

Anne Viola Siebert

Nachahmung und Fälschung

Neue Erkenntnisse nicht nur zu August Kestners Sammlung von Campana-Reliefs

Abstract

August Kestner (1777–1853) was an innovator. As a collector, he was a pioneer in the field of archaeology. He assembled one of the largest and most important private collections of the 19th century in Germany and the German-speaking world. The focus of his collection was not on a single subject or a special genre of objects; rather, the Legation Councillor at the Holy See still embodied the type of universal collector with an encyclopaedic approach, as it had been characterised in the Renaissance and which was active until the early 19th century. The architectural terracotta reliefs of the Roman period belonging to this former Kestner collection slumbered hidden for a long time. The first presentation of the entire collection in 2011 resulted in many an impulse being sent out – very much in the spirit of Kestner – to subject individual objects to further processing. The aim of this article is, therefore, to present some partial aspects of this new examination with expanded insights as examples. The focus is on two non-antique reliefs and the question of the models for these forged or imitated objects.

August Kestner (1777–1853: Abb. 1) war ein Neuerer: Als Sammler war er ein Pionier auf dem Gebiet der Archäologie. Er trug eine der größten und bedeutendsten bürgerlichen Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum zusammen. Im Fokus seiner Sammlung stand nicht ein einzelnes Thema oder eine spezielle Objektgattung, vielmehr verkörpert der Legationsrat am Heiligen Stuhl noch den Typus des Universalsammlers mit enzyklopädischem Ansatz, wie ihn die Renaissance geprägt hatte und der bis ins frühe 19. Jahrhundert wirkte.¹

Der Wunsch August Kestners war es, dass seine Sammlung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht würde, damit „Jedem der daraus zu lernen fähig ist, [...] das Studium der Gegenstände erleichtert werde.“² In seinem Testament heißt es: „In Gesinnungen der Humanität waren wir alle Zeit übereinstimmend, und so wird auch

1 Zur Sammlung August Kestners: Siebert 2004, 9–11; Siebert 2011, 13–17; Siebert 2015.

2 Stadtarchiv Hannover, StadtA H 3.NL.279 Nr. 2998 <<https://www.arcinsys.niedersachsen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v8356875>> (31.03.2021); kompletter Wortlaut bei Sickel 2014, 142–146.



Abb. 1 William Salter (1804–1875), Porträt August Kestners, Rom 1831–1833, Öl auf Leinwand. Museum August Kestner, Inv. 52.

Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner/Christian Tepper).

Er [Hermann Kestner, Anm. d. Verf.],³ als mein Nachfolger, sich bestreben, diese Schätze der Kunst und Wissenschaft so nützlich und gedeihlich, als möglich zu machen“.⁴

Die zu dieser Sammlung gehörenden architektonischen Terrakottareliefs der römischen Zeit schlummerten lange Zeit im Verborgenen (Abb. 2). Die erstmalige Gesamtvorlage des Bestandes 2011 hatte zur Folge,⁵ dass – ganz im Sinne Kestners – so mancher Impuls ausgesendet wurde, einzelne Objekte einer weiteren Bearbeitung zu unterziehen. Ziel dieses Beitrags ist es daher, einige Teilaspekte dieser Neubetrachtung

3 Hermann Kestner (1810–1890) war der Neffe und Erbe August Kestners.

4 Stadtarchiv Hannover, StadtA H 3.NL.279 Nr. 2998 <<https://www.arcinsys.niedersachsen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v8356875>> (31.03.2022); kompletter Wortlaut bei Sickel 2014, 142–146.

5 Siebert 2011.



Abb. 2 Georg Laves (1825–1907), Wohnzimmer August Kestners in Rom (am linken Bildrand ist ein Teil der Campana-Reliefs zu sehen), Rom 1853, Aquarell. Dauerleihgabe der Landeshauptstadt Hannover im Nds. Landesmuseum Hannover.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner/Christian Tepper).

mit erweiterten Erkenntnissen exemplarisch vorzustellen. Der Fokus liegt auf zwei nicht antiken Tonreliefs und der Frage nach den Vorbildern für diese gefälschten, nachgeahmten oder neugeschöpften Objekte.

Die Sammlung Kestner und der Geist Campanas

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte das Interesse an der Archäologie, an Ausgrabungen und auch an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der griechisch-römischen Antike einen ersten Höhepunkt. Archäologische Gesellschaften und Institute hatten sich vielerorts, besonders aber in Rom etabliert, und Gelehrte und Sammler – aristokratischer wie bürgerlicher Herkunft – begannen hoch spezialisierte Sammlungen zusammenzutragen. Durch intensivierte Grabungstätigkeiten in dieser Zeit kam die Objektgattung verstärkt ans Tageslicht, der dieser Tagungsband gewidmet ist. Einer, der ihnen als erster ein besonderes Interesse entgegengebracht hatte, war Giampietro (Giovanni Pietro) Campana. Seine umfangreiche Antikensammlung enthielt eine große Zahl von Tonplatten, die 1842 durch die opulent ausgestattete Publikation „*Antiche opere in plastica [...]*“ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht

wurden.⁶ August Kestner, der ebenfalls in die Reihe derer einzuordnen ist, die früh die kunst- und kulturhistorische Bedeutung dieser Gattung erkannt und zu schätzen gelernt hatten, muss diese Campana-Sammlung gut gekannt haben. Angeregt wurde er dadurch mit Sicherheit.⁷

Trotz der bereits 1842 erfolgten Erstpublikation von Campanas Relieferrakotten begann erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts die archäologische Forschung, auch jene Erzeugnisse mehr zu würdigen, die landläufig dem antiken ‚Kunsthandwerk‘ zugeordnet worden sind. 1911 erfolgte dann die noch immer grundlegende erste systematische Zusammenstellung sowie kunst- und kulturhistorische Bewertung der römischen Architekturerrakotten durch Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld. Auch die Kestner’sche Sammlung fand Eingang in dieses epochemachende Werk, von der dort zu lesen ist: „Gleichen Charakter wie Thorwaldsens Sammlung trägt die gleichzeitig entstandene Sammlung von August Kestner, die jetzt im Kestner-Museum in Hannover als Eigentum der Stadt aufgestellt ist.“⁸

