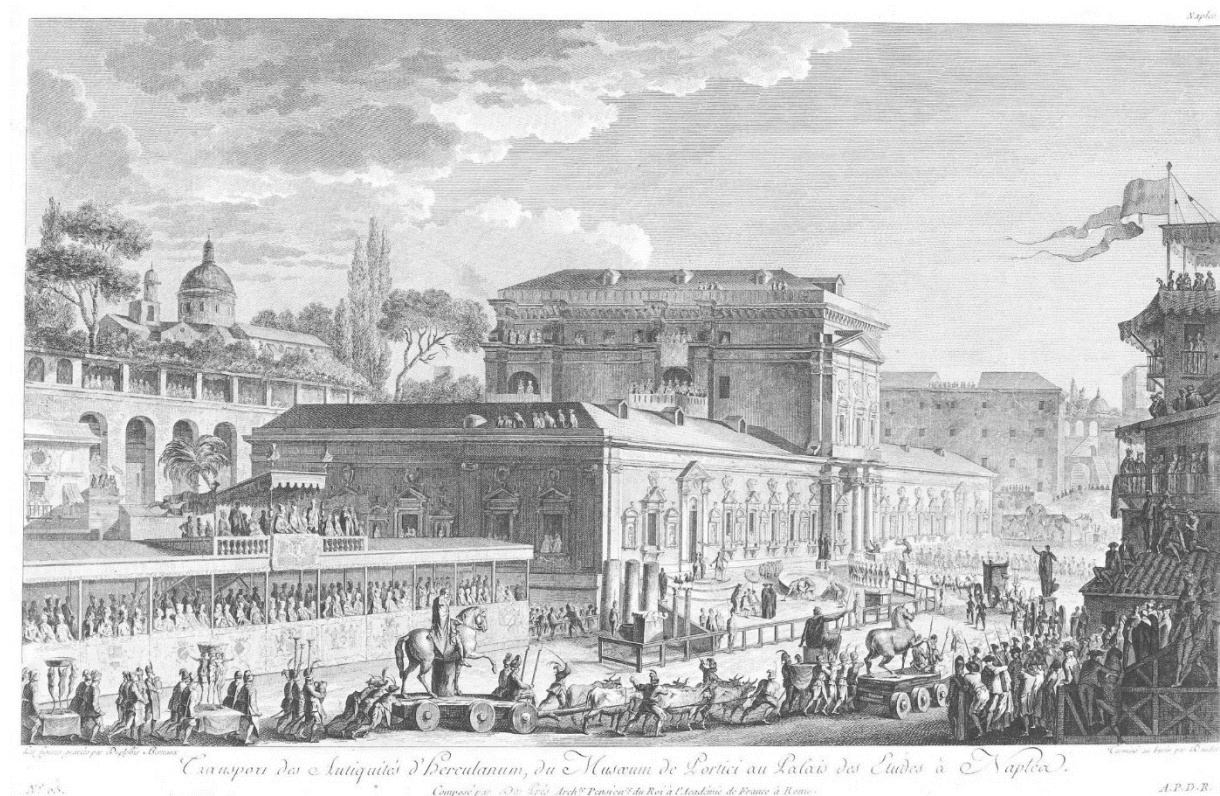


AUSGEWÄHLTE EXPONATE DES MANN (*MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI*)

Handnotizen für die Führung

TOP 1: *MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI*¹

- Kulturpolitik des 18. Jahrhundert: enge Verzahnung zwischen
 1. *Antikenrezeption der Zeit*
 - Antiquare, Archäologen ↔ Ausgrabungen, Funde
 - Beginn der (geistes)wissenschaftlichen Disziplinen
 2. *Mäzenatentum*
 - Fürsten → Museum in Richtung der Öffentlichkeit, nicht mehr Anhäufung von Antiquitäten für eigene Villen und Paläste
- Bau: 1787–1816; Eröffnung als *Real Museo Borbonico* (Warum Adelsgeschlecht der spanischen Bourbonen? s. u. TOP 2)



[Transport der Antiken aus Herculaneum vom Museum in *Portici* zum *Palazzo degli Studi* in *Neapel*, aus: Jean Claude Richard des Saint-Non: *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 4 Bd., Paris 1781–1786, [hier](#): Bd. 1.2, S. 55.]

¹ Nachzulesen im Kurzführer DE CARO (2002) 7–10 und zu vertiefen im Bestandskatalog DE CARO (1994) 10–14.

TOP 2: FARNESISCHE SAMMLUNGEN ²

- Bedeutende und bekannte Sammlungen von Kunstschatzen und Antiquitäten der Antike und Renaissance
 - Zusammentragung auf Anlass der Familie Farnese ab dem *cinquecento* (16. Jahrhundert)
 - Paul III. (Alessandro Farnese: Renaissancepapst; Konzil von Trient; Nepotismus; Schwester Giulia, die schönste Frau zu ihrer Zeit, genannt *la bella*; Mätresse des Papstes Alexander VI. Borgia)
- Grundstein/Fundort: Caracalla-Thermen ab 1540er Jahre
 - zunächst Zusammentragung und „Ausstellung“ im Palazzo Farnese im Rom
 - Kunstsammlung wuchs unter den Nepoten Paul III.: über 400 Skulpturen sowie Gemmen und Gemälde, Zeichnungen und Bücher
- Als das Geschlecht der Farnese im 18. Jahrhundert ausstarb, verstreute sich die Sammlung (v.a. nach Spanien, die aber auch Könige von Neapel und Sizilien stellten, s. o. TOP 1)
- Einkehr in den *Palazzo Reale* in Neapel
- 1826 gelangten die Sammlungen an das *Museo Archeologico* (zuvor *Real Museo Borbonico*)



Tizian: *Papst Paul III. und seine Nepoten*, um 1568, Museo di Capodimonte.

TOP 3: SKULPTUREN (Textsammlung Kürzel S)

Einteilung:

1. Archaische (o. geometrische) Periode (*Beginn um 650 v. Chr.*) ³
 - Symmetrie und Frontalität; „archaisches Lächeln“; Beispiel: *kouros* und *kore*
2. Klassik (*5. bis 4. Jh. v. Chr.*) ⁴
 - Bewegungsimpulse: Ponderation; Kontrapost (Spiel- und Standbein); Figurengruppen; Ausnutzungen des Raumes; Beispiel: *Doryphoros*
3. Hellenismus (*Mitte 4. bis 1. Jh. v. Chr.*) ⁵
 - schwellende Muskeln, ausgreifende Gesten, bewegter Gesichtsausdruck; Beispiel: *Laokoon-Gruppe*

² Kurzführer DE CARO (2002) 26.

