

„Lord Elgin’s Kalmuk“

Feodor Ivannoff und die Pluralisierung der Vaterländer¹

Oliver Jehle

Abstract Feodor Ivannoff ist mit seiner Lebensgeschichte Teil einer wenn nicht globalen, so doch weite Teile Europas und Asiens verbindenden Geistes- und Ideengeschichte der Aufklärung: In ihrem Verlauf dokumentiert sich ein europäisches Netzwerk aus Adligen, Gelehrten und Künstlern, das, engmaschig gewoben, Ivannoff von St. Petersburg nach Rom und Paris, London und Athen trug. Als Kind geraubt, verschleppt und schließlich als Gabe der Zarin von Russland an den Hof in Darmstadt verschenkt, durchläuft der spätere Künstler einen exzeptionellen Bildungsgang, der ihm nicht nur die Vervielfältigung seiner Vaterländer beschert, sondern die Sprache des europäischen Klassizismus als *lingua franca* eröffnet. Dass Lavater glaubte, in der Physiognomie Ivannoffs feinste Fähigkeiten, ja die Reizbarkeit einer beweglichen Seele zu erkennen und zugleich die unterste „Thierheit“ repräsentiert zu sehen, verweist auf die gespaltene Wahrnehmung, die diesen Künstler ein Leben lang begleitete – auch wenn ihm der Ehrentitel eines neuen Euphranor verliehen wurde, des Erfinders der Symmetrie in den Künsten.

Keywords Euphranor, Klassizismus, Physiognomie, Lavater, Thorvaldsen

„Das Bildniß eines Kalmucken, Feodor Iwanowitsch, zu Rom, wo er mit dem glücklichsten Erfolge sich auf die Malerey legt, von ihm selbst, mit eigener Hand, ganz unvergleichbaren Kunst und Geschmack und einer Aehnlichkeit zum Sprechen, mit schwarzer Kreide gezeichnet.“²

1796 veröffentlichte der Göttinger Professor der Medizin, Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), einen Wissenschaftsatlas, dem er den Namen *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* gab.³ Als Begründer der vergleichenden Anatomie und Anthropologie hatte sich Blumenbach auf die Erforschung des menschlichen Schädels spezialisiert; und so gewähren sieben der insgesamt 100 Illustrationen, die sich in dieser Veröffentlichung finden, einen Einblick in die Naturgeschichte des Menschen. Fünf Abbildungen, mit denen das erste Heft eröffnet wird, werden als „charakteristische Musterköpfe von Männern aus den 5 Hauptrassen im Menschengeschlechte“ beschrieben, wobei sich unter der

Überschrift „Feodor Iwanowitsch“ erstaunlicherweise eine Kupferstichtafel (Abb. 1) mit dem Porträt eines Künstlers findet: Der spätere Hofmaler Feodor Ivannoff, genannt Kalmück⁴ (um 1763–1832), erscheint inmitten der europäischen Debatte über Taxonomie und Kategorien wie ‚Rasse‘ und ‚Spezies‘,⁵ mit deren Hilfe kontingente Details in ein Arsenal klassifizierbarer Zeichen verwandelt, die Schädel allein als Gegenstände einer Naturgeschichte gewertet werden sollten. Über Jahre hatte Blumenbach versucht, einen „Calmucken Schädel zu erhalten“,⁶ wie es etwa in einem Brief Georg Thomas von Aschs (1729–1807) heißt, der als sein ehemaliger Schüler seit 1777 Auswärtiges Mitglied der Göttinger Akademie in St. Petersburg war und dessen räumliche Nähe einen möglichen Zugriff auf derlei Gegenstände zu erlauben schien.⁷ Der Göttinger war aber an dieser Erwerbung zunächst gescheitert und musste auf eine Porträt-darstellung ausweichen, deren Qualitäten er aber gewärtigte und mit den Begriffen des zeitgenössischen

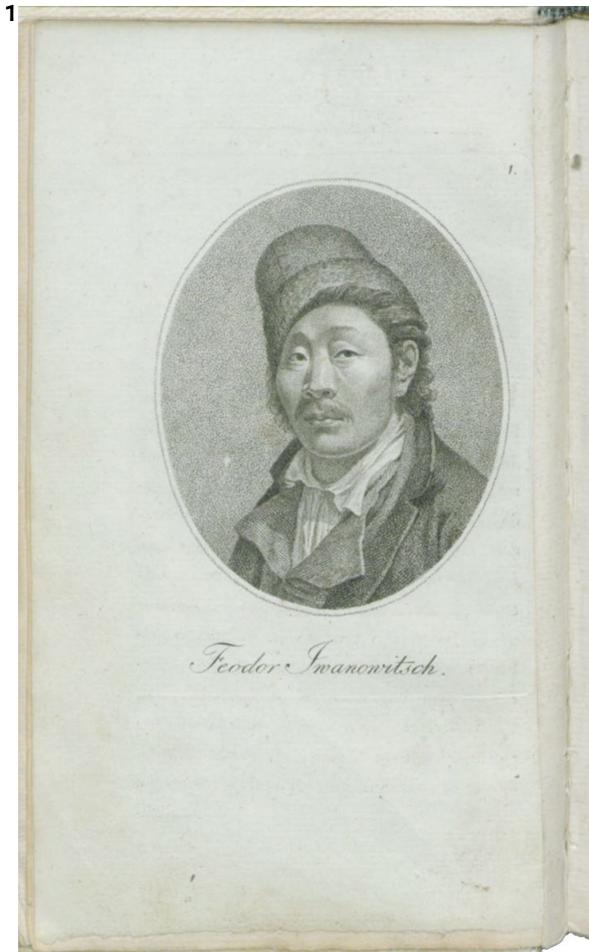


Abb. 1 Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*. Feodor Iwanowitsch, 1796.

Kunstdiskurses würdigte, schrieb er doch von „unvergleichbarer Kunst“ und „Geschmack“.⁸ Hier also taucht das gezeichnete Gesicht eines Kalmücken auf, das sich der gelehrten Hand des Künstlers verdankt und die abenteuerliche Lebensgeschichte des Wahrrömers im Moment „glückliche[r] Erfolge“⁹ fast vergessen macht.

St. Petersburg

Die Lebensgeschichte des im Selbstbildnis aufscheinenden Künstlers verweist zunächst nach St. Petersburg: Einer durchaus gängigen Praxis folgend,¹⁰ hatten Kosaken den kleinen Jungen 1770 in der kirgisischen Steppe aufgegriffen und an den Zarenpalast verschleppt. Auf dem Weg aus der Einöde und nach russisch-orthodoxem Ritus getauft, trug er fortan den Namen ‚Feodor Iwanowitsch‘, als habe ihn erst der Wille der Zarin ins Leben gerufen. Katharina der Großen diene Feodor als lebendige Staffagefigur inmitten einer Entourage aus fremdländischen Kindern – als Teil eines visuellen Amusements voller unterhaltsamer Fremdheit, die

gleichsam domestiziert, ausgestellt und in die Bahnen höfischen Verhaltens gelenkt wurde. In diesem Umfeld des absolutistischen Hofes eröffnete sich Feodor eine ungesehene internationale Kultur aus Luxusgütern und höfischem Kunsthandwerk, das der Macht und dem Reichtum der Zarin Ausdruck verleihen musste. Inmitten einer ständig sich steigernden Repräsentationskultur, die ihren Anspruch aus der Konkurrenz der Höfe Europas bezog, bewegte sich ein als ‚fremd‘ etikettiertes Kind, das wie kostbare Dinge geschmückt und ausgestellt wurde, um eine vertraute, höfische Ordnung lustvoll zu stören und damit dem gefürchteten *ennui* vorzubeugen.¹¹ Feodor aber blieb der Zarin in Erinnerung, kämmte und frisierte er doch mit großem Geschick ihr Haar.¹² 1773 verschenkte die Herrscherin den „kleinen Kalmückenjungen“ an Caroline von Hessen-Darmstadt (1721–1774), ohne erkannt zu haben, dass dieser Junge im höfischen Wettstreit um Begabungen in den Künsten hätte von Nutzen sein können. Die Beschenkte aber, die in einem Brief an ihre Mutter davon berichtet, wie groß das Vergnügen war, den Anblick von sieben Kalmücken gewärtigen zu dürfen,¹³ erblickte in Feodor nur den Grund für ein visuelles Amusement. Als Gabe aus kaiserlicher Hand fand Feodor daher zunächst seinen Weg an den Hof in Darmstadt, ehe er mit der Tochter Carolines, Amalie (1754–1832), an den Badischen Hof kam. In Karlsruhe erhielt er Unterricht und wurde 1776 als Teil einer Gruppe von Schülern und Pädagogen in die Schweiz entsandt, wo man im Philanthropinum Schloss Marschlins¹⁴ sein zeichnerisches Talent erkannte. An dieser reformpädagogischen Anstalt, unter deren Gönnern sich auch Markgraf Karl Ludwig von Baden (1755–1801) fand, wurde ein Erziehungsmodell in die Praxis umgesetzt, das zuvor nur theoretisch erörtert, nie aber im Lehrbetrieb umgesetzt worden war: Als überzeugter Philanthrop gab der Geschichtsphilosoph Isaak Iselin (1728–1782) wichtige Impulse für die konzeptuelle Ausrichtung des Lehrbetriebs. Er sah Geschichte als linearen Fortschritt zu allumfassender Humanität, wobei seine Vorstellung, wie die Menschheitsgeschichte verlaufen solle, von einer einfachen Parallelisierung ausging: „[D]ie Stadien, die das Individuum“ zu durchlaufen habe und schließlich „zu einer harmonischen Persönlichkeit integrieren sollte – nämlich Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Vernunft – machen auch die einzelnen Völker und schließlich die Menschheit als ganze durch.“¹⁵ Feodor Iwanoff wurde so zum Exponenten eines Geschichtsverständnisses, das die individuelle Vervollkommnung als Teil einer alle Völker umfassenden, voranschreitenden Perfektibilität verstand.

Rom und Athen

Acht Jahre verbrachte Feodor Ivannoff ab 1791 in Rom, wo er zum Freundeskreis gehörte, der sich um Carl Ludwig Fernow (1763–1808), Friedrich Weinbrenner (1766–1826) und Johann Martin von Rohden (1778–1868) gebildet hatte. Alle diese Künstler dachten und arbeiteten in internationalen Perspektiven und sie alle „waren es gewohnt, in anderen Ländern als dem Land zu leben, in das sie der Zufall ihrer Geburt verschlagen hatte.“¹⁶ Rom musste für Feodor Ivannoff zu dem Ort werden, an dem sich Freiheit und Schönheit im Zeichen antiker Kunst vereinten – wohlwissend, dass die Antike immer auch Gegenstand der eigenen Gegenwart war. Zu den weiteren Künstlern, denen er begegnete und die seine Sprachhöhe des späten Klassizismus prägten, gehörten Jakob Asmus Carstens (1754–1798) und Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der „Phidias des Nordens“¹⁷, wie Thorvaldsen genannt wurde, prägte aber nicht nur Feodor Ivannoff, sondern ließ sich auch von ihm inspirieren: Er besaß zumindest neun Zeichnungen des kirgisischen Künstlers (Abb. 2).¹⁸ In der Bleistiftzeichnung, die dem Thema *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors* gewidmet ist, scheint auf, wie sich Feodor Ivannoff in der Auswahl des tragischen Stoffes von Carstens Homerlektüre des Jahres 1794 inspirieren ließ (Abb. 3).¹⁹ Dass seine Bildfindung Jahre später, 1804, auf die Kreidezeichnung Thorvaldsens einwirken wird (Abb. 4),²⁰ mit deren Hilfe dieser ein Relief für den Herzog von Bedford vorbereitete, lässt ersichtlich werden, wie frei Bildideen in Rom zirkulierten. Die eigentliche Bestimmung dieser Kunstsprache, deren thematische Ausrichtung bereits der antiken Kunst geläufig und in den Gemäldebeschreibungen des Philostrat greifbar waren, sahen die befreundeten Künstler darin – folgt man etwa den Ausführungen Fernows –, dass sie „das Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimmtesten Individualität zur wirklichen Anschauung“²¹ bringen solle. Nur der Künstler, der sich von der Eitelkeit des Erfolges frei mache und hinter sein Werk zurücktrete, könne jene Objektivität erreichen, die Fernow in den antiken Bildwerken fand.²²

1799 war Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin (1766–1841) zum Gesandten am Hof des Sultans berufen worden und brach ins Osmanische Reich auf. Während seiner bis 1803 währenden Amtszeit in der Türkei ließ er mit Zustimmung des Sultans Selim III. umfangreiche archäologische Grabungen durchführen – ausgestattet mit einem ‚Ferman‘, einer entsprechenden Genehmigung, die Seged Abdullah Kaimacan brieflich am 6. Juli 1801 erteilt hatte. Dieses Schreiben besagte, es sei Lord Elgin erlaubt „to remove some stones with inscriptions and figures“.²³ Elgin benötigte Künstler, die ihn nach Athen

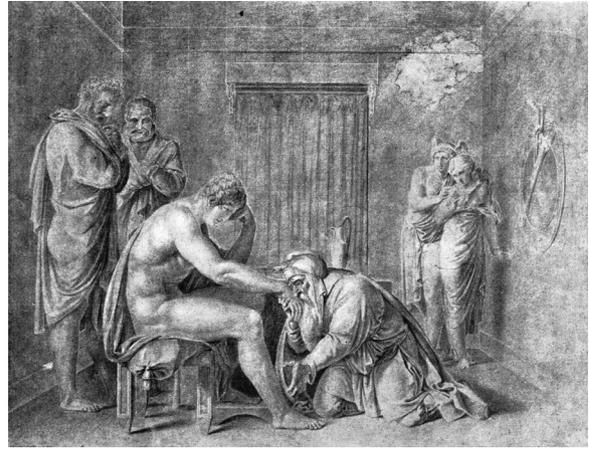
begleiten und die Skulpturen und Friese des Parthenon dokumentieren sollten, die abgebaut und nach England verschifft wurden, einen „dessinateur de figures“²⁴, wie William Richard Hamilton (1777–1859) schrieb. Als Agent seiner Lordschaft in Rom tätig, berichtete dieser, er habe schließlich einen „draughtsman for figures“ aufgetan: Feodor Ivanovitch. „We have selected one who is on all hands acknowledged to be the best in this line, of excellent character and good manners. Perhaps he is the only man of taste his Nation ever produced; he is a Tartar and Native of Astracan, educated in Germany, and having studied eight years in Rome“.²⁵ Erstaunlich die Wortwahl, die Feodor als Zeichner vorstellt, dessen Charakter exzellent sei und dessen Verhalten von guten Manieren zeuge. In seinem Brief, der an Lord Elgin gerichtet ist, nimmt Hamilton den „Tartaren“ somit in eine imaginäre Diskursgemeinschaft auf, die sich mit einigem Recht als „Republic of Taste“²⁶ beschreiben lässt: Geschmack und Ausbildung ermöglichen Teilhabe an einer universalen Sprache der Kunst, die um 1800 Neoklassizismus hieß. Obgleich etwa David Hume in seinem *Essay Of the Standard of Taste* davon ausging, dass „the general principles of taste are uniform in human nature“,²⁷ ist der freie Austausch aufgeklärter Meinungen und dem auf Gleichheit gegründeten Status ihrer sozial unterschiedenen Teilnehmer dem Leben in Rom geschuldet. Dieser Ort ermöglichte eine im ästhetischen Diskurs real gewordene Form egalitärer und selbstbestimmter Interaktion, die europaweit in die gebildeten Klassen ausstrahlte.²⁸

Feodor Ivannoff wurde als „man of taste“ rekrutiert, um in Athen zu arbeiten, und reiste mit dem vormaligen Hofmaler des Königs beider Sizilien, Giovanni Battista Lusieri (1755–1821), zunächst nach Sizilien, wo er den Sarkophag des Hippolytus in Agrigent zeichnete (Abb. 5),²⁹ ehe sie im April 1800 die Segel setzten, um nach Konstantinopel und schließlich nach Athen zu reisen. Lusieri, den Lord Byron 1810 als einen „Italian painter of the first eminence“³⁰ beschreibt, war ein Maler, der nicht nur an einem der vielleicht „intransparentesten und kompliziertesten Höfe Europas“³¹, in Neapel, gearbeitet hatte, sondern durchaus den Umgang mit anspruchsvollen Kunden für sich zu nutzen verstand. Seine topografisch und archäologisch so präzise gearbeiteten Landschaftsdarstellungen wurden von den englischen Reisenden für ihre Präzision, Klarheit und für die besondere Reinheit der Farben geschätzt (Abb. 6).³² Die schiere Perfektion seiner Umrisse und Perspektive, die ein Bewunderer seiner Kunst beschrieb, musste für Feodor wie ein Echo seiner eigenen Auffassung erschienen sein. Gegen den aufkommenden Zeitstil, der dazu verleite, Bilder so zu gestalten, als ob der „main part from imagination“ käme,

2



3



4



5



Abb. 2 Feodor Ivannoff: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, 1791–1799.

Abb. 3 Asmus Jakob Carstens: *Priamos bei Achill*, 1794.

Abb. 4 Bertel Thorvaldsen: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, um oder nach 1804.

Abb. 5 Feodor Ivannoff: *Sarkophag des Hippolytus in Agrigent*, 1799/1800.

gelte es nach Lusieri, am mimetisch exakten Protokoll des Gesehenen festzuhalten. Malerei „should faithfully imitate nature“,³³ eine Maxime, an der sich Feodor sein Künstlerleben lang orientieren sollte.

Ein weiterer Mitreisender dieser internationalen Gruppe aus weltläufigen Gelehrten und Künstlern war der englische Geistliche, Naturforscher und Mineraloge Edward Daniel Clarke (1769–1822), der über den Kalmücken schreibt: „Theodore presented a marvellous example of the force of natural genius unsubdued by the most powerful obstacles. Educated in slavery [...] having also imbibed with his earliest impressions the servile propensities and sensual appetites of the tyrants he has been taught to revere; this extraordinary man arrived in Athens like another Euphranor [...]“³⁴ Die Kraft des natürlichen Genies lässt diesen außergewöhnlichen Menschen zu einem zweiten Euphranor (um 390–325 v. Chr) werden. Seine „angeborene Gemütslage“,³⁵ sein ausgeprägtes *ingenium*, das auch in Sklaverei und Tyrannenherrschaft nicht an Ausdrucksfähigkeit einbüßte, macht aus ihm einen Wiedergänger der Antike. Im Zeichen der Genieästhetik der Aufklärung wird Feodor mit eben jenem Künstler verglichen, von dem Plinius im 34. Buch der Naturkunde berichtete und der als griechischer Universalkünstler galt.³⁶ Innerhalb der klassizistischen Kunsttheorie war dieser Künstler der Antike allerdings kein Unbekannter. So berichtet Winckelmann über ihn als Maler, Bildhauer und Toreut und erwähnt, dass er die Symmetrie in die Malerei eingeführt habe.³⁷ Euphranor wird so zum Exponenten einer Ästhetik, die vollendete Ausgewogenheit und Ruhe zum Inbegriff des Schönen erklärt. Eigenschaften eines gemäßigten Ausdrucks werden beschrieben, die Winckelmann in anderen Zusammenhängen allein den griechischen Künstlern der Zeit von Praxiteles und Lysipp zugewiesen hatte. So rückt mit dieser Beschreibung die griechische Antike in den Mittelpunkt archäologischen Interesses und der Reise Feodor Ivannoffs nach Athen wächst eine Logik zu, die in der diaphanen Überblendung von Antike und Gegenwart, von Euphranor und Ivannoff ihren adäquaten Ausdruck findet. Und William Otter, der Edward Daniel Clarke eine intellektuelle Biografie widmete, informiert darüber, dass Euphranors „works of genius“ [...] „had flourished in Attica, beneath the liberal patronage of an immortal Pericles“.³⁸ Aber von diesem anderen Euphranor, von Feodor Ivannoff, wurde auch berichtet, er arbeite extrem langsam. Seine Faulheit, die sich in Lusieris Bericht vom 26. Oktober 1801 mit den Worten beschrieben findet: „I have no reason to be pleased with [...] Feodor who has not worked, and does not want to do what he

ought“,³⁹ wiederholt allerdings auch Stereotypen, die sich in den Beschreibungen der Kalmücken spätestens seit Herders ausgreifenden Schilderungen einer Landschaft und ihrer Bewohner finden, die der Geistliche selbst jedoch nie gesehen hatte. Von der „gedankenlose[n] Gleichgültigkeit“, liest man in dessen *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, in welcher der „müßige Kalmucke“ einfach nur dasitze und „seinen ewig heitern Himmel [überblicke]“ und seine „unabsehbare Einöde [durchhorche]“.⁴⁰ Diese Faulheit aber führte nicht dazu, dass andere potentielle Auftraggeber ihn nicht für sich gewinnen wollten. So suchte der Französische Diplomat und Antiquar Louis-François-Sébastien Fauvel (1753–1838), der als Begründer der Archäologie in Griechenland gilt, so deutlich die Nähe des Künstlers, dass Lord Elgins Gefolgsleute befürchteten, Feodors Zeichnungen und Gipse könnten in die Hände des Franzosen fallen. Aber der Kampf um das Parthenon entschied sich nicht nur zwischen den Agenten Lord Elgins und Fauvel. Es erschien zudem ein weiterer, wohlhabender Rivale in Athen: Prinz Dolgorouki, der später russischer Gesandter in Neapel werden sollte.⁴¹

Akropolis

Im September 1802 standen Edward Daniel Clarke, Giovanni Battista Lusieri und Feodor Ivannoff auf der Akropolis, um dabei zu sein als eine der Metopen des Parthenons herausgebrochen und abtransportiert werden sollte: ein Relief, das einen Mann und einen Kentauren zeigt (Abb. 7)⁴². Lusieri beschreibt diesen Moment in einem Brief vom 16. September 1802: „I have, my Lord, the pleasure of announcing to you the possession of the 8th metope, that one where there is the Centaur carrying off the woman. This piece has caused much trouble in all respects, and I have even been obliged to be a little barbarous.“⁴³ Ein wenig barbarisch gewesen zu sein, bezog sich auf die Bergung der Metope, die sich nur im Zeichen der Zerstörung anderer Bausubstanz verwirklichen ließ. Feodor erfasste diesen Figureschmuck zeichnerisch, wobei er nicht selten die fehlenden Teile rekonstruierte. Die legendäre Kentauromachie, der Kampf zwischen den Menschen und den Kentauren, die eine wilde und unheimliche Natur verkörpern, und den literarischen Hintergrund für die Darstellung auf der geborgenen Metope liefert, steht auch für die Auseinandersetzung zwischen rationalem Vermögen und der Triebhaftigkeit jedes einzelnen Menschen – eine Konstellation, die Johann Caspar Lavater (1741–1801) bereits der Physiognomie der „Calmuken“ eingeschrieben sah: „Der Calmuke ist ein sonderbares Gemisch der feinsten Fähigkeiten, und der untersten Thierheit“, berichten die *Physiognomischen*

6



7



Abb. 6 Giovanni Battista Lusieri: The Monument to Philopappos, Athens, 1805–1807.

Abb. 7 Feodor Ivannoff: Metope vom Südfries am Parthenon in Athen, 1800–1802.

Fragmente.⁴⁴ Lavaters radikale Diskreditierung der Kalmücken führt ihn zunächst dazu, in den Landsleuten des jungen Feodor allein die animalische Seite verwirklicht zu sehen. Zugleich aber erfasste der Blick des Physiognomen in der Profilzeichnung des „Calmuken“ ein Auge, dessen flammender Ausdruck unbedingt entschlüsselt werden musste: „Sein Auge verkündigt mit seinem Feuer und Mobilität die reizbarste Seele. Er thut im Kriege Wunder persönlicher Tapferkeit, und ist wieder höchst frey. - Kurz es ist keine Stätigkeit in seinen Charakter zu bringen.“⁴⁵ Lavater, der in der Profillinie die „reinste Signatur der Schöpfung“⁴⁶ erkennt, benennt mit Blick auf das Volk aus der Steppe höchste Gegensätze. Mit der „evokative[n] Kraft seiner knappen sprachlichen Interventionen“,⁴⁷ lässt er krachend die „reizbarste Seele“ auf die „unterste Thierheit“ treffen und gedenkt so, dem Antlitz des Kindes gerecht zu werden: Einem Tier vergleichbar, voll Feuer und mit größter Beweglichkeit begabt, konnte sich Feodor Ivannoff nur dem Kentaur widmen: Folgt man der brutalen Logik Lavaters, trifft im Moment der Zeichnung der ausführende Künstler nun endlich auf sein antikes Gegenüber, der Weltreisende auf die Erzählung aus der griechischen Mythologie, die zum Narrativ seines eigenen Lebens wird. Der Umriss seiner Zeichnung, der Kontur, aber steht am Anfang der bildenden Künste. Als erste und edelste Sichtbarmachung des Geistigen in der Kunst, der Idee, ist die konturgebundene Darstellung des Kentauren zugleich die Realisierung des Idealschönen in der Kunst. Dass es auf der Ebene der verhandelten Mythe um das Äußerste, den nur mühsam und mit der Kunstanstrengung des zeichnerischen Umfassens zu bändigenden Schmerz ging, führt die Darstellung über den reinen Naturalismus hinaus. Die Zeichnung Ivannoffs verrät, dass es ihm auch im Modus kopierender Antikenerfassung um den wahren Ausdruck des Artefakts geht: ein pathetisches und ausdrucksstarkes Kunstwerk, das aus der Spannung von idealer Schönheit und Wahrheit der Affekte lebt. So sind seine zeichnerischen Arbeiten Teil einer weitgespannten, auf die Antikenrezeption des frühen 19. Jahrhunderts ausgerichteten Praxis der Künste, die deshalb in weiten Kreisen der Gebildeten und Wohlhabenden auf Interesse stießen, da der Neoklassizismus als *lingua franca* die Kunstproduktion Europas dominierte und zum Signum einer aufgeklärten Ästhetik wurde.

Feodor Ivannoff ist mit seiner Lebensgeschichte Teil einer wenn nicht globalen, so doch weite Teile Europas und Asiens verbindenden Geistes- und Ideengeschichte der Aufklärung: In ihrem Verlauf dokumentiert sich ein europäisches Netzwerk aus Adligen, Gelehrten und Künstlern, das, engmaschig gewoben, Feodor Ivannoff

von St. Petersburg nach Rom und Athen trug: Gerüstet durch die Erziehung an europäischen Fürstenhöfen, war es ihm möglich, mit englischen Lords und reisenden Gelehrten, mit italienischen Hofkünstlern und russischen Prinzen auch auf der Bühne der Akropolis zu konversieren. Der spätere Hofmaler muss über ein ungemein sicheres gesellschaftliches Auftreten verfügt und eine Weltläufigkeit verkörpert haben, die sich auch in der Kunst der französischen Konversation ausdrückte: eine Kunst, die ihm spätestens im Philanthropinum Schloss Marschlins erschlossen worden war, unterrichtete man doch dort die Schüler tageweise wechselnd in drei Sprachen: in Deutsch, Latein und Französisch.

Öffnete sich ihm im Zeichen der Erziehung der Zugang zur *grand monde*, ist Ivannoffs Lebenslauf zugleich eine Doppelstruktur eingeschrieben: In seiner Gewaltbarkeit lässt sich der Beginn dieses höfisch geprägten Lebens sowohl als Geschichte einer brutalen Kindesentführung und rabiaten Menschenhandels lesen, aber auch als gelingendes Projekt der Aufklärung und ihrer europäischen Erziehungsideale. Hätte man Feodor Ivannoff die Frage nach seinem Vaterland gestellt, wären ihm wahrscheinlich zahlreiche Antworten möglich gewesen: Die hohe Flexibilität, die sich daraus ableiten lässt, hat zunächst nicht damit zu tun, dass sich der spätere Badische Hofmaler⁴⁸ als Europäer verstanden hätte – sondern als Geraubter, Verschenkter und schließlich reisender Künstler. Seine Bereitschaft aber, vielversprechenden Angeboten aus fernen Ländern zu folgen und sich versatil immer neuen Dienstherrn zu unterstellen, musste notwendig zu einer Vervielfältigung seiner Vaterländer führen. So lässt sich an „Lord Elgin’s Kalmuk“⁴⁹ ablesen, dass eine Ausnahmeerscheinung des europäischen Klassizismus, die sich trotz ihrer prekären Voraussetzungen und gegen alle äußeren Widerstände den Traum vom Künstlerdasein verwirklichte, nicht allein rekonstruiert werden kann, vollzieht man deren einzelne Lebensstationen sukzessive nach. Sein europaweites Wirken, seine fortgesetzte Bereitschaft zum Risiko darf als Ausdruck eines Aufklärungswissens verstanden werden: Angewandte Kenntnisse, die ihm aus der intellektuellen Interaktion mit zahlreichen Akteuren an unterschiedlichen Orten der Welt erwachsen sein mussten, und eine Beweglichkeit, die als soziales Virtuositum beschrieben werden kann, eröffneten ihm Karrierewege, die soziale Schranken und physiognomische Vorurteile überwand. Die „Mobilität“, von der Lavater mit Blick auf die Kalmücken schrieb, verwandelte Ivannoff in einen gleichsam dynamisierten, eigenen Lebensvollzug. So überrascht es kaum, dass der Künstler bereits in Rom „mit eigener Hand, ganz unvergleichbar“

und als Ausdruck von „Kunst und Geschmack“ ein Selbstbildnis erarbeitete,⁵⁰ das von Lavaters ‚unterster Thierheit‘ nichts mehr zu berichten weiß, sondern nur mehr vom Selbstverständnis eines neuen Euphranor.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände*, Göttingen 1796.

Abb. 2 Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.

Abb. 3 Alte Nationalgalerie, Berlin.

Abb. 4 Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.

Abb. 5 Petra Reategui: Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück. Bad Saulgau 2017.

Abb. 6 Scottish National Gallery, Edinburgh.

Abb. 7 Petra Reategui: Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück. Bad Saulgau 2017.

Anmerkungen

- 1 Alan Bird: „Feodor Ivanovitch. Lord Elgin's Kalmuk“, in: *Apollo Magazine*, 1 (1975), 36–44. Die Rede von der „Pluralisierung der Vaterländer“ bezieht sich auf eine Formulierung Ernst Osterkamps. Ernst Osterkamp: „Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer“, in: Elisabeth Décultot, Martin Dönike, Wolfgang Holler, Claudia Keller, Thorsten Valk und Bettina Werche (Hrsg.): *Winckelmann. Moderne Antike* (Weimar: Hirmer 2017), 23–41, hier: 24.
- 2 Johann Friedrich Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*. Nach der dritten Ausgabe und den Erinnerungen des Verfassers übersetzt, und mit einigen Zusätzen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Johann Gottfried Gruber (Leipzig: Breitkopf und Härtel 1798), 14.
- 3 Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* (Göttingen: Dieterich 1796–1810), hier: Heft 1 (1796), [9]–[10], 1 Ill. (Kupferst.), Überschrift: „1. Feodor Iwanowitsch“.
- 4 Auch Iwanow oder Ivanoff sind als Schreibweisen zu finden. Er selbst nannte sich Feodor Ivannoff, findet sich diese Schreibweise doch in den Karlsruher Adressbüchern. Die folgenden Ausführungen verdanken der materialreichen Lebensbeschreibung des Hofmalers von Petra Reategui wesentliche Impulse: Petra Reategui: *Hofmaler. Das gestohlene Leben des Feodor Ivannoff genannt Kalmück* (Bad Saulgau: Triglyph 2017); Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon* 2. Auflage, Band 1 (Lemgo: Meyersche 1808), 227–230; Alfred Woltmann: „Feodor Iwanowitsch“, in: *Badische Biographien*, Erster Theil (Heidelberg: Bassermann 1875); Joseph August Beringer: „Fedor Iwanowitsch“, in: Ulrich Thieme (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 11 (Leipzig: E. A. Seemann 1915), 337–338; Johannes Werner: *Der Kalmück. Das Leben des badischen Hofmalers Feodor Iwanowitsch* (Ubstadt-Weiher: Verlag Regionalkultur 2016); Margrit-Elisabeth Velte: *Leben und Werk des badischen Hofmalers Feodor Iwanowitsch Kalmück. 1763-1832*, Diss. Universität Karlsruhe 1973.
- 5 Sara Eigen: „Self, Race, and Species: J. F. Blumenbach's Atlas Experiment“, in: *The German Quarterly* 78, 3 (2005), 277–298, hier: 277.
- 6 Frank William Peter Dougherty: *The Correspondence of Johann Friedrich Blumenbach*, Volume 3: 1786–1790. *Letters* 392–644. Revised, augmented and edited by Norbert Klatt (Göttingen: Norbert Klatt 2010), hier: Brief von Georg Thomas von Asch an Johann Friedrich Blumenbach in Göttingen vom 19./30. Juni 1786.
- 7 Holger Krahnke: *Die Mitglieder der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 1751–2001* [Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. Folge 3, Band. 246] (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001), 28; Helmut Rohlfing: „Eine neue russische Bibliothek in Göttingen – Georg Thomas von Asch als Förderer der Georgia Augusta“, in:

Elmar Mittler/Silke Glitsch (Hrsg.): *300 Jahre St. Petersburg. Russland und die „Göttingische Seele“*. Ausstellung in der Paulinerkirche Göttingen (Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek 2003), 287–298, hier: 289.

- 8 Diese Kreidezeichnung, die in der Publikation als Grafik wiederholt wird, wurde Blumenbach vom englischen Gesandtschaftssekretär Georg Ernst Tatter (1757–1805) geschenkt, der sich seit 1794 in Rom aufhielt und dort wohl den Kalmücken kennengelernt hatte. Hartwig Johann Christoph von Hedemann / [Friedrich von] Adeling / [Georg Wilhelm Hartmann]: „Georg Ernst Tatter“, in: *Neues Hannoversches Magazin* 74. Stück (14. September 1810), Sp. 1169–1178, hier: Sp. 1175. Vgl. Johann Friedrich Blumenbach (Hrsg.): *Abbildungen naturhistorischer Gegenstände* (Göttingen: Dieterich 1796–1810), hier: Heft 1 (1796), [9]–[10], 1 Ill. (Kupferst.), Überschrift: „1. Feodor Iwanowitsch“.
- 9 Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte* [wie Anm. 2], 14.
- 10 Benjamin von Bergmann: *Nomadische Streifereien unter den Kalmücken in den Jahren 1802 und 1803* (Riga: Hartmann 1804/05) [Fotomechanischer Nachdruck mit Einführung von Siegbert Hummel, Oosterhout 1969].
- 11 Johannes Süßmann: „Subjektconstitution, soziale Praktiken und fremde Dinge“, in: Birgit Neumann (Hrsg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts* [Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa] (Göttingen: Wallstein 2015), 275–279, hier: 275.
- 12 Katharina II. erinnerte sich in ihren Memoiren daran, einen „kleinen Kalmückenjungen“ gehabt zu haben, „der sehr gut frisierter“. Zitiert nach Reategui: *Hofmaler* [wie Anm. 4], 339.
- 13 Auch ohne Maskierung hatten sie ihr Wohlgefallen so deutlich erregt, dass sie ihnen in den Saalfuchten des Zarenpalastes folgte: „[...] ce qui m'a fait pour le moins autant de plaisir, c'étoit de voir sept Calmouks sans masques [...], je les ai suivis dans une troisième salle.“ Philipp Walther (Hrsg.): *Briefwechsel der „Großen Landgräfin“ Caroline von Hessen*, 2 Bände (Wien: Wilhelm Braunmüller 1877) 419, zitiert nach Reategui: *Hofmaler* [wie Anm. 4], 340.
- 14 Geprägt von den pädagogischen Vorstellungen Johann Bernhard Basedows und am System der englischen Public Schools orientiert, wurde diese pädagogische Einrichtung allerdings nur zwei Jahre von Ulysses von Salis-Marschlin (1728–1800) und Johann Peter Nesemann (1724–1802) geleitet, ehe sie aus finanziellen Gründen geschlossen werden musste. Martin Bundi: „Philanthropinum“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 04.02.2010. <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028712/2010-02-04/>>, abgerufen am 22.11.2019; vgl. Daniel Schmidt: *Der pädagogische Staat: die Geburt der staatlichen Schule aus dem Geist der Aufklärung* (Baden-Baden: Nomos 2000).

- 15 Andreas Urs Sommer: „Ende der Geschichte – Endlichkeit des Lebens. Zur Verortung von Iselins Geschichtsphilosophie“, in: Lucas Marco Gisi / Wolfgang Rother (Hrsg.): *Isaak Iselin und die Geschichtsphilosophie der europäischen Aufklärung* (Basel: Schwabe 2011), 53–66, hier: 59.
- 16 Osterkamp: „Johann Joachim Winckelmann“ [wie Anm. 1], 32.
- 17 In einem anonymen Nachruf, der in München 1844 erschien, wird Thorvaldsen als „nordischer Phidias“ beschrieben. *Allgemeine Zeitung. Mit allerhöchsten Privilegien*, Nr. 92, 1. April 1844, 750; vgl. Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung: Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806* (Berlin: de Gruyter 2005), 356.
- 18 Feodor Ivannoff: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, 1791–1799, Bleistift und Sepia, laviert und gehöht, 42,5 x 64,5 cm, Kopenhagen: Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. D 794.
- 19 Asmus Jakob Carstens: *Priamos bei Achill*, 1794, Rötel, mit Weiß gehöht über Graphit, 49,5 x 65,2 cm, Berlin: Alte Nationalgalerie.
- 20 Bertel Thorvaldsen: *Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors*, um oder nach 1804, schwarze Kreide auf braunem Papier, 25,9 x 43,2 cm, Kopenhagen: Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. 161 (V).
- 21 Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Hartknoch 1806). Wiederabdruck in: Herman Riegel (Hrsg.): *Carstens. Leben und Werke*, von K. L. Fernow (Hannover: Carl Rümpler 1867), 33.
- 22 Riegel: *Carstens* [wie Anm. 21], 50.
- 23 Hannes Hartung: *Kunstraub in Krieg und Verfolgung* (Berlin: De Gruyter 2005) 18; Wilhelm Treue: *Kunstraub: über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden* (Düsseldorf: Droste 1957), 177.
- 24 Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1], 36.
- 25 Alan Bird verweist auf A. H. Smith, der als „prime source“ zu verstehen sei und aus dessen Abhandlung auch die Zitate nach William Richard Hamilton stammen, die durch Bird im Einzelnen nicht näher nachgewiesen werden. A. H. Smith: „Lord Elgin and his Collection“, in: *The Journal of Hellenic Studies*, XXXVI (1916), 163–272. Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1], 36–44.
- 26 Oliver Jehle: „A Republic of Taste? Johan Zoffany und die Antikensammlung Charles Townleys“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2013) <urn:nbn:de:bvb:355-kuge-301-4>, abgerufen am 22.11.2019; Anno Ortmeier: *Taste und Imagination. Untersuchungen zur Literaturtheorie Joseph Addisons* [Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Band. 8] (Frankfurt am Main und Bern: Peter Lang 1982), 7, 10; John Barrell, „Republic of Taste“, in: id.: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. The Body of the Public* (New Haven und London: Yale University Press 1986), 1–69; David H. Solkin: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (New Haven und London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press 1992); Elizabeth A. Bohls: „Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics“, in: Paul Mattick, Jr. (Hrsg.): *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge und New York: Cambridge University Press 1993), 16–51, hier: 21–22.
- 27 David Hume: „Of the Standard of Taste“, in: id.: *Essays Moral, Political, and Literary* (Oxford: Oxford University Press 1963), 249.
- 28 Nehama spricht von der Exklusivität der Republic of Taste und fordert, dass mit dieser Konzeption, „[t]he idea that the arts are the province of a small and enlightened part of the population“ benannt sei. Alexander Nehamas: „Plato and the Mass Media“, in: *The Monist* 71, Nr. 2 (1988), 224.
- 29 Feodor Ivannoff: *Sarkophag des Hippolytus in Agrigent*, Bleistift, 1799/1800, London: British Museum, 2012, 5004.4.1
- 30 Leslie A. Marchand (Hrsg.): „Famous in my time“. *Byron's Letters and Journals, 1810–1812, Volume 2* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1973), 298.
- 31 Osterkamp: *Winckelmann* [wie Anm. 1], 30.
- 32 Giovanni Battista Lusieri, *The Monument to Philopappos, Athens, 1805–1807*, Öl auf Leinwand, 102,5 x 82,2 cm, Edinburgh: Scottish National Gallery.
- 33 The J. Paul Getty Museum: „Giovanni Battista Lusieri“. „[I]t is very true that according to present styles [...] pictures are produced which are created in the main part from imagination, but this way of operating I detest [as] one should faithfully imitate nature.“ <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/819/giovanni-battista-lusieri-italian-about-1755-1821/>>, abgerufen am 30.09.2019.
- 34 Edward Daniel Clarke: *Travels in various Countries of Europe, Asia and Africa*, 2 Bände in vier Teilen 1810–1819, Part II: *Greece, Egypt, and the Holy Land*, 3. Teil (London: Cadell and Davies 1814), 42.
- 35 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), zitiert nach Gerhard Denckmann: *Kants Philosophie des Ästhetischen. Versuch über die philosophischen Grundgedanken von Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (Heidelberg: Winter 1947), 59.
- 36 C. Plinius d. Ä.: *Naturkunde*, Lat.-dt. Buch XXXIV: *Metallurgie*. Hrsg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer (München und Zürich: Artemis 1989), § 77, 58–59.
- 37 „Euphranor, welcher mit dem Praxiteles zu gleicher Zeit, und also später noch, als Zeuxis, lebte, hat, wie Plinius sagt, die Symmetrie in die Malerey gebracht.“ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Erster Theil (Dresden: Walther 1764), 138; vgl. 404 und Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden und Leipzig: Walther 1756), 16.
- 38 William Otter: *Life and Remains of Edward Daniel Clarke* Vol. I (London: Cowie 1825), 249.
- 39 Diese Briefstelle zitiert nach Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1] 40, der in seinem Aufsatz keinen weiteren Nachweis führt.
- 40 Johann Gottfried v. Herder: *Johann Gottfried von Herders Sämmtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte*, Dritter Theil: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Erster Band (Karlsruhe: Bureau der deutschen Klassiker 1820), 72.
- 41 Charles Francis Adams (Hrsg.): *Memoirs of John Quincy Adams, comprising portions of his diary from 1795 to 1848* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co. 1874), 247, 348.
- 42 Feodor Ivannoff: *Metope vom Südfries am Parthenon in Athen, 1800–1802*, Bleistift, London: British Museum, Inv.-Nr. 2012.5004.4.37
- 43 Zitiert nach Christopher Hitchens: „The Elgin Marbles“, in: id. (Hrsg.): *The Elgin Marbles. Should they be returned to Greece?* (London und New York: Verso 1997), 16–93, hier: 17.
- 44 Conrad Ulrich: „J. C. Lavater in Zürich“, in: Ulrich Stadler / Hans Georg von Arburg (Hrsg.): *Im Lichte Lavaters. Lektüre zum 200. Todestag* [Johann-Caspar-Lavater-Studien, Band 1] (Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2003), 13–21, hier: 15.
- 45 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe*, Vierter Versuch, Band 1, V. Abschnitt, VI. Fragment (Leipzig und Winterthur: Weidmann und Reich 1778), 312.
- 46 So wird das Profil in einem Brief Anna Beyers im Mai 1788 beschrieben. Zitiert nach Ingrid Goritschni „Faszination des Porträts“, in: Gerda Mraz / Uwe Schlögl (Hrsg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater* (Wien et. al.: Böhlau 1999), 138–151, hier: 145.
- 47 Gottfried Boehm: „Mit durchdringendem Blick‘. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik“, in: Stadler/Arburg: *Im Lichte Lavaters* [wie Anm. 36], 21–40, hier: 21. Vgl. Charlotte Kurbjuhn: *Kontur: Geschichte einer ästhetischen Denkfigur* [Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Band 81] (Berlin und Boston: De Gruyter 2014), 319.
- 48 Am 31. Mai 1806 wurde er von Kurfürst Karl Friedrich zum badischen Hofmaler ernannt.
- 49 Bird: *Feodor Ivanovitch* [wie Anm. 1].
- 50 Blumenbach: *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte* [wie Anm. 2], 14.