Schon im September 1889, zwei Monate vor Eröffnung des Kestner-Museums, berichtete Hermann von Rohden an Reinhard Kekulé von Stradonitz von seiner Sichtung der Kestner’schen Campana-Reliefs:

„In Hannover habe ich viel mehr gefunden, als ich nach Wieseler [Friedrich Wieseler, Anm. d. Verf.]⁹ u Kestners [Hermann Kestners, Anm. d. Verf.] Andeutungen je erwartet; meine Zeit reichte durchaus nicht hin alles ernstlich zu begutachten, doch habe ich die interessantesten u wichtigsten Stücke gleich ausgesucht (u. a. eine ganz neue vollständige Platte u. vieles besser als irgendwo sonst), damit sie sofort photographiert werden. Schuchhardt [Carl Schuchhardt, Anm. d. Verf.]¹⁰ kam mir sehr freundlich entgegen u. versprach alle meine Wünsche nach besten Kräften zu erfüllen, auch die Platten zum Lichtdruck zu sichern. Ich bin übrigens nach dieser Erfahrung doch etwas kleinlaut geworden u fürchte nun, daß unsere Materialsammlung doch noch nicht so vollständig ist, wie ich es vorausgesetzt hatte. Und doch bin ich wieder froh, so viele gute Stücke als Ersatz für schlechtere ausfindig gemacht zu haben. Ich muß jedenfalls nochmal einige Tage in Hannover

6 Campana 1842.

7 Kestner und Campana waren miteinander bekannt, was spätestens durch Campanas Berufung zum Mitglied des Instituto di Corrispondenza Archeologica belegt ist. Von Campana erhielt Kestner die Erlaubnis, auf dessen weitreichendem Grundbesitz Ausgrabungen durchführen zu dürfen. So grub Kestner schon 1831 in der Ortsbezeichnung Grotte dell'ostucco bei Frascati, wo Campana größere Ländereien besaß (s. auch den Beitrag von D. GRAEN und N. PETUKAT in diesem Band). Leider ist das Ergebnis dieser Ausgrabungen nicht bekannt. Sicher ist aber, dass eine vertraglich geregelte Fundteilung vereinbart gewesen ist und Campana 50 Prozent der entdeckten Objekte für seine Sammlungen zurückbehielt. Was bei Frascati entdeckt wurde und ob es schließlich Eingang in Kestners Sammlung gefunden hat, ist bis heute nicht sicher geklärt. Allerdings gibt es bei einigen Objekten klare Indizien für eine Herkunft aus der Campana-Grabung. – Sarti 2001, 20; Cappelli 2011, 66 f.; Gaultier et al. 2018, 73.

8 Rohden – Winnefeld 1911, 9*.

9 Friedrich Wieseler (1811–1892) <<https://www.universitaetssammlungen.de/person/34>> (31.03.2021).

10 Carl Schuchhardt (1859–1943), erster Direktor des Kestner-Museums von 1889 bis 1908.

verweilen um den Bestand genau festzustellen, aber die Hauptsache habe ich jetzt doch schon erreicht. [...].“¹¹

Trotz der Berücksichtigung der Kestner'schen Stücke und ihrer teilweisen fotografischen Abbildungen bei Rohden – Winnefeld blieb der größte Teil der Architekturterrakotten zumindest visuell weitgehend unbekannt, denn Rohden – Winnefeld haben 1911 weder alle Kestner-Stücke beschrieben noch abgebildet. Seit der umfassenden Publikation von 2011 ist eine Reihe von Studien erschienen, die mit dem Material der Sammlung gearbeitet und damit Kestners Hoffnung erfüllt haben, dass nämlich „Jedem der daraus zu lernen fähig ist, [...] das Studium der Gegenstände erleichtert werde“.¹²

Näher einzugehen ist in diesem Beitrag auf zwei Reliefs, die bei Rohden – Winnefeld entweder kurz gestreift oder gar nicht erläutert sowie im Katalog von 2011 durch die Verf. falsch eingeschätzt wurden. Diese zu diskutierenden Reliefs standen bzw. stehen noch immer im Verdacht, als Fälschungen oder Nachahmungen nach antiken Vorbildern in den Antikenhandel gekommen zu sein, wo sie von ihren einstigen Sammlern erworben worden und schließlich in museale Sammlungen gelangt sind. Daher bedürfen sie einer Neubewertung.

„[...] warum sollte man sie nicht neu machen können [...]“

Was bei Rohden – Winnefeld 1911 im Vorfeld, weil als nicht antik klassifiziert, bereits ausgesondert wurde, ist aber dennoch wert, nochmals einer genaueren Bewertung unterzogen zu werden. Was wie eine Binsenweisheit klingt, machte schon einer der tiefsten Kenner von Fälschungen nach der Antike, Adolf Furtwängler, bereits 1899 deutlich: Angebot und Nachfrage regeln den (Kunst-)Markt. Wenn dieser die Gier nach Originalen nicht (mehr) befriedigen kann, dann schlägt die Stunde der Kunstfälscher.

„Dem Wetteifer, den die verschiedenen Nationen in Ausgrabungen auf dem klassischen Boden gegenwärtig bethätigen, entspricht der nicht minder rege Eifer, den die grossen Museen und Sammler entwickeln, um käufliche Altertümer zu erwerben. Aber Manchem sind die Antiken nicht recht, wie sie der Boden immer noch in wunderbarer Fülle liefert, die schlichten edlen, oft unscheinbaren und verletzten Werke. Sie wollen aufregende neue, sogenannte ‚exceptionelle Prachtstücke‘, die auch durch vollständige Erhaltung ‚ästhetisch befriedigen‘ sollen. Es wäre ein Wunder, wenn dieser Nachfrage nicht auch ein Angebot entgegenkäme. Denn wenn der Boden sie nicht hergeben will – warum sollte man sie nicht neu machen können, diese begehrten ‚ästhetisch befriedigenden Prachtstücke‘?!“¹³

Furtwängler mag recht damit gehabt haben.

11 Archiv der Zentrale des DAI Berlin, H. von Rohden, Nachlass Reinhard Kekulé von Stradonitz, Postkarte vom 15. September 1889. Für den Hinweis danke ich Rolf Sporleder, Berlin/München.