³ Ein Handbuch zur archaischen Zeit der griechischen Plastik bietet BOARDMAN (1981).

⁴ Den Übergang von Archaisk zur Klassik am Beispiel der Ponderation zeigt KLEEMANN (1984).

⁵ Werden und Wirken des Hellenismus zeigt HADAS (1983).

Methode zur Erschließung:

METHODE

Grober Überblick → Beschreibung von unten nach oben (*Seiten- und Blickperspektive von der Skulptur aus!*) → Details und weitere Fragestellungen (*Blickrichtung etc.*) → Aufstellung im Raum → (*Vergleich mit ähnlichen Darstellungen; Vergleich mit der Physiognomie einer echten Person: Unterschiede, Betonung welcher Aspekte der Skulptur etc.*)

Exponate:

→ *Aphrodite Kallipygos* (S 2) im Vergleich mit *Aphrodite von Knidos* (S 3–4)

→ *Der Farnesische Stier* (S 5–6)⁶

gefunden 1545 in den Caracalla-Thermen während der von Papst Paul III. Farnese angeregten Sammlungen; Antikenrezeption möglich durch überlieferte Werke des Plinius: Original Skulptur geht auf die rhodische Bildhauerschule des späten 2. Jh. v. Chr. zurück; zeitgenössischer Vergleich mit etwa zeitgleich gefundener Laokoon-Gruppe

→ *Der Herakles Farnese* (S 6)⁷

Werk des Athener Bildhauers Glykon (Kopie des Bildhauers Lysipp aus Sikyon); gefunden um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Caracalla-Thermen in Rom; zahlreiche Restaurierungen bspw. von Guglielmo della Porta im Auftrag von Michelangelo, die Beine zu ergänzen; späterer Fund der Originalbeine wurde von den Farnese untersagt, sie wollten den Paragone zwischen Antike und der eigenen Zeit (Renaissance) aufzeigen; später unter den Bourbonen: Anbringung der Originalbeine

TOP 4: MOSAIKEN (Textsammlung Kürzel M)

Entstehung, Begriff und Technik⁸

- Kieselmosaike als Vorläufer:
 - seit frühgriechischer Zeit für das Pavimentum
 - eingefügt in den gestampften Lehm
 - zunächst keinen Bildcharakter; einfach gestaltet
- Nach Gestaltung der Wände und Decken auch Böden seit der klassischen Zeit im späten 5. Jh. v. Chr.
- Ab dem 3. Jh.: feine, würfelförmige Steichen in vielen Farben (z.B. durch rote Terrakotta, Fayence und Glas) ergeben meist quadratische Fläche



Idealrekonstruktion eines römischen Trikliniums. Abb. bei ANDREAE (2012) 11.

Mosaik

⁶ Nachzulesen im Kurzführer DE CARO (2002) 26 ff. und im Bestandskatalog DE CARO (1994) 334.

⁷ Nachzulesen im Kurzführer DE CARO (2002) 29 und im Bestandskatalog DE CARO (1994) 333.

⁸ Nachzulesen und zu vertiefen bei ANDREAE (2012) 11–25.

- Lucilius (2. Jh. v. Chr.) unterscheidet die Begriffe *pavimentum* und *emblema vermiculatum* (2. Buch, frag. 74–75, ed. Krenkel 1970)
→ *émblema* (gr.) als ‚das Eingefügte‘ (zuerst gestaltet, dann in den Boden eingelassen) und *vermiculatum* als ‚gewürfelt‘ (<*vermis*: Wurm); bei Lucilius als Wortspiel gedacht; Intertextualität bei Cicero: *de or.* 3,43,171 und *Brut.* 79,274
⇒ Mosaik als hellenistisch-römische Kunstgattung
- Athenaios (Gelehrte beim Mahl, V 207 c-d) nennt den Begriff der ἀβακίσκοι
→ *proprie* ‚Rechentafeln‘; im übertragenen Sinn ‚Platten mit aus Würfelchen zusammengesetzten Bildmosaiken‘; Bildflächen zeigen Szenen aus der Ilias, betrachtet während eines Mahls

Exponate:

→ Das Alexandermosaik (M 1–2)⁹

Mosaikfußboden gefunden 1831 in der *Casa del Fauno*¹⁰ in Pompeji (s. Abb. rechts); spätes 2. Jh. v. Chr. nach unbekannter Vorlage des Philoxenos von Eretria (4. Jh.); Übergang Spätclassik zum Hellenismus; seit dem Altertum beschädigt (wohl Erdbeben 62 n.)

keine moderne Ausbesserungen; Goethe schreibt:

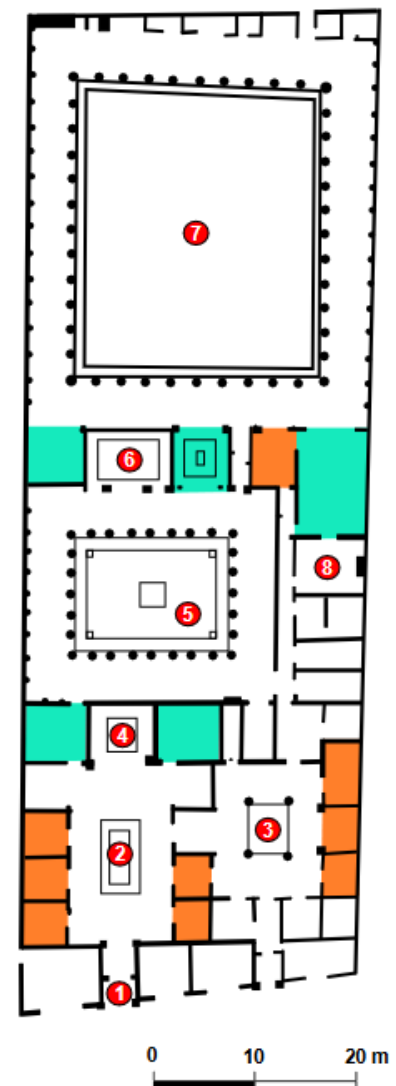
„Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu kommentieren, und wir werden genötigt sein, nach aufklärerischer Betrachtung und Untersuchung, immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren.“¹¹

Bewegung und Gegenbewegung; Lichtverhältnisse

- ⇒ Augenhöhe der Kontrahenten; Realisierung vs. Idealisierung; Typologie des Sieges, aber auch der Anteilnahme und Achtung des Besiegten

Schlacht bei Issos (333; h.M.) oder Gaugamela (331)

Abb. Rekonstruierter Grundriss der *Casa del Fauno* in Pompeji, Quelle: [wikipedia](https://www.wikipedia.org/)
Alexandermosaik bei Nummer 6.



⁹ Nachzulesen und zu vertiefen bei ANDREAE (2012) 63–77.

¹⁰ Vgl. auch den Kurzführer DE CARO (2002) 37–45 und MAZZOLENI/PAPPALARDO (2005).

¹¹ Zit. nach ANDREAE (2012) 66.

TOP 5: POMPEJANISCHE WANDMALEREIEN UND FRESKEN (Textsammlung Kürzel F)

Verfahren, Entstehung der besonderen Leuchtkraft¹²

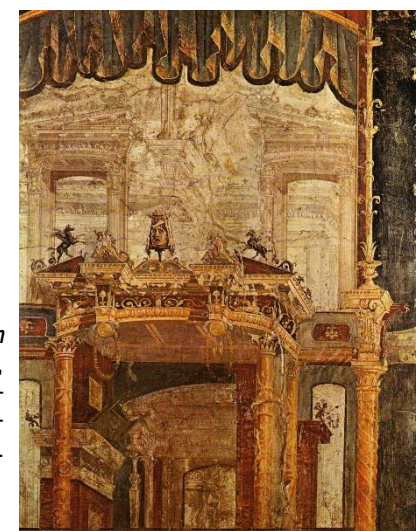
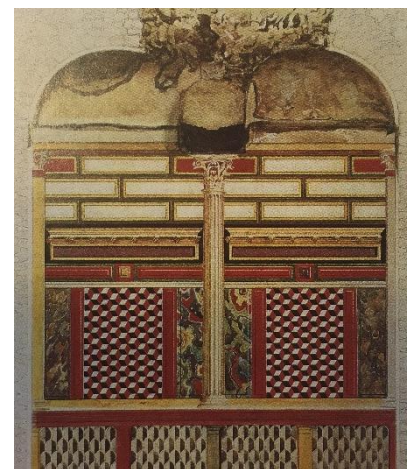
Einteilung:¹³

1. Der erste Stil: *Inkrustations- oder Strukturstil*:
 → griechischer Ursprung; verbreitet im 2. Jh. v. Chr.
 → polychromer Stuck ahmt gleichförmige Struktur aus Steinquadern nach
2. Der zweite Stil: *Architekturstil*
 → 1. Jh. v. Chr. bis in die frühe Kaiserzeit
 → gemalte Perspektiven
 → Aufteilung der Wand in drei Zonen: Sockel – Mittelzone mit Architekturmerkmalen – obere Zone mit vorge-täuschten Portiken, Räumen mit Säulenstellungen und Theaterkulissen
3. Der dritte Stil: *Ornamentaler Stil*
 → 1. Jh. n. Chr.
 → An die Stelle der Scheinperspektiven des zweiten Stils treten dekorative Elemente (zierliche Säulen, Kandelaber)
 → Ordnung aus dem zweiten Stil beibehalten
 → v.a. mythologische Szenen
4. Der vierte Stil: *Phantasiestil*
 → von der Mitte des 1. Jh. n. Chr. an
 → reichere und komplexere Kompositionen
 → Mittelzone: charakteristischer ‚Teppichsaum‘; isolierte Figuren, Szenen aus der Mythologie

Einteilung auch nach Genre: Landschaftsmalerei – Gartenmalerei – Stillleben

Exponate (F 1–2)

- Villa di Publio Fanno Sinistore in Boscoreale
- Villa di Cicerone
- Villa di Varano (Arianna)
- Basilika in Herculaneum



¹² Nachzulesen bei MAZZOLENI/PAPPALARDO (2005) 42 f.

¹³ Einteilungen und Merkmale gehen auf August Mau zurück (*Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig 1900. 2. Auflage mit einem Kapitel über Herculaneum, ebda. 1908). Nachzulesen im Kurzführer DE CARO (2002) 64–77 und zu vertiefen bei MAZZOLENI/PAPPALARDO (2005) 7–53. Die Abbildungen sind nach den Stilen 1–4 geordnet. Abb. 1 und 2 bei MAZZOLENI/PAPPALARDO (2005) 43+44; Abb. 3 und 4 bei DE CARO (2002) 67.

LITERATURVERZEICHNIS

[auf die ausführliche Literaturliste der Exkursion ist verwiesen!]

ANDREAE (2012):

B. ANDREAE: *Antike Bildmosaiken*, Darmstadt/Mainz ²2012 (Mainz 2003).

BOARDMAN (1981):

J. Boardman: *Griechische Plastik. Die archaische Zeit*. Ein Handbuch, Mainz 1981 (weitere Auflagen).

DE CARO (1994):

S. CARO: Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Bestandskatalog, Neapel 1994 (engl.: The National Archaeological Museum, Neapel 2001).

DE CARO (2002):

S. DE CARO: Das Archäologische Nationalmuseum Neapel. Kurzführer, übers. aus d. Ital. von. H. Manderscheid, Neapel 2002 (Erstauflage 1999).

DIEDEREN/MELLER/DICKMANN (2013):

R. DIEDEREN/H. MELLER/J.-A. DICKMANN (Hrsg.): *Pompeji. Leben auf dem Vulkan*, Ausstellungskatalog München 2013/2014, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2013.

HADAS (1983):

M. HADAS: *Der Hellenismus. Werden und Wirkung*, München 1983.

KLEEMANN (1984):

J. KLEEMANN: *Frühe Bewegung. Untersuchungen zur archaischen Form bis zum Aufkommen der Ponderation in der griechischen Kunst*, Bd. 1, Mainz 1984.

MAZZOLENI/PAPPALARDO (2005):

D. MAZZOLENI/U. PAPPALARDO: *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekorationen*, München 2005.

BEGLEITMATERIAL UND TEXTSTELLEN ¹

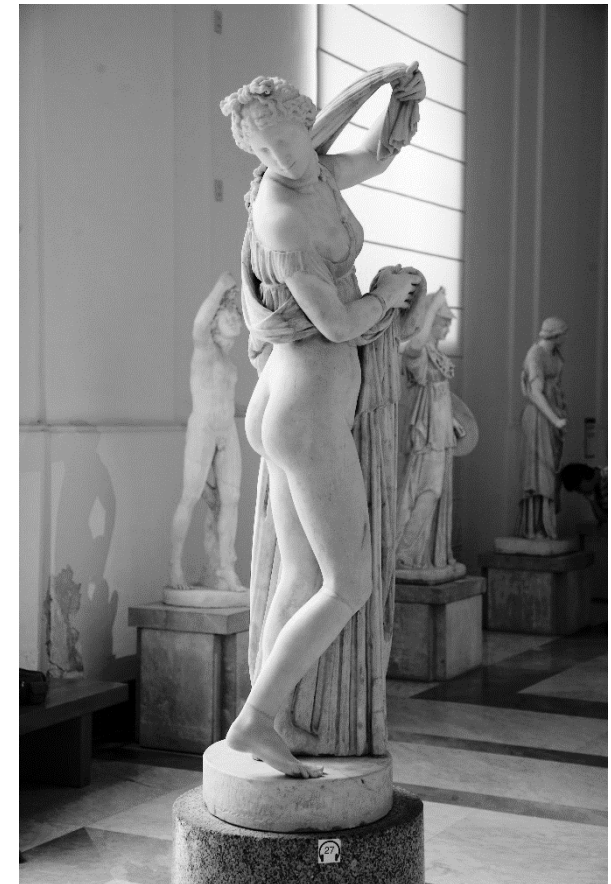
→ S 1: Allgemeines zur Skulpturenwahrnehmung in der römischen Kaiserzeit

Plin. Epist. 3,6	Übersetzung H. Kasten (Sammlung Tusculum ⁸ 2003)	
C. PLINIUS ANNIO SEVERO SUO S. 1 <i>Ex hereditate quae mihi obvenit, emi proxime Corinthium signum, modicum quidem sed festivum et expressum, [...]</i>. 2 <i>Est enim nudum, nec aut vitia si qua sunt celat, aut laudes parum ostentat. Effingit senem stantem; ossa musculi nervi, venae rugae etiam ut spirantis apparent; rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum; pendent lacerti, papillae iacent, venter recessit;</i> 3 <i>a tergo quoque eadem aetas ut a tergo. Aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum; talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperitorum.</i> 4 <i>Quod me quamquam tirunculum sollicitavit ad emendum. Emi autem non ut haberem domi - neque enim ullum adhuc Corinthium domi habeo -, verum ut in patria nostra celebri loco ponerem, ac potissimum in Iovis templo;</i> 5 <i>videtur enim dignum templo dignum deo donum.</i> Tu ergo, ut soles omnia quae a me tibi iniunguntur, suscipe hanc curam, et iam nunc iube basim fieri, ex quo voles marmore, quae nomen meum honoresque capiat, si hos quoque putabis addendos. [...]	C. Plinius grüßt seinen Severus Aus der mir zugefallenen Erbschaft habe ich kürzlich ein korinthisches Bildwerk erstanden, nicht eben groß, aber hübsch und ausdrucksvoll, [...]. Es ist nämlich nackt und versteckt weder etwaige Fehler, noch lässt es Vorzüge zu wenig in Erscheinung treten. Es stellt einen alten Mann im Stehen dar; Knochen, Muskeln, Sehnen, Adern, auch die Runzeln treten hervor wie bei einem Lebenden; die Haare schütter und zurückweichend, die Stirn breit, schmales Gesicht, ein schwächlicher Hals; die Arme herabhängend, die Brüste schlaff, der Bauch eingezogen; auch im Rücken dieselben Altersmerkmale, soweit hier von solchen die Rede sein kann. Die Bronze selbst ist, wie die echte Farbe erkennen lässt, alt und gut, kurz alles so, dass es ein Künstlerauge fesseln, ein Laienauge erfreuen kann. Das Bildwerk reizte mich, an Kunstverständnis noch ein Kind, zum Kauf. Aber ich habe es nicht erstanden, um es in meinem Hause zu behalten – bisher habe ich nämlich daheim noch keine korinthische Arbeit –, sondern um es in meiner Heimatstadt an belebtem Orte aufzustellen, am liebsten im Iuppitertempel, denn es scheint mir eine des Gottes würdige Gabe zu sein. Also übernimm Du, wie Du stets alle meine Aufträge ausführst, auch diese Obliegenheit und lass schon jetzt einen Sockel herstellen, aus Marmor, einerlei welchem, der meinen Namen tragen soll und auch meine Ehrenämter, falls Du der Meinung bist, dass auch diese hinzugefügt werden sollten. [...]	→Anschaffungsmöglichkeiten (hier: Erbe) →persönliche Wertung →„neutrale“ Beschreibung: <i>genaue Physiognomie</i> <i>Material</i> →Produzent vs. Rezipient →Provenienz/Künstlerreputation →Aufstellungsort: <i>privat vs. öffentlich</i> →Statue als Statussymbol (Sockel mit Stifter-Inschrift)

¹ Sämtliche hier verwendeten Abbildungen wurden über das *Digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre (Prometheus)* bezogen. Kein öffentlicher Zugang, Lizenz und Anmeldung über Universität, Institut für Kunstgeschichte: <http://prometheus-bildarchiv.de/de/index> [15.09.2017].

→ S 2: *Aphrodite Kallipygos* (Αφροδίτη Καλλίπυγος) (MANN, Sammlung Farnese, Inv.-Nr. 6020)

Athenaios, <i>Deipnosophistai</i> 12,80 ²	Übersetzung C. D. Yonge (1854) ³
οὕτω δ' ἐξήρτηντο τῶν ἡδυπαθειῶν οἱ τότε ὥς καὶ Καλλιπύγου Ἀφροδίτης ἱερὸν ἰδρύσασθαι ἀπὸ τοιαύτης αἰτίας. ἀνδρὶ ἀγροίκῳ ἐγένοντο δύο καλαὶ θυγατέρες· αὗται φιλονικήσασαί ποτε πρὸς ἑαυτὰς προελθοῦσαι ἐπὶ τὴν λεωφόρον διεκρίνοντο ποτέρα εἶη καλλιπυγοτέρα. καὶ ποτε παριόντος νεανίσκου πατέρα πρεσβύτην καὶ πλούσιον ἔχοντος ἐπέδειξαν ἑαυτὰς καὶ τούτῳ· καὶ ὃς θεασάμενος ἔκρινε τὴν πρεσβυτέραν ἧς καὶ εἰς ἔρωτα ἐμπεσὼν ἐλθὼν εἰς ἄστὺ κλινῆρης γίνεται καὶ διηγεῖται τὰ γεγενημένα τῷ ἀδελφῷ ἑαυτοῦ ὄντι νεωτέρῳ. ὁ δὲ καὶ αὐτὸς ἐλθὼν εἰς τοὺς ἀγροὺς καὶ θεασάμενος τὰς παῖδας ἐρᾷ καὶ αὐτὸς τῆς ἐτέρας, ὁ γοῦν πατήρ ἐπεὶ παρακαλῶν αὐτοὺς ἐνδοξοτέρους λαβεῖν γάμους οὐκ ἔπειθεν, ἄγεται ἐκ τοῦ ἀγροῦ τὰς παῖδας αὐτοῖς, πείσας ἐκείνων τὸν πατέρα, καὶ ζεύγνυσιν τοῖς υἱοῖς. αὗται οὖν ὑπὸ τῶν πολιτῶν καλλιπυγοὶ ἐκαλοῦντο, ὥς καὶ ὁ Μεγαλοπολίτης Κερκιδᾶς ἐν τοῖς Ἰάμβοις ἱστορεῖ λέγων [p. 520] ἦν καλλιπύγων ζεῦγος ἐν Συρακούσαις. αὗται οὖν ἐπιλαβόμεναι οὐσίας λαμπρᾶς ἰδρύσαντο Ἀφροδίτης ἱερὸν καλέσασαι Καλλιπυγον τὴν θεόν, ὥς ἱστορεῖ καὶ Ἀρχέλαος ἐν τοῖς Ἰάμβοις.	But in former times men were so devoted to luxury, that they dedicated a temple to Aphrodite Kallipygos ["of the Beautiful Buttocks"] on this account. A certain countryman had two beautiful daughters; and they once, contending with one another, went into the public roads, disputing as they went, which had the most beautiful buttocks. And as a young man was passing, who had an aged father, they showed themselves to him also. And he, when he had seen both, decided in favour of the elder; and falling in love with her, he returned into the city and fell ill, and took to his bed, and related what had happened to his brother, who was younger than he; and he also, going into the fields and seeing the girls himself, fell in love with the other. Accordingly, their father, when with all his exhortations he could not persuade his sons to think of a more respectable marriage, brought these girls to them out of the fields, having persuaded their father to give them to him, and married them to his sons. And they were always called the καλλιπυγοὶ; as Cercidas of Megalopolis says in his lambics, in the following line: There was a pair of καλλιπυγοὶ women at Syracuse. So they, having now become rich women, built a temple to Aphrodite, calling the goddess Kallipygos, as Archelaus also relates in his lambics.



² *griech. Text*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Ath.+12.80&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0405> [10.09.2017].

³ *engl. Übersetzung*: <http://www.attalus.org/old/athenaeus12b.html> [10.09.2017].

→ S 3: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“; Bemerkung von Heinrich Wölfflin, in: Zeitschrift für bildende Kunst 32 [N.F.=8] (1897), S. 294–297.

Abbildung herzustellen. Leider ist diese Sorglosigkeit so allgemein, dass man nur in seltenen Fällen befriedigende Aufnahmen von Skulpturen finden wird: fast immer weicht man der normalen Frontansicht aus und glaubt der Figur den größten Gefallen zu thun, wenn man ihr einen „malerischen Reiz“ giebt d. h. den Standpunkt etwas seitlich nimmt. Wenige wissen, dass dadurch in den meisten Fällen der beste Wert verloren geht. Man zerstört die Silhouette, auf die der Künstler sich eingerichtet hat und das heisst nicht nur, dass die Linien aus der Harmonie gebracht sind, nein, dass heisst viel mehr: die große künstlerische Arbeit bestand gerade darin, in einer Fläche den ganzen plastischen Inhalt auszubreiten und das, was in der Natur durch einzelne successive Wahrnehmungen aufgefasst werden muss, dem Auge auf einmal, zu leichter müheloser Perception gesammelt vorzustellen. Damit soll nicht gesagt

sein, dass eine Figur nicht auch gute seitliche Ansichten haben könne. Die Skulptur hat sich in der That so entwickelt, dass sie von dem ein- oder zweiseitigen Flächenstil zur vielseitigen Komposition (mit Wendungen und Drehungen) fortgeschritten ist; allein eine erschöpfende Hauptansicht muss immer vorhanden sein, wenn man nicht endlos unruhig um die Figur herumgetrieben werden soll. (Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form, Kap. 5). Ist das Auge einmal sensibel geworden für die Unterschiede des klaren und unklaren Sehens, so ist es eine große Pein, moderne Buch-

illustrationen und Anschauungswerke durchzugehen, indem man auf Schritt und Tritt sagen muss: aber warum denn diese unglückselige schiefe Ansicht? Das Bein ist ja widerwärtig überschritten! Die Armbewegung ist unverständlich und der Umriss im ganzen so zerrissen wie nur möglich! Angesichts der Originale aber wird man finden, dass es ein besonderer Genuss ist, von den minderwertigen Ansichten zu den vollkommenen überzugehen, und man wird nicht müde, das Experiment wiederholend, aus den unzulänglichen Erscheinungsweisen das gereinigte Bild hervorgehen zu lassen, das ruhig und klar dasteht und im wahren Sinne als eine Befreiung empfunden wird. Das ist eine Freude, die die Malerei uns nicht geben kann.

[...]

Das ist nicht der Fehler der Figur, sondern der Fehler der Aufstellung. Sobald man sich das Spielbein für den Blick aufgeklärt hat, d. h. sobald man etwas seitlich Stellung genommen hat, bemerkt man, dass nun die Figur im ganzen sich ordnet und ohne eine weitere Bewegung zu fordern, trotz dem Drehungsmotiv, vollkommen befriedigend und in allen Teilen klar sich ausbreitet.

[...]

Die kapitolinische Venus ist drehbar aufgestellt. Wer hätte die arme Frau in ihrer Nische nicht schon sich umdrehen lassen? Und gewiss, man hat ein Recht, die einzelnen Ansichten alle durchzukosten. Aber man soll dann auch den Fixpunkt kennen, auf den die Figur für eine Abbildung jedenfalls einzustellen ist. Und da schwanken nun die Photographen wieder herum, der eine meint, rechts wäre es schöner, der andere links, während man doch gar keine Wahl hat: die Basis sagt ganz kategorisch, wie der Körper gesehen werden soll. (Abb. 3.)²⁾ Nichts ist lehrreicher als eine Anzahl von wenig divergirenden Aufnahmen nebeneinanderzusehen. Man macht sich da erst recht klar (was für die Malerei von größter Wichtigkeit ist), wie eine und dieselbe Bewegung Bilder von ganz verschiedenem Ausdruckswert liefern kann, wie eine minimale Änderung im Ansichtswinkel alle Kraft der Linie lähmen oder das Motiv überhaupt als ein anderes erscheinen lassen kann. Die medicische Venus (Abb. 4) ist unendlich viel feiner bewegt als die kapitolinische — das Zusammendrücken der Oberschenkel hier ist eine (sinnliche) Vergrößerung des Motivs —, die ganze Eigentümlichkeit der Beinhaltung, die wundervolle Delikatesse der Bewegung geht aber sofort verloren, wenn man von der genauen Frontansicht abweicht. Das Schwebende verschwindet und das rechte Bein — der wesentliche Träger des Ausdrucks — bekommt etwas Geknicktes, Schleppendes.

Das alles sind verhältnismäßig einfache Probleme. Wie aber, wenn eine Figur nun stark sich dreht, wenn sie, um einen frappanten Fall zu nehmen, wie die Venus Kallipygos in Neapel (Abb. 5) sich selbst über den Rücken hinabsieht? Ich gestehe, dass in der That alle Photographieen, die mir davon zu Gesicht kamen, einen unbefriedigenden Eindruck machten. Ist die Figur von vorn aufgenommen, so wünscht man doch auch etwas von dem Zielpunkt ihrer Blicke zu sehen, und ist sie von hinten aufgenommen, so erscheint die Ansicht doch gar zu zufällig und nebensächlich. Und trotzdem ist es

eine künstlerisch ernsthaft durchgeführte Komposition: die Frau ist eben weder auf die Ansicht von vorn noch auf die Ansicht von hinten berechnet, sondern hier liegt die Front seitlich. Nimmt man diesen Standpunkt, so entwickelt sich die Figur außerordentlich schön. Der Künstler sagt es auch dem Beschauer deutlich genug, wo er hinstehen solle: Nicht umsonst sind die Gewandmassen in der Hauptrichtung wandartig zu einer Grundfläche gesammelt. So wie diese Venus jetzt aufgestellt ist, leitet sie den Beschauer notwendig irre. Sie gehört mit ihrer linken Seite an eine Wand bzw. in eine Nische.

Daneben kommen nun freilich Fälle vor, wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapeler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum. Aber auch abgesehen von solchen Auswüchsen einer dekadirenden Kunst ist das Gesetz der flächenhaften Plastik nicht überall verstanden worden. Neben den späten giebt es ganz frühe Sachen, wo einzelne Brutalitäten vorkommen. Ja selbst eine Figur wie der Schaber Lysippos wird sich nie rein auflösen lassen. Nimmt man die Beine ausdrucksvoll, wie sie sich in der Vorderansicht präsentieren, so kommt der Arm uns direkt entgegen, wirkt also nicht nur durch die starke Verkürzung unklar, sondern ist überhaupt, da er gewissermaßen über den Bühnenraum hinausgreift, unangenehm aggressiv. Tritt man zur Seite, so entwickelt sich der Arm befriedigend, aber die Beine verlieren. Die Statue setzt sich also aus zwei Ansichten zusammen, und das ist ein Mangel, der nicht ganz abzuleugnen sein wird. Ein bekanntes Beispiel weiterhin ist der dornausziehende Knabe, wo man sich auch lange besinnt, wie er eigentlich gesehen werden wolle und schließlich doch zu keinem rechten Resultat kommt. Die künstlerische Auffassung Marc Anton's, dem wir einen Stich nach der Figur verdanken, hat sich auch hier wie beim Apoll erst bei einem ganz flächenhaften Bild beruhigt. Er nimmt den Knaben vollkommen von seiner rechten Seite, wobei man denn die Fußsohle und die ganze Operation gut sieht, aber wichtige Teile wie das Gesicht verliert, so dass man doch zweifeln muss, ob damit das Richtige getroffen sei.



Abb. 3. Kapitolinische Venus.
Photogr. Alinari.



Abb. 4. Mediceische Venus.
Photogr. Brogi.



Abb. 5. Venus Kallipygos.
Photogr. Brogi. (Unrichtige Aufnahme.)

→ S 4: *Aphrodite von Knidos* (Αφροδίτη της Κνίδου) ≈ *Venus pudica* (Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 812)

Plin. nat. 36, 20-21	Übersetzung R. König/G. Winter (Sammlung Tusculum ³ 2007)
<i>Praxitelis aetatem inter statuarios diximus, qui marmoris gloria superavit etiam semet. Opera eius sunt Athenis in Ceramico, sed ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum. duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id praetulerunt quorum condicio erat, Coi, cum eodem predo detulisset, severum id ac pudicum arbitantes; reiectam Cnidii emerunt, immensa differentia famae. voluit earn a Cnidiis postea mercari rex Nicomedes, totum aes alienum, quod erat ingens, civitatis dissoluturum se prominens, omnia perpeti maluere, nec inmerito; ilio enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. Aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur, facta, nec minor ex quacumque parte admirado est. ferunt amore captum quendam, cum delituisse noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam.</i>	Das Zeitalter des Praxiteles, der sich im Ruhm seiner Marmorarbeiten sogar selbst übertraf, haben wir schon bei den Bildgießern erwähnt. Seine Werke befinden sich in Athen auf dem Kerameikos; aber an erster Stelle aller Werke, nicht nur derer des Praxiteles, sondern auf dem ganzen Erdkreis, steht seine Aphrodite, zu der viele nach Knidos fuhren, um sie zu sehen. Er hatte zwei (Statuen dieser Göttin) geschaffen - die eine davon in verhüllter Gestalt - und verkaufte sie gleichzeitig. Die Koer, welche bei gleichem Preis die Wahl hatten, zogen diese vor, weil sie glaubten, daß sie der Sittenstrenge und Keuschheit (besser entspräche). Die Knidier aber kauften die zurückgewiesene Statue, und diese ragte durch ihre (spätere) Berühmtheit in hohem Maße hervor. König Nikomedes wollte sie später den Knidiern abkaufen, wobei er versprach, die ganze Staatsschuld, die ungeheuer war, begleichen zu wollen. Sie wollten aber lieber alles ertragen, und nicht mit Unrecht; denn durch jene Statue hat Praxiteles Knidos berühmt gemacht. Ihr kleiner Tempel ist ringsum ganz offen, so dass das Bild der Göttin von allen Seiten betrachtet werden kann, das, wie man glaubt, mit ihrem Segen gefertigt wurde. Von welcher Seite auch immer man sie sieht: sie verdient gleiche Bewunderung. Man berichtet, dass einer, der von Liebe ergriffen war, sich nachts verborgen hielt, das Standbild umarmte und als Beweis seiner Begierde einen Flecken hinterließ.

Athenaios, <i>Deipnosophistai</i> 13,59 ⁴	Übersetzung C. D. Yonge (1854) ⁵
ἦν δὲ ὄντως μᾶλλον ἢ Φρύνη καλὴ ἐν τοῖς μὴ βλεπομένοις. διόπερ οὐδὲ ῥαδίως ἦν αὐτὴν ἰδεῖν γυμνὴν ἐχέσαρκον γὰρ χιτῶνιον ἡμπείχετο καὶ τοῖς δημοσίοις οὐκ ἐχρῆτο βαλανείοις. τῇ δὲ τῶν Ἐλευσινίων πανηγύρει καὶ τῇ τῶν Ποσειδωνίων ἐν ὧσιν τῶν Πανελλήνων πάντων ἀποθεμένη θοίματιον καὶ λύσασα τὰς κόμας ἐνέβαινε τῇ θαλάττῃ: καὶ ἀπ' αὐτῆς Ἀπελλῆς τὴν Ἀναδυομένην Ἀφροδίτην ἀπεγράψατο. καὶ Πραξιτέλης δὲ ὁ ἀγαλαματοποιὸς ἐρῶν αὐτῆς τὴν Κνιδίαν Ἀφροδίτην	But Phryne was a really beautiful woman, even in those parts of her person which were not generally seen: on which account it was not easy to see her naked; for she used to wear a tunic which covered her whole person, and she never used the public baths. But on the solemn assembly of the Eleusinian festival, and on the feast of the Poseidonia, then she laid aside her garments in the sight of all the assembled Greeks, and having undone her hair, she went to bathe in the sea; and it was from her that Apelles took his picture of Aphrodite Anadyomene; and Praxiteles the sculptor, who was a lover of hers, modelled the Aphrodite of Cnidus from her body; and on the

⁴ griech. Text: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Ath.+13.59&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0405> [10.09.2017].

⁵ engl. Übersetzung: <http://www.attalus.org/old/athenaeus13c.html> [10.09.2017].

ἀπ' αὐτῆς ἐπλάσατο καὶ ἐν τῇ τοῦ Ἔρωτος βάσει τῇ ὑπὸ τὴν σκηνὴν τοῦ θεάτρου ἐπέγραψε:

Πραξιτέλης ὃν ἔπασχε διηκρίβωσεν Ἔρωτα,
ἐξ ἰδίης ἔλκων ἀρχέτυπον κραδίης,
Φρύνῃ μισθὸν ἐμέϊο διδοὺς ἐμέ. φίλτρα δὲ βάλλω
οὐκέτ' ὀιστεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος.

ἐκλογὴν τε αὐτῇ τῶν ἀγαλμάτων ἔδωκεν, εἴτε τὸν Ἔρωτα θέλοι λαβεῖν εἴτε τὸν ἐπὶ Τριπόδων Σάτυρον. ἡ δὲ ἐλομένη τὸν Ἔρωτα ἀνέθηκεν αὐτὸν ἐν Θεσπιαῖς. αὐτῆς δὲ τῆς Φρύνης οἱ περικτίονες ἀνδριάντα ποιήσαντες ἀνέθηκαν ἐν Δελφοῖς χρύσειον ἐπὶ κίονος Πεντελικοῦ: κατεσκεύασε δ' αὐτὸν Πραξιτέλης, ὃν καὶ θεασάμενος Κράτης ὁ κυνικὸς ἔφη τῆς τῶν Ἑλλήνων ἀκρασίας ἀνάθημα. ἔστηκε δὲ καὶ ἡ εἰκὼν αὕτη μέση τῆς Ἀρχιδάμου τοῦ Λακεδαιμονίων βασιλέως καὶ τῆς Φιλίππου τοῦ Ἀμύντου, ἔχουσα ἐπιγραφὴν ' Φρύνῃ Ἐπικλέους Θεσπική,' ὥς φησιν Ἀλκέτας ἐν β' περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς Ἀναθημάτων. "

pedestal of his statue of Eros, which is placed below the stage in the theatre, he wrote the following inscription:

Praxiteles has devoted earnest care
To representing all the love he felt,
Drawing his model from his inmost heart:
I gave myself to Phryne for her wages,
And now I no more charms employ, nor arrows,
Save those of earnest glances at my love.

And he gave Phryne the choice of his statues, whether she chose to take the Eros, or the Satyr which is in the street called the Tripods; and she, having chosen the Eros, consecrated it in the temple at Thespiae. And the people of her neighbourhood, having had a statue made of Phryne herself, of solid gold, consecrated it in the temple of Delphi, having had it placed on a pillar of Pentelic marble; and the statue was made by Praxiteles. And when Crates the Cynic saw it, he called it "a votive offering of the profligacy of Greece." And this statue stood in the middle between that of Archidamus, king of the Lacedaemonians, and that of Philippos the son of Amyntas; and it bore this inscription- "Phryne of Thespiae, the daughter of Epicles," as we are told by Alcetas, in the second book of his treatise *On the Offerings at Delphi*.

→ S 5: Der Farnesische Stier (MANN, Inv.-Nr. 6002)

Plin. nat. 36, 32-34 m. Ausl.

In magna admiratione est Hercules Menestrati et Hecate Ephesi in templo Dianae post aedem, in cuius contemplatione admonent aeditui parcere oculis; tanta marmoris radiatio est. [...]

Pollio Asinius, ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. in iis sunt Centauri Nymphas gerentes Arcesilae, Thespiades Cleomenis, Oceanus et Iuppiter Heniochi, Appiades Stephani, Hermerotes Taurisci, non caelatoris illius, sed Tralliani, Iuppiter hospitalis Papyli, Praxitelis discipuli, Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. parentum hi certamen de se fecere, Mene-craten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.

Übersetzung R. König/G. Winter (Sammlung Tusculum³ 2007)

Großer Bewunderung erfreuen sich der Herakles von Menestratos und die Hekate im Tempel der Artemis zu Ephesos hinter dem Heiligtum, bei deren Betrachtung die Tempelhüter dazu auffordern, die Augen zu schützen; so stark ist die Strahlung des Marmors. [...]

Asinius Pollio, ein Mann von leidenschaftlicher Begeisterungsfähigkeit, wollte, daß auch seine Denkmäler so betrachtet werden. Darunter befinden sich die nymphentragenden Kentauren des Arkesilaos, die Thespiaden von Kleomenes, der Okeanos und der Zeus des Heniochos, die Appiaden von Stephanos, die Hermeroten des Tauriskos, nicht jenes Ziselers, sondern des Tauriskos von Tralles, der Zeus Euxeinos des Papylos, eines Schülers des Praxiteles, Zethos und Amphion sowie auch Dirke und der Stier, mit der Fessel aus demselben Stein (gefertigt), aus Rhodos hergeschaffte Werke des Apollonios und Tauriskos. Diese (beiden) lösten einen Streit über ihre Abstammung aus, indem sie erklärten, Menekrates scheine nur ihr natürlicher Vater zu sein, in Wirklichkeit sei es aber Artemidoros.



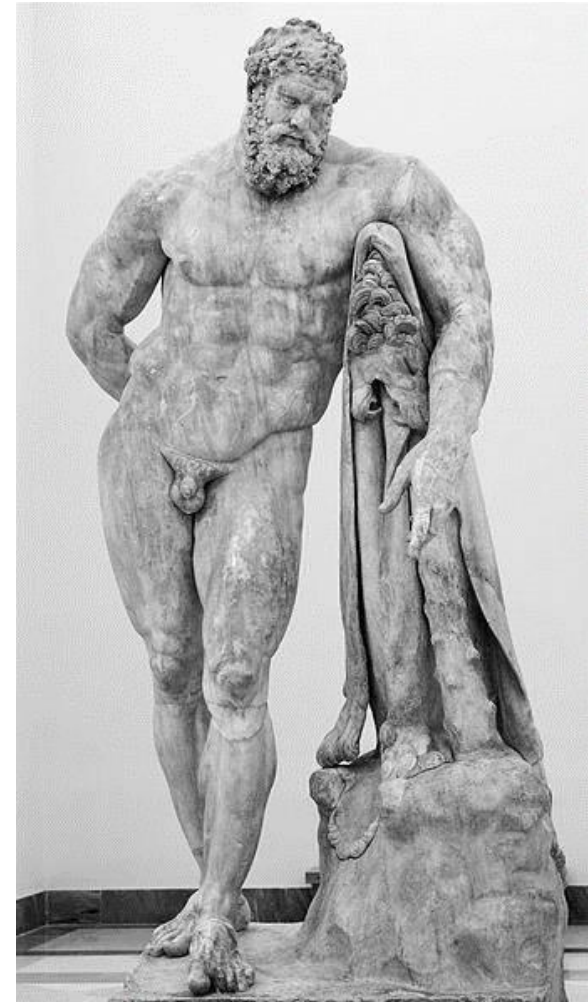
→ S 6: *Der Herakles Farnese* (MANN, Inv.-Nr. 6001)

J. W. v. Goethe, *Italienische Reise* (1786–88)⁶

Rom, den 20. Juni [1787; *Anm. d. Verf.*]

Nun hab' ich hier [=Rom; *Anm. d. Verf.*] schon wieder treffliche Kunstwerke gesehen, und mein Geist reinigt und bestimmt sich. Doch brauchte ich wenigstens noch ein Jahr allein in Rom, um nach meiner Art den Aufenthalt nutzen zu können, und ihr wißt, ich kann nichts auf andre Art. Jetzt, wenn ich scheide, werde ich nur wissen, welcher Sinn mir noch nicht aufgegangen ist, und so sei es denn eine Weile genug.

[*Es folgen Reminiszenzen an Neapel; Anm. d. Verf.*] Der Herkules Farnese ist fort, ich hab' ihn noch auf seinen echten Beinen gesehen, die man ihm nach so langer Zeit wiedergab. Nun begreift man nicht, wie man die ersten, von Porta, hat so lange gut finden können. Es ist nun eins der vollkommens-ten Werke alter Zeit. In Neapel wird der König ein Museum bauen lassen, wo alles, was er von Kunstsachen besitzt, das Herkulanische Museum, die Gemälde von Pompeji, die Gemälde von Capo di Monte, die ganze farnesi-sche Erbschaft, vereinigt aufgestellt werden sollen. Es ist ein großes und schönes Unternehmen. Unser Landsmann Hackert ist die erste Triebfeder dieses Werks. Sogar der Toro Farnese soll nach Neapel wandern und dort auf der Promenade aufgestellt werden. Könnten sie die Carraccische Galerie aus dem Palaste mitnehmen, sie täten's auch.



⁶ Goethes *Italienische Reise* online verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/italienische-reise-3682/57> [11.09.2017]

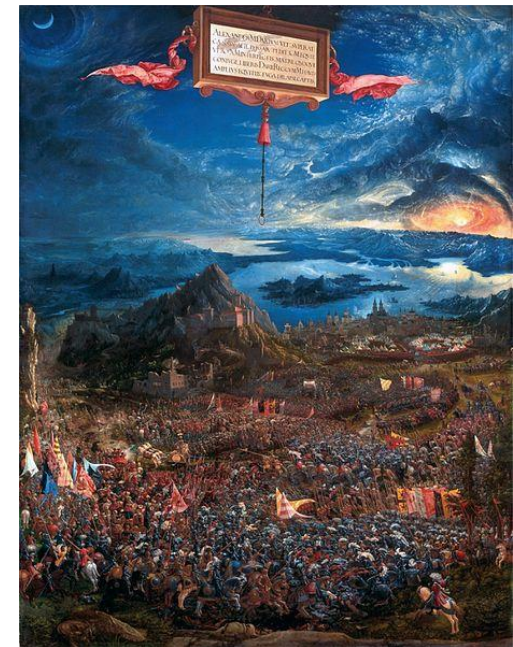
→ **M 1:** *Das Alexandermosaik* (MANN, Inv.-Nr. 10020) *bei Plinius*

Plin. nat. 35, 110	Übersetzung R. König/G. Winter (Sammlung Tusculum ³ 2007)
<i>Discipulos habuit Aristonem fratrem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario, [...].</i>	Als Schüler hatte er seinen Bruder Ariston und seinen Sohn Aristides, sowie Philoxenos aus Eretria, dessen für den König Kassandros gemaltes Bild, das hinter keinem anderen zurückzustehen braucht, den Kampf Alexanders mit Dareios darstellte, [...].

📖 Beschränkung der Grundfarben auf Weiß, Ocker, Röteln und Schwarz und deren Zwischentöne entspricht der bis in die Alexanderzeit hinein in der attisch-thebanischen Malerschule geübten Vierfarbenmalerei; vgl. *Cic. Brut.* 18,70 und *Plin. nat.* 35;50 u. 92.

→ **M 2:** *Die Schlacht Alexanders mit Dareios bei Plutarch*

Plut. Alex. 18; 20;	Übers: K. Ziegler/W. Wuhrmann (Slg. Tusculum ² 2001)
18. ἤδη δὲ καὶ Δαρεