, zeichnete.

Die Begeisterung für griechische Vasen war also eine Errungenschaft der Aufklärung in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung antiker Vasen wurde zum Statussymbol, war Zeichen aristokratischer Lebensart. Die Vorreiter dieser Leidenschaft waren italienische Kenner wie Buonarotti und Passeri, aber auch die Antiquare des Königreichs Neapel spielten dabei eine wichtige Rolle. Giuseppe Valletta, Felice Maria Mastrilli und Alessio Simmaco Mazocchi müssen in diesem Zusammenhang genannt werden. Sie waren nicht nur die ersten Sammler, sondern haben auch versucht, die Gefäße in Hinblick auf die Geschichte der griechischen Kolonien in Unteritalien zu betrachten.[20] Doch wäre der Erfolg der Vasen nicht so groß gewesen, wenn Botschafter Hamilton und sein Mitarbeiter d'Hancarville sie nicht durch Abbildungen so meisterhaft bekannt gemacht hätten.

Als Botschafter Englands in Neapel war Sir William Hamilton ein Mann bei Hofe, der seine Lebensart mit Anmut in Szene zu setzen wusste. Kein Sammler wurde öfter auf Bildern dargestellt als er, sei es mit seiner ersten Frau am Clavecin durch David Allan, vom selben Maler in seiner Aufmachung als Botschafter,[21] oder von dem berühmten Porträtisten Sir Joshua Reynolds als Antiquar,

mit einem offenen Band des Katalogs seiner Sammlung in Händen und in seinem mit verschiedenen Vasen geschmückten Arbeitszimmer sitzend.[22] Während Lorenzo Lotto Vasen als Attribut eines Klerikers sah, stellte Hamilton, der Aristokrat und Sammler, sich als *virtuoso* dar, der sich ebenso für die Erforschung des Vesuv und der Geologie interessierte wie für die Entdeckung der Antike. Maler wie Pietro Fabris oder Wilhelm Tischbein bildeten die verschiedenen Momente dieses aristokratischen *otium* ab, seien es nun Jagdszenen mit König und Hofstaat, romantische nächtliche Ausbrüche des Vesuv oder sogar geologische Darstellungen der Ablagerungen des Vulkans. Mit Hilfe dieser Maler hat es Hamilton verstanden, sich als Träger einer Kultur zu profilieren, die die Erforschung der Natur wie der Kultur miteinander verband. Die aristokratische Inszenierung bestätigte sich ein weiteres Mal bei Sir Joshua Reynolds mit einem Gemälde, auf dem er die *Society of Dilettanti* abbildete: Die wichtigsten Mitglieder der Gesellschaft stehen vor dem geöffneten Katalog der Sammlung Hamiltons; dieser sitzt in der Mitte unter ihnen.[23]

Die Sammlung der Kunst wird zur Kunst der Sammlung. Hamiltons Sammlung bestand aus Gemälden, Antiken und geologischen Objekten, die als Mikrokosmos ein Bild sowohl der Welt als auch des aristokratischen Lebensstils vermittelten. Hamilton begründete eine Mode, wurde selbst zum Teil seiner Sammlung und verstand sich ebenso gut mit seinen Gefährten, den Fellows der *Society of Dilettanti*, wie d'Hancarville, der die verschiedenen Strömungen der französischen Aufklärung verkörperte. Hamilton wird, gemeinsam mit seiner zweiten Frau Emma und seinen gelehrten Freunden und Künstlern aus Italien, England, Deutschland und Frankreich, die ihm so nahestehen, ein ‹fashion maker›. Die griechischen Vasen sind im Guten wie im Schlechten Teil dieses Abenteuers. Das bekannte Gemälde von Pietro Fabris, das eine Szene im Hause des Lord Fortrose darstellt, ist vielleicht das beste Zeugnis für diesen Moment in der Geschichte der Sammlungen *(Abb. 1)*. Der junge Mozart und sein Vater spielen Klavier, während Hamilton sie auf der Geige begleitet. Die Wände des Raums sind mit verschiedenen Bildern und einem Regal mit antiken Vasen und sogar mit Kopien von Wandmalereien aus Herkulaneum und Pompeji geschmückt.[24]

Wilhelm Tischbein, der von 1789 bis 1799 Direktor der Kunstakademie in Neapel war und die zweite Sammlung Hamiltons zeichnete, beschrieb anlässlich eines Besuchs bei dem bekannten Sammler Pietro Vivenzio die Atmosphäre:

> «Vivenzio wollte mich erheitern und verlangte, mit ihm aufs Land nach Nola zu fahren, wo in seinem väterlichen Hause eine schöne Vasensammlung aufgestellt war, denn er wusste, dass ich mich darüber freuen würde. (…) Als wir vor Nola ankamen, führte er mich erst in die Grube, wo die Vase gefunden wurde, und machte mir die Beschreibung ganz umständlich. Dann kamen wir zu seinem Hause, wo vom Hofe eine Treppe hinaufführte. Hier stand auf der Balustrade die große Vase von grober Erde, worin die eigentliche Vase aufbewahrt gewesen war, um sie vor Beschädigung zu schützen. Nun traten wir in das Zimmer, wo die



*Abb. 1 Pietro Fabris: Lord Fortrose at Home in Neapel, Concert Party (1771), Edinburgh, Scottish National Portrait Gallery Inv. Nr. PG 2610.*

> Sammlung von Vasen aufgestellt war. Nachdem ich einen Überblick getan hatte und mich dessen freute (ich kannte jede einzelne, denn ich war oft bei ihm), führte er mich zu seiner Lieblingsvase. Die hatte er auf einem Fußgestelle, das so eingerichtet war, dass man es drehen konnte, um sie von allen Seiten zu sehen. Sie war mit einem grünseidenen Vorhange überdeckt, und als er den abnahm, stand gerade vor mir Priamus auf dem Altare sitzend, den er selbst mit seien Händen den schützenden Göttern des Landes gebaut hatte, mit dem getöteten Lieblingssohne auf dem Schoße! (…)»

Ähnlich enthusiastisch bei Vasenfunden schildert Tischbein auch William Hamilton:

> «Nun kam Hamilton fast täglich höchst erfreut mit der Nachricht, er hätte wieder Vasen gekauft, ich sollte doch hinkommen, sie mit ihm zu betrachten. Einst sah ich ihn, er war eben vom Hofe gekommen, in voller Gala mit dem großen Ordensband und Stern einen Korb voll Vasen tragen. Ein zerlumpter Lazzarone fasste das eine Öhr des Korbes und der englische Minister das andere. Er war ein gar großer Verehrer der griechischen Kunst.»[25]

Tischbein hatte von vornherein verstanden, dass die Suche nach Vasen nicht nur eine Leidenschaft, sondern auch ein Schauspiel war. Der Sammler Vivenzio schuf eine Art Museum, in dem er seine Prachtvase voll zur Geltung bringen konnte. Der Betrachter war von der Athmosphäre ergriffen und sollte, ganz wie Herder bemerkt hatte, die ‹Kindheit der Alten Welt› empfinden, wenn er die furchtbare Szene der Zerstörung Trojas vor sich sah. Wer das spürte, entdeckte eine neue, eine versteckte Welt, die tief in der Erde verborgen war. Nur der Antiquar, der die Landschaft kannte, war fähig, solche Gräber aufzufinden. Vivenzio führte seinen Besucher zuerst zur Grube, ganz wie Hamilton, der den Fundkomplex der Vasen dokumentierte und sich als Ausgräber darstellen ließ. Der Fundort war nicht nur der Beweis der Echtheit des Fundes, sondern der Ort, an dem die Antike wieder fassbar wurde. Sicher war Hamilton ein Sammler, der mit seiner Sammlung auch Geld verdienen wollte, aber er hatte doch verstanden, was Herder vorausgeahnt hatte: Die Archäologie eröffnete neue Wege und neue Mittel für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Der Fundort und die Lage der Objekte im Boden waren Spuren, die für die Interpretation der Vasen außerordentlich wichtig waren. Es gab eine Reihe von Beispielen, die die Ansicht betätigen, dass Hamilton und seine Mitarbeiter sehr wohl verstanden hatten, dass der Fundzusammenhang ein Mittel zum Studium der antiken Vasen sein konnte.[26]

Von den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bis zur Begründung der positivistischen Archäologie durch Eduard Gerhard und seine Nachfolger, die der Disziplin eine neue Ordnung gaben, verging zwar noch einige Zeit, aber es ist doch unbestreitbar, dass Hamilton, d'Hancarville und die Antiquare einen neuen Weg entdeckt hatten, sich der Antike zu nähern. Die Vasen wurden von Monumenten zu Dokumenten. Tischbein, der Maler und Zeichner, hat diesen Schritt genial erfasst und beschrieben:

> «Indem solches [sc. das Zeichnen der Vasen] gut fortschritt, sah ich selbst erst recht ein, welches Verdienst um Kunst und Wissenschaft hier zu erwerben sei. Auf den Vasenbildern nämlich findet man vieles, was man durch die Statuen niemals kennenlernen würde, weil es an diesen, wie ebenfalls an den Basreliefs, abgebrochen ist. (…) Auch sind die Bilder selbst ganz anderer Art. Was der Bildhauer nackend machen muss, weil eben das Nackte Gegenstand der Skulptur ist, das kann der Maler bekleiden. Daher gewinnen wir durch die Vasenzeichnung wieder die Kenntnis der Gewänder, des Geschmeides, des Hausgerätes und anderer Dinge aus dem Leben der Alten, so auch viele bei ihnen entsprungene und nur ihrer beglückten Zeit mögliche Vorstellungen, poetische Gedanken, Handlungen, Sitten, Zeremonien, Spiele usw.»[27]

Tischbein nutzte seine Beziehungen zu Hamilton und d'Hancarville, um eine zusammenfassende Darstellung von Sinn und Ziel der Vasenforschung zu geben, die bis in die Moderne gelten sollte. Abgesehen von der Stilforschung erschloss er wichtige andere Teile der Vasenforschung. Damit etablierte sich die Vasenforschung als selbständiges Feld der Altertumswissenschaft.

Doch wir können den Reiz, den die Vasen ausübten, nicht verstehen, ohne die Gedanken der Symbolischen Schule des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld zu ziehen. Friedrich Creuzer versuchte voller romantischer Sehnsucht den Reiz der Bilder zu erklären: «Was ist aber imponierender als das Bild? Die Wahrheit einer heilsamen Lehre, welche auf dem weiten Wege des Begriffs verloren gehen würde, trifft im Bild unmittelbar zum Ziele.»[28] Die Bilder der Antike vermitteln eine Botschaft, die ohne sie verloren gegangen wäre. Das historische Studium der Bilder öffnete neue Wege für das Verständnis der Religion der Griechen und bot neue Möglichkeiten für die Erforschung der Beziehungen zwischen Wort und Bild: «Daher auch die Umsetzung solcher alten Sinnsprüche und Gnomen in ein Bild fürs Auge so leicht geschiehet, und ohne wesentliche Veränderung ihres Inhalts. Bild und Wort, Bildnerei und Rede sind in dieser Denkart noch nicht geschieden, sondern unterstützen, ja durchdringen sich gegenseitig.»[29]

Die Wiedergewinnung der Bilder erklärte die ‹Kindheit der alten Welt› als ein intimes Verschmelzen von

Wort und Bild, und darin liegt der Ursprung von Kunst und Sprache des Abendlands. Diese Auffassung bot Raum für eine evolutionäre Darstellung der antiken Religion und für die Entstehung der Kunst: «Das reinste Licht der lautersten Erkenntnis muss sich zuvor in einem körperlichen Gegenstand brechen, damit es nur im Reflex und in gefärbtem, wenn auch trüberem Schein auf das ungetrübte Auge falle.»[30] Die Symbolische Schule von Karl August Böttiger bis Friedrich Creuzer, Karl Otfried Müller und Johann Jakob Bachofen sah die Vasendarstellungen als Schlüssel zum Verständnis der griechischen Religion. Aber die Religion selbst wurde dabei fast ausnahmslos als eine symbolische Welt dargestellt, was wir heute nur schwerlich akzeptieren können.

Die symbolische Tradition stieß in den 50er-Jahren des 19. Jahrhunderts auf deutliche Kritik. Das waren die Jahre des Aufblühens der Klassischen Archäologie. In ganz Europa, aber vor allem in Deutschland entstanden Museen und Institute und wurden Lehrstühle geschaffen. Das von Eduard Gerhard vertretene Konzept des ‹Lehrapparats› der archäologischen Institute räumte den Museen der Abgüsse antiker Skulptur und den Vasensammlungen denselben Rang bei der wissenschaftlichen Ausbildung der Studenten ein. Die Gründung des *Istituto di Corrispondenza Archeologica* in Rom durch Christian von Bunsen, Botschafter Preußens am Heiligen Stuhl, eröffnete neue Horizonte für die Archäologie, und die Veröffentlichung des *Rapporto Volcente* durch Gerhard selbst markierte eine wichtige Etappe in der Entstehung der Vasenforschung.[31]

## Die Kunst des Sammelns

Durch diese mannigfaltigen Ereignisse wurden die griechischen Vasen sowohl ein Objekt der Selbstdarstellung der oberen Schichten wie ein Modell für die Bildende Kunst. Adolf Greifenhagen untersuchte die Verwendung der griechischen Vasen als Motiv auf den Bildern des 19. Jahrhunderts.[32] Sir Joshua Reynolds und David Allan hatten bereits in ihren verschiedenen Bildern William Hamiltons das Bild des *virtuoso* geprägt. Das Porträt von Pompeo Batoni, das den Herzog Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig darstellt, folgte der gleichen Art von Inszenierung.[33] Der Herzog wird in vollem Ornat mit Degen, Ordensstern und blauer Schärpe gezeigt. Auf einem Tisch stehen fünf antike Vasen: «Form und Dekoration der Gefäße scheinen so genau und bis ins einzelne sorgfältig wiedergegeben zu sein, dass wir eine getreue Kopie nach einem antiken Original annehmen müssen.»[34]

Die Annahme Greifenhagens hat sich bestätigt. Nach einer eingehenden Untersuchung ist es nicht nur möglich, alle abgebildeten Vasen zu identifizieren; man kann auch ohne Schwierigkeit die Geschichte der Stücke in den modernen Sammlungen verfolgen. Das Interesse lag wie bei Hamilton darin, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen und durch die raffinierte Verbindung von Vasen und dargestellten Personen eine besondere Atmosphäre von Wissen und aristokratischem Selbstbewusstsein zu schaffen. Die Begeisterung für die Antike, die Suche nach Vasen und ihre Sammlung waren Zeichen der Exzellenz und Zugehörigkeit zu einer Elite. Die abgebildete Persönlichkeit wurde ganz selbstverständlich zu einer Figur von hoher sozialer Stellung und des Wissens. Der Sammler alten Stils, wie etwa der Earl of Arundel, wurde inmitten jener Werke abgebildet, die er geduldig über einen langen Zeitraum hinweg in seiner Galerie der Antiken zusammengetragen hatte. Antiken Statuen standen zwar im Mittelpunkt der großen Sammlungen der Renaissance und der Aufklärung, doch eigneten sie sich nicht zu einer Darstellung, die den Liebhaber in seinem Studierzimmer zeigt. Sie sind zu groß und beeindruckend und gehören in eine fast höfische Umgebung. Münzen und Gemmen hingegen sind nicht plastisch genug, um wirklich in der neuen Art der Ikonographie Verwendung zu finden, die die Maler und ihre Auftraggeber sich vorstellten.

Das Besondere an Hamilton und seinen Nachfolgern war – wie die eingehenden Studien Greifenhagens zeigen – dass sie verstanden hatten, dass die Vasen der Darstellung des *virtuoso* eine neue Note verlieh. Die Gefäße eigneten sich für ein Spiel um Illusion und Wahrheit, welches an den Kommentar Herders erinnert. Die Vasen sind ein Bild im Bilde, das nur das geübte Auge des Antiquars und des Malers korrekt interpretieren kann. Im Streben der Maler Batoni und Reynolds nach einer Genauigkeit der Darstellung manifestiert sich der Wille, die Realität zu erfassen, sich der Materialität der Gegenstände so weit wie irgend möglich anzunähern. Dieser Wunsch traf bald auf die Überzeugung der Antiquare, dass die Vasenbilder als Dokumente ersten Ranges für die Rekonstruktion des gesellschaftlichen und religiösen Handelns nutzbar seien. Eduard Gerhard und natürlich Otto Jahn sollten ihrerseits die Bedeutung der Qualität der Zeichnung und Genauigkeit der Wiedergabe der Werke hervorheben. Adolf Furtwängler und Karl Reichhold wurden dadurch zur Erstellung ihrer großen Reihe von maßstabsgeteruen Abbildungen der Vasenmalerei veranlasst.[35]

Die Arbeiten Greifenhagens führten zu einer virtuellen Sammlung jener Gemälde, die die Rezeption der griechischen Vasen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts repräsentieren.[36] Ein Aquarell von Franz Catel von 1824 zeigt ein Zimmer, dessen weitgeöffnetes Fenster den Blick über den Golf von Neapel auf Capri freigibt *(Abb. 2)*.[37] Der berühmte Architekt Karl Friedrich von Schinkel sitzt auf der rechten Seite auf einem Stuhl und studiert Dokumente. Auf der linken Seite sind eine Pan-

athenäische Amphore[38], eine Griffphiale und ein Kandelaber abgebildet. Catel verstand es, den zugleich meditativen und überlegenen Gestus eines Künstlers zu erfassen, der wie kaum ein anderer zur Entwicklung des neoklassischen Geschmacks beigetragen hatte. Die Panathenäische Amphore bildet gemeinsam mit dem Architekten, der neapolitanische Landschaft und dem Hinweis auf die athletischen Wettkämpfe eine Art antiquarische Aura, die die bronzenen Gegenstände bekräftigten. Greifenhagen konnte Auftrag und Verwirklichung dieses Bilds genauestens rekonstruieren. Schinkel berichtete nach einem Aufenthalt in Neapel im September 1824 von einem Besuch im Atelier des Künstlers in Rom: «Ganz früh, vor sieben Uhr, ging ich zu Catel, der mich in ein Bildchen hineinmalen wollte, welches ein Zimmer in Neapel vorstellt, aus dessen offenem Fenster man das Meer mit der Insel Capri und die Bäume unter dem Fenster der Villa Reale sieht, gerade so, wie ich dort gewohnt habe.»[39] Das Einverständnis zwischen dem Maler und dem Architekten ist offensichtlich. Das abgebildete Zimmer zeigt realistisch die Bleibe Schinkels in Neapel. Die antiken Gegenstände stammen aus der Sammlung des Preußischen Generalkonsuls in Rom, Jakob Ludwig Salomon Bartholdy. Es handelt sich um einen genau definierten sozialen Kontext und eine Gruppe von Personen, auf die durch die Komposition hingewiesen ist. In einem Band, den Theodor Panofka im Jahre 1827 der Sammlung Bartholdy widmete, trägt die auf dem Bild von Catel gezeigte Amphore die Nummer 1.[40]

Das Werk Catels ist ein Beispiel für die Schaffung einer Bilderwelt, in der die antiken Vasen nicht ein zufälliges Element sind, sondern Teil eines Gefüges, das eine geordnete Beziehung zwischen den Personen und den Gegenständen herstellt. Sozialer Verkehr und Kultur der Sammlung waren zwei Seiten derselben Medaille. Doch zunehmend erhielten die Vasen eine andere Rolle in der Gesellschaft. Sie wurden Zeichen einer weniger noblen Gesellschaftsschicht, die nicht so in der Öffentlichkeit stand wie die Porträtierten, sondern sich im familiären Bereich zeigte. Ein Bild im Thorwaldsen Museum in Kopenhagen belegt diese Entwicklung: Das Gemälde von Albert Küchler zeigt Oberst Paulsen und seine Frau, die Tochter von Thorvaldsen, mit den gemeinsamen Kindern *(Abb. 3)*.[41] Die Mutter sitzt im Vordergrund und hat eines der Kinder auf dem Schoß, das andere reicht ihr eine Blume. Links auf dem Bild sieht man ein Spinett mit einer aufgeschlagenen Partitur und ein Schaukelpferd. Auf einem niedrigen Schrank im Hintergrund steht eine Büste Thorwaldsens. Der Vater ist in die Lektüre eines Briefs vertieft, er stützt seinen Arm auf einen Tisch mit einer grünen Tischdecke, auf dem eine Häkelarbeit liegt und eine griechische Amphore mit einem prachtvollen Blumenstrauß steht. Es handelt sich dabei um eine Halsamphore jenes Typs, den Beazley unter der Bezeichnung *dot-band class* (Punkt-Band-Klasse) zusammenfasst.[42]

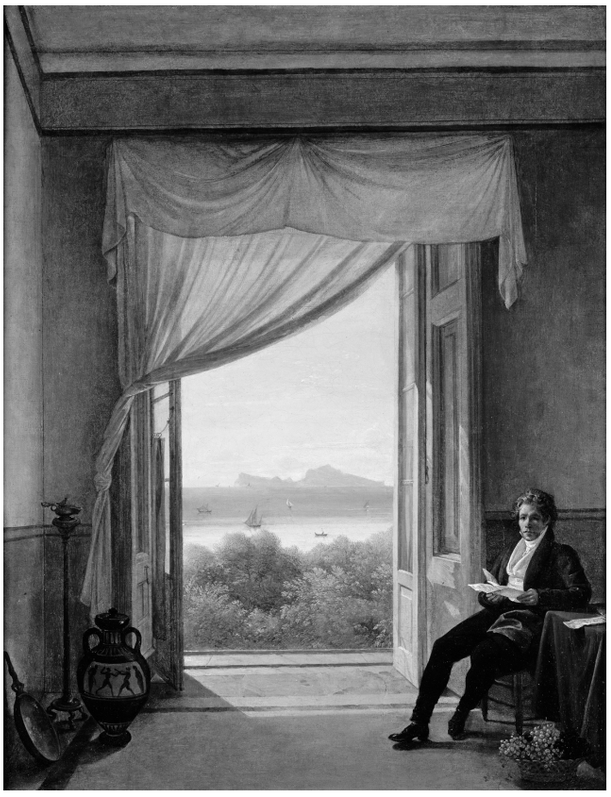


*Abb. 2 Franz Ludwig Catel: C. F. Schinkel in Neapel (1824), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Inv. Nr. A II 254.*

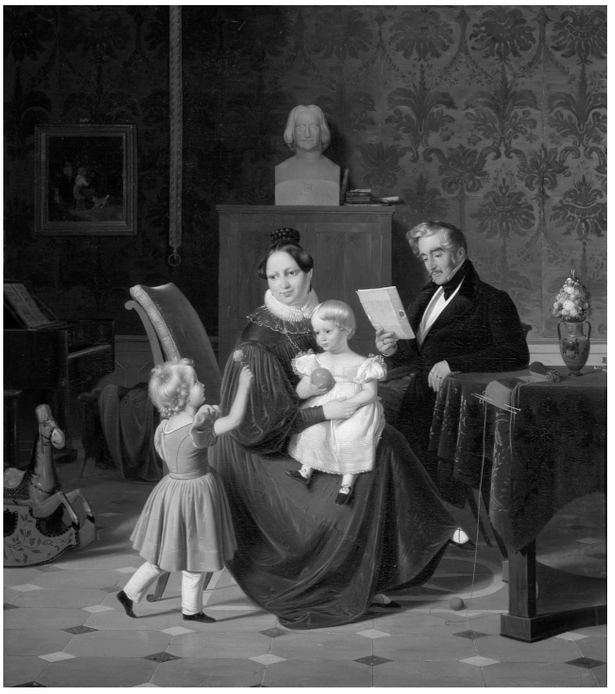


*Abb. 3 Albert Küchler, Die Familie des Oberst Paulsen, Kopenhagen, Thorwaldsen Museum.*

Die Vase zeigt eine Szene mit Hopliten: Man sieht zwei Krieger, die über dem ausgestreckten Körper eines Gefallenen miteinander kämpfen.

Die Genauigkeit der Einzelheiten und der Wille zu einer realistischen Darstellung sind charakteristisch für diese Art von Malerei, die mit der genauen Wiedergabe aus dem archäologischen Objekt ein bezeichnendes Element des Alltagslebens machte. Das Interesse an diesem Bild liegt darüber hinaus am Wechsel des Gebrauchs und der Funktion der antiken Vase. Greifenhagen bemerkt dazu: «Zum ersten Mal erscheint hier in der Reihe der Porträts eine griechische Vase nicht als Kunstwerk für sich, sondern als ein dem praktischen Gebrauch dienender Gegenstand, wie solche Vasen in den Räumen römischer Häuser wohl hier und da herumstanden, als Blumenvase dekorativ verwendet.»[43]

Das Gemälde von Küchler steht am Anfang einer langen Reihe von Werken, die die griechischen Vasen in eine bürgerliche Welt hineintragen, die sich deutlich von der der vorangehenden Jahrzehnte unterscheidet. Es ging nicht mehr darum, kostbare Vasen aus namhaften und weitbekannten Sammlungen zur Geltung zu bringen, die in gewisser Weise durch die in den Bildern von David Allan und Joshua Reynolds beflissentlich gezeigten Tafeln eines Katalogs ihren eigenen hohen Wert bezeugten. Die Vasen waren vielmehr ein Symbol für eine Lebensart geworden, die einer ‹römischen Gesellschaft der Biedermeierzeit›, um eine gelungene Formulierung Greifenhagens aufzugreifen.[44] Der Erfolg der griechischen Vase als Blumenvase war nun gesichert, man findet sie als solche auch in einer anmutigen Komposition von Adolf Senff, ebenfalls im Thorvaldsen Museum *(Abb. 4)*,[45] als Teil eines Stilllebens. Adolf Senff war ein Freund Thorvaldsens, der sich besonders der Blumenmalerei widmete. Sein wunderschönes Bouquet ist in einer Pelike aus der Sammlung des Bildhauers untergebracht, die man dem Kalliope-Maler zuschreiben kann und auf der ein junger Mann im langen Chiton abgebildet ist.

Mehrere Werke des dänischen Malers Johan-Laurent Jensen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Manufaktur von Sèvres arbeitete, spielen mit dem Motiv der griechischen Vasen im Blumenstillleben. Auf einem verschollenen Gemälde[46] hat der Maler einen attischen Kolonettenkrater abgebildet, eine Vase aus dem Museum von Sèvres,[47] die dem Hephaistos-Maler (Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.) zugeschrieben wird. Theseus mit dem Stier von Marathon ist darauf abgebildet. Die Vase steht auf einem mit Blumen bedeckten Tisch, die reich aus ihrem Hals hervorquellen. Das Gefäß hat eine wohlbekannte Geschichte: Es ist mit anderen Objekten der Sammlung Vivant Denons im Jahre 1785 nach Sèvres gekommen. Wie die Bilder mit Vasen der Sammlung Hamilton, markiert dieses Gemälde den Brückenschlag zwischen dem Geschmack des 18. und dem des 19. Jahrhunderts. Greifenhagen hat eine Reihe anderer Kompositionen Jensens identifiziert und aufgelistet,[48] die auf bestens bekannte originale Vasen aus Griechenland und Süditalien zurückgehen. Die Vasen wurden zu etwas wichtigerem als *parerga*, sie verkörpern in den Stillleben den Dialog zwischen Antike und modernem Empfinden.



*Abb. 4 Adolf Senff, Blumen in griechischer Vase, Kopenhagen, Thorwaldsen Museum Inv. Nr. H608.*

Dieselbe Inspiration liegt einer Komposition des österreichischen Malers Ferdinand Waldmüller zugrunde,[49] das sich in der Nationalgalerie in Berlin befindet *(Abb. 5)*.[50] Auf einem Marmortisch sieht man ein Bassin und eine Kanne aus Silber mit florealen Dekorationen; es handelt sich um das prachtvolle Toilettenservice einer Dame der vornehmen Gesellschaft. Im Vordergrund befinden sich ein Armreif, Blumen und ein Seidenband. Auf der rechten Seite des Gemäldes quillt ein wunderbares Bouquet, das die Komposition beherrscht, aus einer rotfigurigen attischen Vase hervor. Das Vasenbild überliefert eine dionysische Szene: Dionysos ist auf seiner Kline ausgestreckt und wird von zwei Satyrn eingerahmt, vor ihm tanzt eine Mänade. Es handelt sich um die perfekte Wiedergabe eines attischen Glockenkraters, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.[51] Waldmüller war unter anderem Blumenmaler und erfreute sich im österreichischen Kaiserreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz außerordentlicher Beliebtheit. Durch die Assoziation der Silbergefäße und Blumen mit einer Vase dionysischen Charakters stellt er



*Abb. 5 Ferdinand Georg Waldmüller, Blumenstrauß mit Silbergefäßen und antiker Vase (um 1840), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Inv. Nr. A I 1107.*

eine Beziehung zwischen dem Kult des Gottes und der bürgerlichen Ästhetik der Blumen des Biedermeier her. Die unterschiedliche Bedeutung von Blumen im Europa des 19. Jahrhunderts und im alten Griechenland wird deutlich. Die Schnittblumen, die in einer Terrakottavase dekoriert sind, entsprechen in keinster Weise der attischen Tradition, doch ist die Absicht des Malers offensichtlich. Er will eine Verbindung zwischen der Mythologie der Alten und dem Alltagsleben herstellen; er versucht – im Sinne Herders – ein imaginäres Griechenland aufblühen zu lassen, das die vertraute Gegenwart der Vasen so nahebringt.

Wie dem auch sei: Von den ersten Werken des 18. Jahrhunderts, die aus den Vasen einen Teil der Reputation ihres Besitzers machen, bis zu den romantischen Kompositionen der Stillleben kann man einen Wechsel in der Ästhetik und Aufnahme feststellen. In den Augen der Maler, die die Antike so sehr bewundern, sind die Vasen nicht mehr ein Erbe der Vergangenheit, die man zur Schau stellt, um eine Atmosphäre und eine Art von Dekor zu schaffen, das Luxus und Wissen miteinander verbindet und den hohen Wert der Sammlung und der Eleganz des *virtuoso* hervorhebt. Die Vasen sind vielmehr ästhetische Elemente geworden, mit denen die Künstler sich auseinandersetzen wollen. Das Stillleben macht aus der Vase ein eigenständiges Element, ein Fragment der Vergangenheit, das seinen eigenen materiellen Charakter manifestiert. Daraus resultiert der Wille, Formen und Farben genau wiederzugeben, der Wille, das archäologische Objekt der Realität anzupassen. Greifenhagen hat diesen Bruch sehr wohl erkannt: «In der mit der Romantik aufkommenden Kategorie, den Stillleben, dient die Vase nicht als Beiwerk, sondern bildet einen integrierenden Bestandteil des Ganzen, eben als Gefäß für die Blumen.»[52]

Dieses Genre verschwindet indes im Verlaufe, und es scheint, als ob die Verbindung der griechischen Vasen und der Blumensträuße aus der Mode gekommen sei. War das eine Folge der Ereignisse von 1848 in Europa? Das ist wohl möglich, aber die Mode ist eine Sache und das Gleichgewicht zwischen den Klassen der Gesellschaft eine andere. Die Vorliebe für Blumen und griechische Vasen als Ausdruck ihrer Wahrnehmung steht auch, wie ich schon anzudeuten versucht habe, im Zusammenhang mit der Entwicklung dessen, was man gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts als ‹Klassische Archäologie› zu bezeichnen begann. Das war eine Disziplin, die ihre Eigenständigkeit gegenüber der Philologie und der Geschichte beanspruchte und die Entwicklung eigener Institutionen forderte wie Archäologische Seminare an den Universitäten, Hochschulen und Institute. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Zeit der positivistischen Entwicklung der Archäologie, die das Verschwinden der Vasen vom künstlerischen Horizont sehr wohl erklären kann. Die natürliche Verbindung des Antiquars mit dem Künstler wurde schwächer zugunsten einer professionelleren Ausrichtung, das Erscheinen der gelehrten Zeitschriften, die Veröffentlichung von Katalogen der großen Museen, die Entstehung von Großgrabungen trugen dazu bei, das Gleichgewicht der alten antiquarischen Wissenschaft durcheinanderzubringen. Die antike Vase wird eher zu einem Gegenstand der Forschung als zu einem Zeichen sozialer Distinktion.

Es blieben dennoch Einzelheiten, die in die Schaffenskraft der zeitgenössischen Kunst eingingen. Als Gustav Klimt im Jahre 1895 sein berühmtes Bild ‹Die Musik› konzipierte *(Abb. 6)*,[53] ist die Kithara, die die junge Frau spielt, von attischen Vasendarstellungen inspiriert, wie etwa jener auf der Amphore des Berlin-Malers im Metropolitan Museum.[54] Mehr noch: Die Reben, Trauben und ‹Kugeln›, die an den Ästen hängen, sind unmittelbar von einer berühmten rotfigurigen Trinkschale aus dem Antikenmuseum in Berlin abgeleitet,[55] die das Fest der Lenäen in Szene setzt. Klimt nutzte die griechische Vase nicht mehr als Vorbild, sondern kehrte zu ihr zurück, um seinem Bild einen an das Universum der Kunst der Griechen gebundenen Hintergrund zu geben.

Niemand verlieh der modernen Sensibilität gegenüber der Ikonographie der Vasen besser Ausdruck als Rainer Maria Rilke, und niemand verstand besser, wie die Wahrnehmung des menschlichen Körpers in den Bildern der

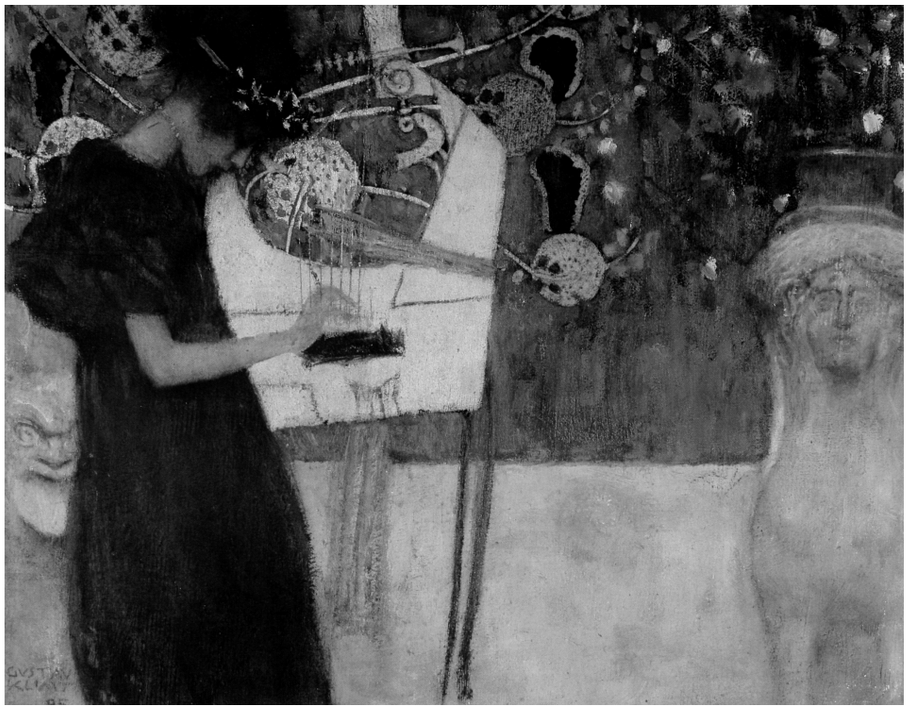


*Abb. 6 Gustav Klimt, Die Musik (1895), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek Inv. Nr 8195.*

Griechen für die Modernen gleichzeitig fremd und doch erlebbar war, der ein zugleich so nahes und so rätselhaftes Griechenland entdeckte:

> «Man weiß so wenig von der Malerei des Altertums; aber es wird nicht zu gewagt sein anzunehmen, dass sie die Menschen sah wie spätere Maler die Landschaft gesehen haben. In den Vasenbildern, diesen unvergesslichen Erinnerungen aus einer großen Zeichenkunst, ist die Umgebung (Haus oder Straße) nur genannt, gleichsam abgekürzt, nur mit dem Anfangsbuchstaben angegeben, die nackten Menschen aber sind alles, sind wie Bäume, die Früchte tragen und Fruchtkränze, und wie Büsche, die blühen, und wie Frühlinge, in denen die Vögel singen. Damals war der Leib, den man bestellte wie ein Land, um den man sich mühte wie um eine Ernte und den man besaß wie man ein gutes Grundstück besitzt, das Angeschaute und das Schöne, das Bild, durch welches in rhythmischen Reihen alle Bedeutungen gingen, Götter und Tiere, und alle Sinne des Lebens. Der Mensch, obwohl seit Jahrtausenden dauernd, war sich selbst noch zu neu, zu entzückt von sich, um über sich fort oder von sich abzusehen. Die Landschaft, das war der Weg, auf dem er ging, die Bahn, darin er lief, alle die Spiel- und Tanzplätze waren es, auf denen der griechische Tag verging; die Täler, in denen das Heer sich versammelte, die Häfen, aus denen man zu Abenteuern fuhr und in die man unerhörter Erinnerungen voll und älter zurückkehrte; die Festtage und die geschmückten, silbern klingenden Nächte, die ihnen folgten, die Aufzüge zu den Göttern und der Umgang um den Altar: das war die Landschaft, in der man lebte. Aber der Berg war fremd, auf dem nicht menschengestaltige Götter wohnten, das Vorgebirge, auf dem sich kein weithin sichtbares Standbild erhob, die Hänge, die kein Hirte gefunden hatte, – sie waren keines Wortes wert. Alles war Bühne und leer, solange der Mensch nicht auftrat und mit seines Leibes heiterer oder tragischer Handlung die Szene erfüllte. Ihn erwartete alles und wo er kam, trat alles zurück und gab ihm Raum.»[56]

Als getreuer Erbe Herders und Alexander von Humboldts hat Rilke gegen die Auffasung der Symbolisten und der Positivisten verstanden, dass die Ikonographie der Vasen Frucht einer ganz anderen anthropologischen Konstellation ist als unsere Anschauung der Bilder, die auf die Renaissance zurückgeht. Bei den Griechen sind die Bilder ein Universum und stellen ein Mittel dar, mit den Menschen wie mit den Göttern zu kommunizieren. Sie sind nicht Kunst in dem sehr diffusen Sinne, den dieses Wort in unserer modernen Tradition hat. Die *virtuosi* und die Kenner des 18. und 19. Jahrhunderts begründeten eine Kunst des Sammelns, die komplexe Verbindungen zwischen den Besitzern von Vasen und den Objekten selbst etablierte. In der Zusammnschau von Stillleben und antiken Vasen machten sie aus letzteren sogar eine Art Instrument der Kommunikation zwischen Gegenwart und Vergangenheit, und aus dem Sammeln der Kunst eine Kunst des Sammelns.

Klimt und Rilke blickten in eine andere Richtung. Sie machten aus der keramischen Kunst der Griechen eine Quelle der Konfrontation, ein Paradies der Formen, die gleichermaßen anziehend wie unergründlich sind. Die Lehre Herders war verstanden worden, die Vasen sollten nicht die Götter Griechenlands auferstehen lassen, Künstler aller Zeiten konnten in ihnen ihre Inspiration finden. Hatte nicht Rodin, den Rilke so sehr schätzte, einmal gesagt: «Das Schlimmste ist, die Antike den Anfängern in die Hand zu geben; es ist ein Irrtum, mit der Antike zu beginnen, wo man doch mit ihr enden sollte.»[57] Und genau das hat Rodin mit seinen ‹Assemblages› getan, die für die griechischen Vasen das sind, was die *spolia* für die Architektur bedeuten.[58]

## ABBILDUNGSNACHWEISE

Abbildung 1 nach Vases & Volcanoes 128 Abb. 16a
Abbildung 2. 5 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Fotograf: Jörg P. Anders.
Abbildung 3 Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Fotograf: H. Wichmann.
Abbildung 4 Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Fotograf: H. Petersen.
Abbildung 6 nach Greifenhagen 1978, Taf. 23.

## ABKÜRZUNGEN

| | |
|---|---|
| Greifenhagen 1939 | A. Greifenhagen, Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Klasse N. F. 3, Nr. 7, 1939, 200 – 230 |
| Greifenhagen 1963 | A. Greifenhagen, Nachklänge griechischer Vasenfunde im Klassizismus 1790 – 1840, Jb Berliner Museen 5, 1963, 84 – 105 |
| Greifenhagen 1978 | A. Greifenhagen, Griechische Vasen auf den Bildern des 19. Jahrhunderts, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse Nr. 4 (Heidelberg 1978) |
| Le vase grec | P. Rouillard – A. Verbanck-Piérard (Hrsg.), Le vase grec et ses destins (München 2003) |
| Vases & Volcanoes | I. Jenkins – K. Sloane, Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection (London 1996) |

## ANMERKUNGEN

Ich danke Andreas Wittenburg für die Übersetzung und Bereicherung dieses Aufsatzs.

1 Strabon 8, 6, 23 (Übers. nach S. Radt).
2 Sueton, Divus Julius 81 (Übers. A. Stahr).
3 N. Gussone, Orationes super vasa reperta in loquis antiquis, in: U. Ludwig – Th. Schilp (Hrsg.), Nomen et Fraternitas. Festschrift Dieter Geuenich zum 65. Geburtstag (Berlin – New York 2008) 511 – 527.
4 La prosa del Duecento. A cura di Cesare Segre e Mario Marti, La Letteratura Italiana, Storia e testi vol. 9 (Milano – Napoli 1959) 1038 – 1040.
5 D. Passigli (ed.), Le Opere di Giorgio Vasari (Firenze 1832 – 1838) 310; vgl. hier Burioni 21 – 25.
6 So I. Favaretto, L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione: appunti e considerazioni, Archeologia Veneta 2, 1979, 145 – 159; dagegen M. Denoyelle, Le vase grec sous le regard des artistes, in: Le vase grec 285 – 297 (hier 289); siehe hier Burioni *Abb. 1*.
7 B. Sparks, The Red and the Black. Studies in Greek Pottery (London 1996) 44 mit Abb. II 8; British Museum Print and Drawings … (um 1510 – 1530); vgl. hier Schmidt 8 *Abb. 1*.
8 Th. Dempster, De Etruria Regali libri septem (Florentiae 1723).
9 Ad Monumenta etrusca operi Dempsteriano explicationes et conjecturae ad Monumenta Etruriae, in: Th. Dempster, De Etruria Regali septem (Florentiae 1723); s. dazu und zum weiteren: M. Cristofani, La scoperta degli Etruschi. Archeologia ed antiquaria nel settecento (Rom 1983) 23 – 43.
10 A. F. Gori, Museum etruscum (Florentiae 1737 – 1743). Eine Rekonstruktion dieser Entwicklung bietet M. E. Masci, Pictura Etruscorum in vasculis. La raccolta vaticana e il collezionismo di vasi etruschi nel primo settecento (Rom 2008); s. dazu auch F. Lissarrague – M. Denoyelle, Destins de vases, in: Le vase grec 215 – 225.
11 G. B. Passeri, Picturae Etruscorum in vascoli (Romae 1767 – 1775).
12 Passeri a. O. (Anm 11) Bd. 1 XVI – XVII. LXV.
13 siehe dazu A.-F. Laurens, Le Vase à lire, in: Le vase grec 195 – 227.
14 A. Claude de Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, Bd. 1 (Paris 1752) 88 – 89.
15 Claude de Caylus a. O. (Anm. 14) 105.
16 Plin. Nat. Hist. 35, 160 – 163 (Übers. nach R. König).
17 »C'est sur leurs buffets que les anciens avoient coutume d'étaler leurs vases les plus riches": P. F. H. d'Hancarville, Antiquités étrusques, grecques et romaines ou les beaux vases étrusques, grecs et romains, et les peintures rendues avec les couleurs qui leur sont propres, Bd. 2 (Paris 1787) 68; siehe dazu den wichtigen Aufsatz von M. Vickers, Value and Simplicity. Eighteenth Century Taste and the Study of Greek Vases, Past and Present 107, 1987, 98 – 107.
18 D'Hancarville a. O. (Anm. 17) 93.
19 A. Duncker (Hrsg.), J. G. Herder, Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift aus dem Jahre 1778 (Kassel 1882) 56 – 57.
20 S. dazu G. Cesarini – A. Milanese (Hrsg.), Antiquarianism, Museum and Cultural Heritage. Collecting and its Context in Eighteenth-century Naples, Journal of the History of Collections (Special issue) 19. 2. 2007, und S. Napolitano, L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Maria Mastrilli e Gianstefano Remondini (Firenze 2005).
21 D. Allan, Sir William Hamilton and the First Lady Hamilton, 1770, in der Sammlung des Duke of Atholl in Blair Castle, Perthshire; siehe Vases and Volcanoes 14. 223 – 224 Nr. 129. – D. Allan, Sir William Hamilton, National Portrait Gallery NPG 589; siehe Vases and Volcanoes, 106 – 107 Nr. 1.
22 Sir Joshua Reynolds, Sir William Hamilton, National Portrait Gallery NPG 680; siehe Vases and Volcanoes 177 Nr. 51.
23 Sir Joshua Reynolds, Members of the Society of Dilettanti, 1777 – 1779, London, Society of Dilettanti; siehe B. Redford, Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-century England (Los Angeles 2008) 98.
24 P. Fabris, Concert at the House of Lord Fortrose, 1771, Edinburgh, Scottish National Portrait Gallery PG 2610-1; siehe Vases and Volcanoes 128 – 130 Nr. 16.
25 L. Brieger (Hrsg.), H. W. Tischbein, Aus meinem Leben (Berlin 1922) 290 f., zitiert bei M. Wegner, Altertumskunde (Freiburg – München 1951) 290 – 293. S. auch: P. Vivenzio, Sepolcri Nolani, a cura di Salvatore Napolitano (Bologna 2011).
26 Etwa das Trebbia-Grab, dokumentiert durch einen Kupferstich von Carlo Nolli; siehe Vases and Volcanoes 141 – 143 Nr. 25.
27 Brieger, Tischbein a. O. (Anm 25) 292, zitiert bei Wegner a. O. (Anm. 25) 135 f.
28 F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen (Leipzig – Darmstadt 1819) 483.
29 Creuzer a. O. (Anm. 28) 494.
30 Creuzer a. O. (Anm. 28) 483.

31 E. Gerhard, Rapporto intorno i Vasi Volcenti, Estratto dagli Annali dell'Istituto (Rom 1831).
32 Greifenhagen 1978.
33 Greifenhagen 1939, Taf. 1, S. 204–215; Greifenhagen 1978, Taf. 1.
34 Greifenhagen 1939, 204.
35 Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder, mit Unterstützung aus dem Thereianos-Fonds der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. v. A. Furtwängler und K. Reichhold, nach Furtwänglers Tode fortgeführt von F. Hauser (München 1909).
36 siehe dazu auch M. Denoyelle, Le vase grec sous le regard des artistes, in: Le vase grec 285–298.
37 Berlin, Nationalgalerie, SPKB, datiert 1824. Dazu Greifenhagen 1963, 91–94; ders. 1978, Taf. 2, S. 16; S. Rewald, Rooms with a View: the Open Window in the 19th Century (New York – New Haven 2011) 98–100.
38 Es handelt sich um eine Panathenäische Amphore, die dem Maler Antimenes zugeschrieben wird, Berlin F 1831. Dazu Greifenhagen 1963, 95, Abb. 8; ABV 274, 123; 691.
39 siehe Greifenhagen 1963, 93; zitiert nach G.F. Waagen, Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, in: ders., Kleine Schriften (Stuttgart 1875) 344.
40 Greifenhagen 1963, 96 Anm. 22.
41 Greifenhagen 1963, 96 Anm.23; Inv. B 245.
42 Greifenhagen 1963, 98; ABV 483–485.
43 Greifenhagen 1963, 99.
44 Greifenhagen 1963, 97.
45 Greifenhagen 1963, 98 und Abb.14.
46 Greifenhagen 1978, 21 Anm. 14 und Taf. 15; Dänemarks Malerkunst Bd.1, Billeder og Biografier samlede af Ch. A. Been (Kopenhagen 1902) 189.
47 Kolonettenkrater, Sèvres: ARV² 1115, 16.
48 Greifenhagen 1978, 26–27.
49 Greifenhagen 1963, 101 und Abb. 17.
50 Inv. NG 1152.
51 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 37,36. S. dazu C. Manser, Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Museum Wien (Wien 1892) 54 Nr. 345.
52 Greifenhagen 1978, 28.
53 Neue Pinakothek München, Inv.Nr. 8195 (Öl und Goldbronze auf Leinwand): Greifenhagen 1978, Taf. 23; jetzt dazu M. Halm-Tisserand, De Macron à Klimt: plakountes et pissenlits, Revue de l'Art 96, 1992, 77–81.
54 Amphore Metropolitan Museum, New York 56.171.38: ARV² 197,3; Beazley, Para. 342. Greifenhagen 1978, Taf. 22, 1 unterstreicht, dass sie eines der Modelle ist, auf die er sich bezieht.
55 Schale Berlin F 2290: ARV² 462,48; Beazley, Para. 377; Greifenhagen 1978, Taf. 22, 2.
56 R. M. Rilke, Von der Landschaft, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 5 (Wiesbaden – Frankfurt a. M. 1966) 516–517.
57 Auguste Rodin, La leçon de l'Antiquité, in: Touche à Tout No. 10, Octobre 1909, 498.
58 Zu den Assemblages (ab 1895) s. D. Viéville, Rodin, fragments et assemblages, in: D. Viéville – B. Garnier (Hrsg.), Rodin Freud collectionneurs. La passion à l'œuvre (Paris 2008) 161–177.

# Personenregister


Albertini, Francesco 21
Aldrovandi, Ulisse 9
Alessi, Marco Attilio 23
Allan, David 163. 166
Arezzo, Ristoro d' 23. 161
Arndt, Paul 128f.
Avelli, Francesco Xanto 24

Bargagli, Gaetano Maria 11
Battoni, Pompeo 166
Beazley, John Davidson 47. 90. 96. 98f. 115. 118f. 126. 129f. 142. 167
Beger, Lorenz 10. 29
Bellori, Giovan Pietro 10f. 28
Benavides, Marco Mantova 9
Benndorf, Otto 140
Biningucci, Vannuccio 24
Birch, Samuel 94–99
Birket Smith, Sophus 89f.
Bonaparte, Alexandrine 13f. 105
Bonaparte, Lucien (Prince de Canino) 14. 78f. 85
Böttiger, Carl August 12. 166
Bourguignon, Alfred 115. 118f.
Brantheghem, Alphonse van 116–118. 125f. 127. 130
Bresciani, Antonio 95
Brøndsted, Peter Oluf 83–86
Buonarroti, Filippo 29. 31f. 162

Campana, Giovanni Pietro 93–99. 142
Campanari, Secondiano 85
Capecelatro, Giuseppe 83. 86f.
Carafa, Giovanni 15
Carpaccio, Vittore 8. 22. 161
Carpi, Rodolfo Pio di 9
Castellani, Augusto 130
Catel, Franz 166f.
Caylus, Anne-Claude-Philippe de 162
Christian (VIII) Frederik, König von Dänemark 65. 83–89
Conze, Alexander 137. 143
Crescenzo, Giuseppe 33. 76. 83f. 87
Creuzer, Friedrich 165f.

Dal Pozzo, Cassiano 10
Dempster, Thomas 10. 29. 162
Dennis, George 93f.
Dilthey, Karl 124–126. 128
Dorow, Wilhelm 16
Doucet, J. 95

Fabris, Pietro 61. 164
Falbe, Christian Tuxen 85–90
Friedrich II, Landgraf von Hessen 41
Fröhner, Wilhelm 116
Furtwängler, Adolf 108. 116. 126. 149–157. 166

Gaedechens, Rudolph 143
Gamurrini, Francesco 99
Gargiulo, Raffaele 15. 33f. 67. 71. 76f. 83f. 86f. 105
Gerhard, Eduard 15f. 103–108. 110. 166
Ghiberti, Lorenzo 21
Goethe, Johann Wolfgang von 12
Goettling, Carl Wilhelm 138f. 141–143
Gori, Anton Francesco 10. 29. 32. 46. 73. 162
Graef, Botho 142f.
Greifenhagen, Adolf 166–168
Gualtieri, Filippo Antonio 10f. 28

Hahland Walter 141–143
Hamilton, William 12. 32. 52. 55f. 61f. 65. 73. 162–165
Hancarville, Pierre François Hugues d' 15. 73. 162f.
Hansen, Christian 85f.
Hartwig, Paul 115. 117–119. 124. 128–132. 140
Hauser, Friedrich 118f. 128–130
Heilmann, Georg Friedrich 63–67. 69
Helbig, Wolfgang 126. 128
Herder, Gottfried 12. 163. 165
Heyne, Christian Gottlob 44. 123
Hope, Thomas 56
Huber, Alois 156f.
Humbert, Jean Emile 76

Iorio, Andrea de 83. 86

Jahn, Otto 142. 166
Jensen, Johan-Laurent 168

Kenner, Hedwig 141
Klein, Wilhelm 115–118
Klenze, Leo von 13
Klimt, Gustav 169
Kramer, Gustav 16
Küchler, Albert 167f.

La Chausse, Michel Ange de 10. 29
Landsberger, Franz 44f.
Lanzi, Luigi 29
Leemans, Conradus 78f.
Lennep, Alfred Oscar van 79
Lenoire, Alexandre 56
Lewezow, Konrad 104
Lotto, Lorenzo 8. 25. 161f. 164
Luschan, Felix von 140

Maffei, Scipione 29
Malatesta, Galeotto 21f.
Mancinelli, Ricardo 110
Mancini, Riccardo 118f. 129
Marshall, John 126–128
Mastrilli, Felice Maria 11. 30. 46. 163
Mazzocchi, Alessio Simmaco 11f. 30. 163
Mazzola, Vincenzio 14
Medici, Lorenzo de' 8. 21f. 24. 161
Mengs, Anton Raphael 12
Michiel, Marcantonio 22
Millin, Aubin Louis 15. 27. 32. 34. 52. 55f.
Millingen, James 32

Montfaucon, Bernard de 10. 29. 162
Müller, Karl Otfried 16. 123. 166

Newton, Charles 94–99
Nicole, Georges 126

Oberhummer, Eugen 140

Pacileo, Onofrio 33. 76f.
Paoli, Sebastiano 30
Paroy, Jean Philippe Guy Le Gentil de 51–59
Passeri, Giovan Battista 10. 29. 32. 46. 162
Patsch, Karl 143
Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de 10
Piccolpasso, Cipriano 24
Plinius Secundus Maior, Gaius 24. 162
Pollak, Ludwig 127. 139f.
Polizano, Angelo 22
Pottier, Edmond 98. 110. 116

Reichhold, Karl 149–157. 166
Reijnst, Jan und Gerhard 73
Remondini, Gianstefano 14. 65
Reuvens, Caspar 74f.
Reynolds, Joshua 163f. 166
Richter, Gisela M. A. 156
Rilke, Rainer Maria 169–171
Rottiers, Bernard 76
Ry, Simon Louis du 41

Sarzana, Ivano da 23
Schinkel, Karl Friedrich 107. 166f.
Schorn, Ludwig 44
Scotti, Angelo Antonio 86
Senff, Adolf 168
Strabon 161

Thoms, (Friedrich) Frederic de 73f.
Thorlacius, Børge 87f.
Tiedemann, Dietrich 47
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 12. 43f. 73. 164f.
Tornabuoni, Nofri 21

Ussing, Johan Ludvig 88f.

Valletta, Giuseppe 11. 28. 31. 163
Vasari, Giorgio 21. 23–25. 161
Vendramin, Andrea 9f. 73
Veneziano, Agostino 23
Verschoor, Albert 79
Vigée-Lebrun, Élisabeth 51f. 56
Vivenzio, Nicola und Pietro 14. 62. 65. 164f.
Völkl, Ludwig 41–44

Waldmüller, Ferdinand Georg 168f.
Warren, Edward Perry 115f. 118f. 126f. 128
Wieseler, Friedrich 123
Wilson, Thomas R. 129
Winckelmann, Johann Joachim 12. 15. 29–31. 73

Zahn, Robert 108–110

# Liste der Autoren


Laureen Bardou, Canadian Centre for Architecture, Montreal, laureen.bardou@hec.ca

Matteo Burioni, Institut für Kunstgeschichte, Universität München, matteo.burioni@lrz.uni-muenchen.de

Norbert Eschbach, Institut für Altertumswissenschaften, Universität Gießen, Norbert.Eschbach@archaeologie.uni-giessen.de

Daniel Graepler, Archäologisches Institut, Universität Göttingen, dgraepl@gwdg.de

Ruurd Halbertsma, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, R.Halbertsma@RMO.NL

Ursula Kästner, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, u.kaestner@smb.spk-berlin.de

Adrienne Lezzi-Hafter, Akanthus Verlag, Kilchberg, akanthus@bluewin.ch

Maria Emilia Masci, Scuola Normale Superiore, Pisa, e.masci@sns.it

Bodil Bundgaard Rasmussen, Nationalmuseet, København, bodil.bundgaard.rasmussen@natmus.dk

Susanna Sarti, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Firenze, susanna.sarti@beniculturali.it

Stefan Schmidt, CVA, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, schmidt@cva.badw.de

Alain Schnapp, Université Paris 1 Sorbonne, alain.schnapp@inha.fr

Hadwiga Schörner, Wien, hadwiga.schoerner@gmx.de

Rüdiger Splitter, Antikensammlung. Museumslandschaft Hessen Kassel, r.splitter@museum-kassel.de

Matthias Steinhart, Lehrstuhl für Klassische Archäologie, Universität Würzburg, matthias.steinhart@uni-wuerzburg.de

Athena Tsingarida, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine, Université Libre de Bruxelles, atsingar@ulb.ac.be