12 Beispielsweise Sporleder 2017, 91–96; Möller-Titel 2019.

13 Furtwängler 1899, 1.

Gefälcht: Eine ägyptisierende Verkleidungsplatte

Nehmen wir daher erneut einen Relieftypus in den Blick, der in den Sammlungen des Museum August Kestner, des British Museum und des Louvre in unterschiedlichen Erhaltungszuständen vorhanden, aus anderen Sammlungen aber nicht bekannt ist. Es handelt sich um eine Platte mit ägyptisierender Darstellung, die vor allem durch eine stehende männliche Figur mit Theatermaske und die Anordnung diverser Hieroglyphen dominiert wird.

Alle drei Reliefs stammen aus Sammlungen, die ihre Entstehung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bzw. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben. Die Exemplare in London und Paris sind bereits bis 1805 dauerhaft in museale Sammlungen übergegangen.

Hannover¹⁴

Das Hannoversche Fragment (Abb. 3) stammt aus der Sammlung August Kestners, der es höchstwahrscheinlich in Rom erworben hat. Der Zeitraum der Erwerbung ist während seines dauerhaften Aufenthaltes als zunächst Legationssekretär, dann Legationsrat von 1817 bis 1853, möglicherweise ab den 1830er-Jahren erfolgt.

Das Fragment umfasst den linken Teil eines morphologisch als Verkleidungsplatte anzusprechenden Reliefs, das auf der linken Seite gerade abgeschlossen wird. Oben ist die Platte durch einen Halbstab begrenzt, über dem sich ein Lotus-Fries befindet. Das Bildfeld wird von einem Streifen umrahmt, der zum rechten, abgebrochenen Plattenrand hin spitz-dreieckig zulaufen würde. Im Bildfeld dargestellt ist ein auf einer Plinthe stehender Schauspieler mit Maske und quer über den Rumpf verlaufendem Schurz. Die Arme hat er vor dem Oberkörper zusammengenommen. Neben der Figur sind über die Fläche verschiedene Hieroglyphen verteilt (von oben nach unten): s-Hieroglyphe (Peitsche), Strich; rechts neben ihm Hieroglyphen (von oben nach unten): n-Hieroglyphe, sw-Binse, Biene, f-Hieroglyphe, unbekanntes Zeichen, nb-Zeichen (auf dem Kopf), b-Zeichen (auf dem Kopf).

Im Gegensatz zu den Reliefs in London und Paris ist auf der Reliefrückseite des Hannoverschen Exemplars ein Werkstattstempel vorhanden: /// O --- IO / NA DOM / ITIANA (OFFICINA DOMITIANA).¹⁵ (Abb. 4. 5)

London¹⁶

Das Londoner Stück stammt aus der Sammlung des Antiquars Charles Townley (1737–1805), der diese im Verlauf von drei Reisen in den Jahren 1772 bis 1773 sowie 1777 in Italien zusammengetragen hatte, wo er sich neben Rom auch in Süditalien und

14 Museum August Kestner, Inv. 2008.233 <<https://nds.museum-digital.de/object/6101>> (31.03.2022); Maße: 33,5 × 21 × 2,4 cm (H × B × D).

15 Vgl. CIL XV 1583; vgl. den Beitrag von S. TORTORELLA in diesem Band, S. 40f. Anm. 15–17.

16 BM, Registration Number 1805,0703.316 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-316> (31.03.2022); Maße: 34,2 × 40 cm (H × B).



Abb. 3. 4 Reliefplatte ‚Schauspieler und Hieroglyphen‘ (links) und Rückseite mit Werkstattstempel (rechts). Museum August Kestner, Inv. 2008.233.

Bilder: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner/Christian Rose).



Abb. 5 Rückseite mit Werkstattstempel, Detail. Museum August Kestner, Inv. 2008.233.

Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner/Christian Rose).



Abb. 6 Rekonstruktion unter Verwendung des Aquarells aus der Sammlung Townley, London, BM 2010,5006.387. Museum August Kestner, Inv. 2008.233.

Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner/Christian Tepper).

auf Sizilien aufhielt.¹⁷ Unmittelbar nach seinem Tod 1805 wurde diese umfangreiche Sammlung für das British Museum angekauft.

Die Townley-Sammlung besticht durch ihre gute bildliche Dokumentation in Form von zeitgenössischen Aquarellen, so auch bei diesem Stück.¹⁸ Da die Platte heute eine vergleichsweise stark verriebene Oberfläche aufweist, ist das Aquarell besonders hilfreich für die Lesbarkeit von Details (Abb. 6). Von den drei Reliefs ist das Londoner Stück das in seinen Dimensionen am besten erhaltene Exemplar.

Die Platte ist in einem Metallrahmen montiert, der komplett die Rückseite bedeckt, so dass die Präsenz eines Stempels – wie auf dem Hannoverschen Fragment – nicht nachweisbar ist.

17 Combe 1810, S. III–VII. 20 Nr. 35 Taf. 19; Hornsby – Yarker 2010, 326–331.

18 BM, Registration Number 2010,5006.387 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2010-5006-387> (31.03.2022); Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, Blattmaß: 19,3 × 24,0 cm (H × B).

Paris¹⁹

Das Fragment in Paris gelangte 1804 als Schenkung aus der Sammlung des französischen Architekten Léon Dufourny (1754–1818) in die Bestände der École des Beaux-Arts, deren Mitglied er seit 1796 war. Dufourny war nicht nur als Vertreter der Republik Frankreich am Hof von Neapel akkreditiert, sondern wirkte auch in seiner Funktion als Architekt an diversen Planungs- und Bauprojekten in Italien mit.²⁰ Seine Antikensammlung hat er in Italien, vor allem Rom zusammengetragen.

War zum Zeitpunkt der Gesamtvorlage der Campana-Reliefs des Museum August Kestner der Verbleib des Pariser Stücks noch im Unklaren, so konnte es nach Drucklegung des Bestandskataloges 2011 in der Antikensammlung des Louvre identifiziert werden. Zuvor gehörte es der École des Beaux-Arts, der Dufourny 1804 Teile seiner Sammlung gestiftet hatte. Dafür erhielt er den Titel eines Professors und Konservators.²¹

Die Reliefs in London und Paris zeigen in ihren Dimensionen den gleichen kompletten Erhaltungszustand. Neben der auch beim Hannoverschen Stück erhaltenen männlichen Gestalt und den neun Hieroglyphen finden sich auf rechten Hälfte der kompletten Reliefs weitere 13 Schriftzeichen. Zudem ergeben die flachen, zur Mitte hin spitz zulaufenden breiten Streifen ein diagonales Kreuzmuster. Die insgesamt 22 in teilweise falscher Orientierung angeordneten Hieroglyphen sind ohne sich ergebenden Sinn.

Für den Bestandskatalog des Museum August Kestner wurde dieser Relieftyp aus der Fachexpertise der Ägyptologie von Christian Loeben analysiert.²² Entgegen der bei Rohden – Winnefeld geäußerten Vermutung, die die beiden Platten in Hannover und London bereits als Fälschung klassifizierten,²³ wurde mit diversen, zunächst schlüssigen Argumenten dargelegt, warum es sich doch um Objekte einer antiken Provenienz handeln könne.

Richtig erkannte Loeben, dass die frontale Wiedergabe und das Gesicht mit Theatermaske der Figur „*a priori* nicht als ägyptisch [zu] charakterisieren“ sind, sah aber in anderen Details keine Gründe, diese als nicht ägyptische Darstellungsweisen zu charakterisieren wie die vor die Brust geführten Fäuste. Auch der Schurz, der mit einem schrägen Träger auf der Schulter gehalten wird, „lässt die Darstellung eines Römers völlig [ausschließen]“. Verschiedene Interpretationsversuche sollten die Anwesenheit ägyptischer Elemente auf dieser Platte erklären und deren Ableitung von bereits im antiken Rom bekannten Kunstwerken und anderen Darstellungen als Vorlagen bzw. Vorbilder belegen, um für die antike Echtheit zu werben.²⁴ Entgegen aller Herleitungsversuche scheint die Lösung mittlerweile doch ganz anders und vergleichsweise einfach zu sein.

19 Musée du Louvre, MNE 604 <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281881>> (31.03.2022); Maße: 33 × 39,5 × 4,6 cm (H × B × D).

20 Zu den Projekten im Allgemeinen: Burzotta 1986; Dufour – Pagnano 1996.

21 Müntz 1889, 86. 93 Nr. 14 „Bas-relief en terre cuite, avec ornement, figure d’homme, oiseaux“.

22 Loeben 2011, 68–73.

23 Rohden – Winnefeld 1911, 22*.

24 Siehe ausführlich Loeben 2011, 68–71.

Schon 1870 präsentierte der Göttinger Archäologe Friedrich Wieseler in einem Aufsatz für die Göttinger Akademie der Wissenschaften erstmals die Tonlampen der Sammlung Kestner und thematisierte auch die nicht-antike Herkunft zweier Lampen einem breiteren Fachleserkreis.²⁵ Wieseler stützte sich bei seinen Ausführungen auf die von Hermann Kestner angefertigten Tuschezeichnungen aller sich in der Sammlung Kestner befindlichen Lampen. Hermann Kestner vermerkte auch auf den Rückseiten dieser Zeichnungen Hinweise zu Vergleichsstücken, notierte Besonderheiten und sonstige nennenswerte Feststellungen. Ihm fielen u. a. zwei Exemplare ins Auge, die er bereits in den 1860er-Jahren, als die Zeichnungen angefertigt wurden, als nicht-antik, aber bemerkenswert aussonderte. Wieseler lieferte die ausführlichere Begründung für die damalige Annahme einer Fälschung bzw. Nachahmung: „Dass die modernen Fälscher von Lampen in Italien für die herzustellenden bildlichen Darstellungen geschnittene Steine oder Glaspasten benutzten, (ebenso wie dieses im Alterthume von den Lampenarbeitern geschah), wissen wir z. B. durch die Erfahrungen, welchen man bei Gelegenheit der Entdeckung des an dem Duca di Sermoneta ausgeübten Betrugs machte.“²⁶

Das Prinzip der Übernahme von Darstellungen auf antiken Gemmen oder Glaspasten scheint nunmehr auch für die drei ägyptisierenden Reliefs in London, Paris und Hannover zu gelten, wenn auch durch die Vermittlung von Druck- und Stichwerken antiker Kunstwerke. Derartige Publikationen dienten Kunsthandwerkern – und auch Fälschern – als Vorlagen. So findet sich in Francesco Ficoronis „Le Maschere Sceniche E Le Figure Comiche D’Antiche Romani“ (1736) und später in dessen „Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum ex italica in latinam linguam versa“ (1754) die Abbildung eines Schauspielers.²⁷ Dass es sich offensichtlich um die Wiedergabe eines Gemmenbildes handelt, lässt die Erklärung „In Onice“ (‚in Achat‘) vermuten. Leider gibt Ficoroni in seiner Publikation keinerlei Hinweise auf die Herkunft, den Verbleib oder die Zeitstellung der von ihm zitierten Intaglios (Abb. 7). Diese Gemme bzw. ihre Abbildung ist m.E. ein Schlüssel für die endgültige Bewertung der Reliefplatten als Fälschungen. Allein die frappante Ähnlichkeit der beiden Figuren bei Ficoroni und auf dem Relieftyp Hannover-London-Paris sticht ins Auge. So bekommt auch die zusammenhanglose Kombination der Hieroglyphen, die auf eine Herstellung des Reliefmodells in einem Atelier zurückzuführen ist, noch einmal eine ganz andere Bedeutung. Der ‚Erfinder‘ dieses Relieftyps hatte Vorlagen zur Verfügung, deren Inhalt er nicht verstand. Entgegen der Annahme Loebens waren diese Vorlagen keine ägyptischen Originale, sondern wohl ebenfalls Abbildungen in Stichwerken (es sei denn, der Fälscher hat sich an den im Stadtbild Roms befindlichen Obelisken orientiert). Ebenso ist auch der auf dem Hannoverschen Relief angebrachte vermeintliche Werkstattstempel zu interpretieren, der in dieser Form ebenfalls tatsächlich bekannte Stempel ‚nur‘ nachahmt. Die diesem Stempel am nächsten ‚verwandten‘ und tatsächlich echten Beispiele datieren frühestens in diokletianische Zeit bzw. reichen bis in das

25 Wieseler 1870, 163–225.

26 Wieseler 1870, 178.

27 Ficoroni 1736, Taf. 37; Ficoroni 1754, Taf. 37.



Abb. 7 F. de' Ficoroni, *Le Maschere Sceniche E Le Figure Comiche D'Antichi Romani* (Rom 1736), Taf. 37. Repro nach dem Exemplar in der Universitätsbibliothek Heidelberg.

Bild: Public Domain <<https://doi.org/10.11588/diglit.59321#0205>>.

5. Jahrhundert n. Chr. hinein.²⁸ In beiden Fällen wäre der Zeitpunkt der Herstellung der Platten nicht vereinbar mit dem Hauptproduktionszeitraum der römischen Architekturterrakotten im 1. Jahrhundert n. Chr.

28 Bodel 1983, 59–61 Nr. 111–116; vgl. den Beitrag von S. TORTORELLA in diesem Band, S. 39.

Nachgeahmt: Reliefs nach der Ara Casali

Das zweite Relief²⁹ ist bezüglich seiner thematischen Einordnung der Darstellung wie seiner Datierung ebenso neu zu bewerten. Die Darstellung, die die Verf. 2011 als eine zentrale Episode in Homers Ilias vorgestellt hatte, nämlich den Kampf des Achill und den Tod des Patroklos (Hom. Il. 17), ist die Einnahme Trojas durch Herakles, eine Episode aus dem Erzählkontext der ersten Zerstörung Trojas (Hom. Il. 5,642; 14,250). Zu sehen ist Herakles, bewaffnet mit Keule und Rundschild, wie er auf einen trojanischen Krieger, vielleicht Laomedon, zustürmt. Dieser ist ebenfalls mit einem großen Rundschild bewaffnet und hält in der rechten Hand ein Schwert. Unterstützt wird Herakles von Athena, die hinter ihm steht. Am Boden liegt ein gefallener Trojaner rücklings über seinem Schild (Abb. 8).

Bei Rohden – Winnefeld findet dieses als Aufsatzplatte angesprochene Relief keine Erwähnung, da es offensichtlich für die Publikation aussortiert wurde. Als Abformung eines Bildregisters von der rechten Nebenseite der sog. Ara Casali identifiziert, handelt es sich eindeutig um ein nicht antikes Objekt.

Die Ara Casali, ein Altar mit römisch-trojanischen Sagen Darstellungen des frühen 3. Jahrhunderts, ist seit ihrer Entdeckung in der Vigna Millini, nördlich der namengebenden Villa Casali auf dem Caelius, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt.³⁰ Die frühesten Publikationen, die alle vier Seiten des Altars abbilden, erschienen mit Raphael Fabrettis „De columna Traiani syntagma“ bereits 1683 und 1693 mit den „Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglypico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant [...]“ von Bartoli und Rossi.³¹ Weitere Publikationen folgten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts; danach wird es um diese kleine Ara ruhiger.³²

Die Reliefs der vier Altarseiten erzählen in einer Art als Bildergeschichte von der Gründung Roms, die ihren Ursprung in Troja hat, und verbinden so den trojanischen mit dem römischen Sagenkreis. Der Erzählstrang beginnt auf der rechten Nebenseite mit dem Paris-Urteil als Auslöser des Trojanischen Krieges im obersten Register. Es folgen verschiedene Episoden des Kriegsverlaufs, die oben auf der linken Nebenseite mit der Schleifung von Hektors Leichnam beginnend fortgeführt werden. Die Rückseite widmet sich schließlich dem römischen Sagenkreis und beginnt im oberen Register mit dem sich der Rhea Silvia nähernden Mars. Die Vorderseite hat die Anwesenheit und Bedeutung des Mars für die römische Mythologie bzw. Geschichte bereits vorweggenommen, indem sie ihn gemeinsam mit Venus auf einer Kline gelagert zeigt.

29 Museum August Kestner, Inv. 1334 <<https://nds.museum-digital.de/object/5593>> (31.03.2022); Maße: 30,8 × 32,3 × 2,4 cm (H × B × D).

30 Musei Vaticani, Belvedere (Atrio del Torso), Inv. 1186 <<https://arachne.dainst.org/entity/1079260>> (31.03.2022); Wieseler 1844, S. III; Dräger 1994, 250f. Kat. 90 Taf. 58. 60. – Stilistisch in die spätere Kaiserzeit verweisend sind die Bohrungen am Eichenkranz auf der Vorderseite sowie der Charakter der Buchstaben, so dass Erika Simon den Altar in Zusammenhang mit der Saecularfeier des Septimius Severus im Jahr 203 n. Chr. brachte (Helbig⁴ I, Kat. 268 [E. Simon]). Jocelyn M. C. Toynbee dagegen schlägt eine Datierung in hadrianische Zeit vor (Toynbee 1934, 235–236 Taf. 58).

31 Bartoli et al. 1693, Taf. 3–5; Fabretti 1683, 82.

32 Orlandi 1772; Barbault 1783; Urlichs 1842, 47–55; Wieseler 1844; Maynial 1903.



Abb. 8 Reliefplatte ‚Einnahme Trojas durch Herakles‘. Museum August Kestner, Inv. 1334. Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Rose).

Unter dem Begriff Ara Casali finden sich bei Rohden – Winnefeld einige Hinweise darauf, inwiefern die Reliefs dieses Altars als Vorbilder für nachgeahmte Architekturterrakotten gedient haben können. Allerdings findet sich darunter nicht der hier vorgestellte Typus aus der Sammlung Kestner, der als Architekturterrakotte bisher ein Unikum darstellt.

Ein genauerer Blick in die bei Rohden – Winnefeld angegebene Sekundärliteratur führt zu einem kleinen Artikel, den Heinrich Brunn 1865 für den *Archäologischen Anzeiger* verfasst hat.³³ Unter der Überschrift „Die Ara Casali und ihre Repliken in Terracotta“ bezweifelt er die in der gleichen Ausgabe von Adolf Michaelis postulierte Echtheit vergleichbarer Terrakotten in der Sammlung Strangford,³⁴ die mit Darstellungen der Seitenreliefs der Ara Casali ähnlich sind.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Brunns, er habe im Musée de Cluny offensichtlich alle sechs Reliefs der beiden Nebenseiten der Ara Casali gesehen:

„[...] und endlich im Musée de Cluny nichts geringeres als alle sechs Reliefs der beiden Nebenseiten. Alle zeigen eine etwas vernachlässigte Technik, die auch andern unbefangenen Beobachtern vor mir aufgefallen war. Eine genaue

33 Brunn 1864, 303*.

34 Michaelis 1864, 124 f.

Untersuchung des Materials konnte ich allerdings nicht vornehmen; doch wird es derselben wohl kaum noch bedürfen, um in allen diesen Repliken ein modernes Fabrikat anzuerkennen.³⁵

Nähere Recherchen haben neuerdings ergeben, dass die von Brunn erwähnten Reliefs nicht (mehr) in den Inventarlisten des Musée de Cluny nachweisbar sind und daher an dieser Stelle nicht vorgestellt werden können.³⁶ Die einzigen möglichen Kandidaten wären – unter Vorbehalt – die Terrakotta-Reliefs, die Edmond Du Sommerard im Katalog von 1847 unter der Nummer 508 katalogisiert („Fragments d’une frise. Bas-reliefs en terre cuite“)³⁷ und dann dieselben wahrscheinlich noch einmal unter der Nummer 1290 im Katalog von 1883 erwähnt hat. Leider scheint die Beschreibung aber nicht auf etwaige Abformungen von der Ara Casali zu passen. Die von Heinrich Brunn erwähnten Reliefs haben somit keine Entsprechung im Inventar des Musée de Cluny, was darauf deutet, dass sie nie in die offiziellen Sammlungen aufgenommen wurden. Ebenfalls wurden diese auch nach der 2015 abgeschlossenen Neuaufstellung nicht wiedergefunden.

An gleicher Stelle erwähnt Brunn zwei Reliefs nach der Ara Casali in der Sammlung des Vicomte Isidore Hippolyte de Janzé (1789–1865):

„Meine Zweifel mussten sich steigern, als ich in der Janze’schen Sammlung in Paris das Parisurtheil und den Tubabläser, gefolgt vom Opferstier, fand, in Grösse und allem Detail den beiden Reliefs der Ara Casali entsprechend, [...]“

Hierbei handelt es sich möglicherweise um die Exemplare, die am 16. April 1866 bei der Auktion im Hôtel Droüot angeboten wurden. Im Verkaufskatalog heißt es dazu: „461 — Sacrificateur tenant un taureau; quatre personnages. Bas-relief. 29 cent.“³⁸ sowie „462 — Jugement de Paris (bas-relief). 30 cent.“³⁹

Auch der Verbleib dieser Reliefs ist unbekannt.

Sind bisher in keiner anderen musealen Sammlung weitere Reliefs aufgefallen, die offensichtlich als Abformungen von der Ara Casali anzusprechen wären, so konnte die Verf. allerdings in den online publizierten Beständen des Louvre erstmals eine – aus der Sammlung Campana stammende – weitere Tonplatte als Abformung der Ara Casali identifizieren.⁴⁰ Bei diesem 21 × 20 × 4 cm (H × B × D) großen Fragment handelt sich um die linke Bildhälfte der Prozession anlässlich der Leichenfeier für Achill von der linken Altarseite (mittleres Register).

Somit ergibt sich für die Abformungen nach der Ara Casali und die daraus resultierende ‚Umarbeitung‘ zu Campana-Platten folgender Überlieferungsstand, wobei die

35 Brunn 1864, 303*.

36 Ich danke Isabelle Bardiès-Fronty, Musée de Cluny, und Daniel Roger, Musée d’Archéologie nationale et Domaine de Saint-Germain-en-Laye, für ihre Auskunftsbereitschaft.

37 Sommerard 1847, 70 Nr. 508.

38 Ara Casali: linke Nebenseite, unteres Register, möglicherweise: Rollin et al. 1866, 53 Nr. 461.

39 Ara Casali: rechte Nebenseite, oberes Register, möglicherweise: Rollin et al. 1866, 53 Nr. 462.

40 Musée du Louvre, Inv. S 9545 <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010411551>> (31.03.2022).

beiden Reliefs im Museum August Kestner und im Louvre (grau unterlegt) die einzigen physisch noch vorhandenen Exemplare zu sein scheinen:

Tabelle 1

	Ara Casali (Neben- seiten)	Bildtyp	Museum/Sammlung	Erwerbsjahr Museum	Vorbesitzer
1	rechts, oben	Parisurteil	Musée de Cluny Slg. Janzé, Paris Auktion Hôtel Droúot (16.04.1866)		Isidore Hippolyte de Janzé
2	rechts, Mitte	Herakles	Musée de Cluny Hannover (Inv. 1338)	1853/1887 ⁴¹	August Kestner
3	rechts, unten	Wagenkampf	Musée de Cluny		
4	links, oben	Schleifung des Hektor	Musée de Cluny		
5	links, Mitte	Prozession für Achill (1) (Pferd, Stier)	Musée de Cluny Louvre (S 9545)	1861	Giampietro Campana
6	Links, unten	Prozession für Achill (2) (Tubabläser, Opferstier)	Musée de Cluny Slg. Janzé, Paris Auktion Hôtel Droúot (16.04.1866)		Isidore Hippolyte de Janzé

Bei der Datierung bzw. der Eingrenzung des möglichen Herstellungszeitpunktes der Hannoverschen Reliefplatte – und wahrscheinlich aller anderen auch – helfen Gipsabgüsse der Ara Casali. Besonders wichtig sind dabei datierbare Exemplare, von denen die Abgüsse in der Sammlung von Anton Raphael Mengs wohl die bedeutendsten, weil vermutlich die ältesten sind.⁴² In dieser Sammlung, die seit 1784 in Dresden verwahrt wird, befinden sich die drei Bildregister der rechten Altarneben- und Vorderseite in jeweils einzelnen Teilabgüssen: das Parisurteil, der Herakles-Kampf sowie der Wagenkampf.⁴³

41 1887 erfolgte durch Hermann Kestner die Schenkung der Sammlung Kestner an die Stadt Hannover mit der Verpflichtung, ein Museum zu errichten.

42 Röttgen 1981; Kiderlen 2006, 33–36, 302; Johannsen 2020, 33–37.

43 Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Inv. ASN 2953 <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1237832>> (31.03.2022), Inv. ASN 3540 <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1238416>> (31.03.2022) und Inv. ASN 3562 <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1238437>> (31.03.2022).

1768 erteilte Papst Clemens XIII., wohl auf Wunsch oder Druck von Katharina II. (d. Gr.), erneut eine Erlaubnis zur Abformung von vatikanischen Antiken. So konnte sich Mengs' Gehilfe Raimondo Ghelli an das Projekt dranhängen.⁴⁴

Daher ist davon auszugehen, dass zunächst nur autorisierte Negativformen für weitere andere Verwendungszwecke zur Verfügung standen. Der Zeitraum, in dem die Abformungen für Mengs Gipsabgussammlung angefertigt wurden, stellt den frühestmöglichen *terminus ante quem* für die Ab- bzw. Umformungen der Altarreliefs zu Architekturterrakotten dar (Abb. 9).

Wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang auch der komplette Abguss der Ara Casali in der Sammlung des Akademischen Kunstmuseums Bonn, dessen Erwerbungs-jahr mit 1837 festgeschrieben ist.⁴⁵

Es ist davon auszugehen, dass die Abformungen für die Gipsrepliken vor Ort im Museum, also in Rom stattgefunden haben. Um diesen Zeitpunkt herum werden auch die Terrakottaplatten entstanden sein, da mit den Negativformen die benötigten Formmodel für die vermeintlichen Aufsatzplatten vorhanden gewesen sind.⁴⁶

Um diesen Abformungen das endgültige Aussehen einer Aufsatzplatte zu geben, benötigten sie einen Zierstreifen als oberen Abschluss, der in Form und Anmutung denen der Campanaplatten ähneln musste. Diese Vorlage bringen nicht erst Rohden – Winnefeld, sondern schon Michaelis mit einem Relief in Verbindung, das 1825 aus der Sammlung des französischen Diplomaten und Sammlers Edme-Antoine Durand (1768–1835) für den Louvre angekauft wurde.⁴⁷

Dieses Relief „Wettfahrt mit Zweigespann im Circus“ hat in unterschiedlicher Form ‚Pate‘ gestanden bei der Übernahme einzelner Elemente für Nachbildungen oder gefälschte Reliefplatten des Typs Campanaplatte, so u. a. der Lotus-Fries, dessen Bildung mit der des Hannoverschen Stücks übereinstimmt.

Der Ankauf der Platte für den Louvre schränkt den o.g. *terminus ante quem*, abgeleitet aus einer Abformung der Altarseiten vor 1837 (Erwerb der Abformung für Bonn), noch weiter ein. Denn nach dem Erwerb für den Louvre 1825 wird die Platte mit dem Lotus-Fries wahrscheinlich nicht mehr für Fälscher zum Abformen zur Verfügung gestanden haben.

Ist die nicht-antike Herkunft auch dieser Reliefplatte jetzt unzweifelhaft nachgewiesen, so ist der Verbleib der weiteren durch die Literatur belegten Stücke im Musée de Cluny oder der ehemaligen Sammlung Janzé weiter ungeklärt. Es bleibt die Hoffnung, dass die hier geäußerten Darlegungen dazu anregen, einmal mehr die

44 Kiderlen 2006, 34; Johannsen 2020, 37.

45 Akad. Kunstmuseum Bonn <<https://arachne.dainst.org/entity/1218465>> (31.03.2022); Welcker 1841, 125 f.

46 Ein weiterer Teilabguss von der rechten Nebenseite befindet sich in der Abguss-Sammlung Berlin. Da er allerdings ohne Zugangsdatierung ist, kann er nicht unmittelbar für die aktuelle Argumentation herangezogen werden; Berlin, Freie Universität, Abguss-Sammlung Antiker Plastik <<https://arachne.dainst.org/entity/1234497>> (31.03.2022).

47 Musée du Louvre, Inv. ED 1967 <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010288284>> (31.03.2022); Michaelis 1864, 124 f. Taf. 181, 2; Rohden – Winnefeld 1911, 138 f. Zu E.-A. Durand siehe Detrez 2014 <<https://cel.revues.org/485>> (31.03.2022).

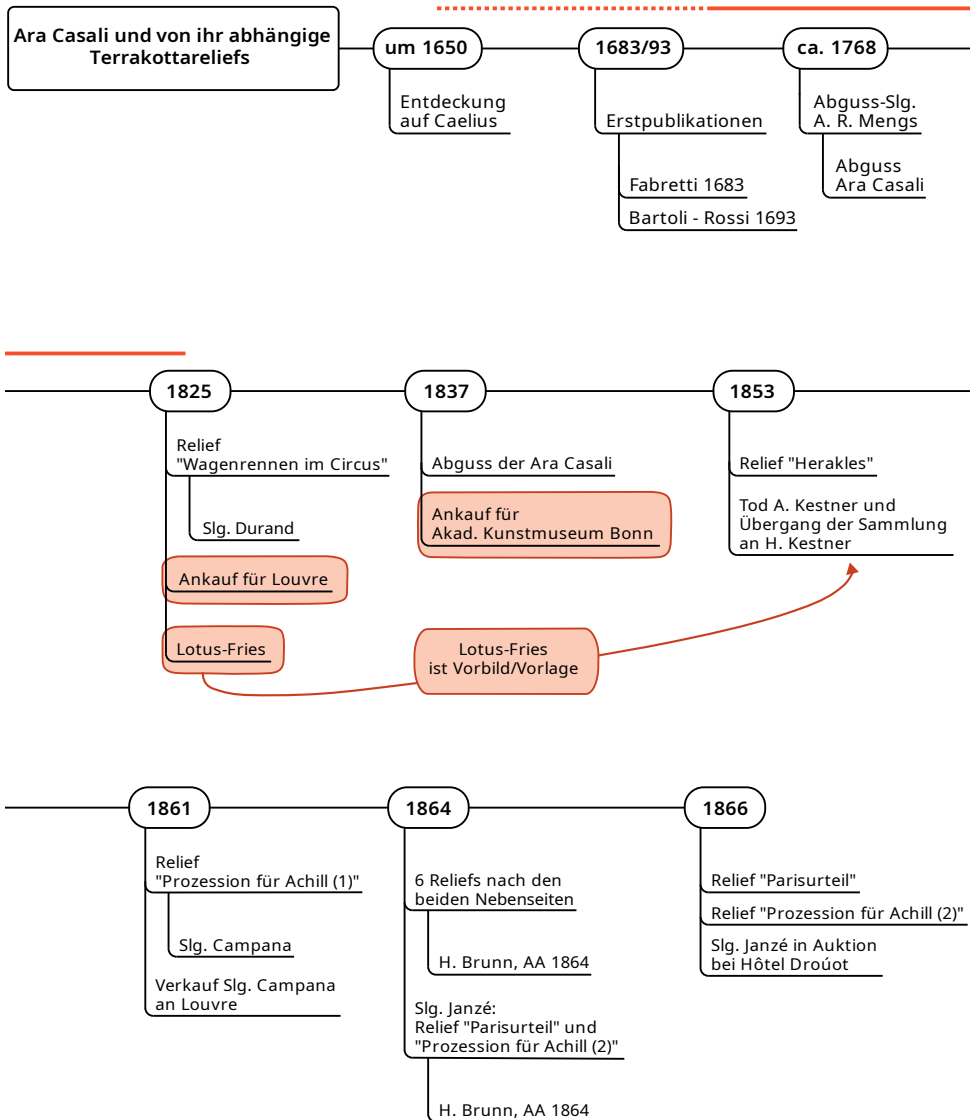


Abb. 9 Ara Casali und von ihr abhängige Terrakottareliefs.

Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Anne Viola Siebert).

musealen Sammlungsbestände zu ‚durchforsten‘ und der Frage nachzugehen, warum ausgerechnet die Ara Casali bei der Fälschung von Campanaplatten so stark rezipiert wurde. Aber dies ist an anderer Stelle zu klären. Gibt es diese weiteren Beispiele?⁴⁸

48 Wenn ja, würde sich die Verf. über entsprechende Hinweise freuen.

Zum Schluss

„Jede Fälschung – unabhängig davon, ob sie bewusst mit Betrugs- oder Täuschungsabsicht hergestellt oder erst durch späteren Irrtum dazu wurde – ist unter bestimmten Bedingungen in einer ganz bestimmten Zeit geschaffen, unter ebenso speziellen Aspekten von der Wissenschaft aufgenommen und in wiederum zeit- und umstandsgebundener Weise ausgesondert worden. Jede Fälschung hat also als reales kunstgeschichtliches Phänomen Voraussetzung, Wirkung und Reaktion.“⁴⁹

Die von Eberhard Paul genannten drei Gründe für die Existenz von Fälschungen in der Archäologie und Kunstgeschichte bedeuten für die vorliegenden Ausführungen u. a.: Die *Voraussetzung* für die Existenz gefälschter, nachgeahmter oder nach der Antike geschaffener Neuschöpfungen sind in erstmaligen und dann erhöhten Ausgrabungsaktivitäten Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu suchen; die *Wirkung* dieser Forschungen drückt sich in einem zunehmenden Publikumsinteresse aus, das auch verstärkt bürgerliche Sammlungsaktivitäten auslöst und vor allem in Bezug auf ‚kleinerformatige‘ Objektgattungen große Bedarfe evoziert; die *Reaktion* ist ein vergleichsweise einfaches Nachahmen bekannter Relieftypen (z. B. durch sekundäre Abformungen) oder anderer Vorlagen mit dem kostengünstigen Werkstoff Ton.⁵⁰

Doch nicht immer sind es Nachahmungen, die in bewusster Fälschungsabsicht hergestellt werden, um den Sammler und Souvenirmarkt zu bedienen. Gerade im 19. Jahrhundert regt die Gattung der neu ins Bewusstsein gerückten Terrakottareliefs Architekten an. So findet die ursprüngliche als architektonisches Element entwickelte Gattung auf Umwegen wieder Eingang in die dekorative Baukunst, wie Arne Reinhardt beispielsweise für die spätklassizistische Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in München zeigen konnte.⁵¹ Dort zeigen u. a. an den Fenstern der Beletage verbaute Reliefplatten das Motiv ‚Schwebende Flügelfrau zwischen S-Ranken‘, das von antiken Vorbildern abgeleitet ist. Auch in der Sammlung Kestner finden sich drei Fragmente genau dieses Motivs, die aber bereits schon zu Kestners Zeit als Nachahmung galten.⁵²

Nicht vergessen werden sollte, dass andererseits Giampietro Campana selbst Nachahmungen von Relieferrakotten geschaffen hat, die nicht als Fälschungen entstanden sind, sondern auf seine eigenen fragwürdigen Restaurierungspraktiken zurückgehen. Diese Pasticci enthalten im Kern zwar original antike Fragmente, sind aber im Ergebnis Neuschöpfungen.⁵³ Auch diese Exemplare müssen als Reaktion im o.g. Sinne verstanden werden.

49 Paul 1967, 329.

50 Zur Auseinandersetzung mit Fälschungen, der Definition des Echtheitsbegriffes archäologischer Objekte und deren Kausalitäten siehe ausführlich vor allem Schidlofski 2009, 239–258, sowie die verschiedenen Blickpunkte bei Zimmer 2015.

51 Reinhardt 2013, insb. 146. Siehe den Beitrag von A. REINHARDT in diesem Band, S. 4 Abb. 2, b.

52 Siebert 2011, 134 Nr. 121, <<https://nds.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=85848>> (31.03.2022).


53 Siehe den Beitrag von M. SZEWCZYK in diesem Band.

Die wiederholte Auseinandersetzung mit vermeintlichen oder offensichtlichen Fälschungen hat gezeigt, dass der Reiz, den die architektonischen Tonreliefs offenbar zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Sammlern ausgeübt haben, groß gewesen ist, und es noch immer lohnt, – dies die *Reaktion* der Verf. – sich zum wiederholten Male damit wissenschaftlich auseinanderzusetzen.

Bibliographie

Alle zitierten Werke werden in der GESAMTBIBLIOGRAPHIE am Ende dieses Bandes nachgewiesen.

Signatur

Dr. Anne Viola Siebert
Museum August Kestner
Antikensammlung
anne-viola.siebert@hannover-stadt.de
 <https://orcid.org/0000-0001-9519-0457>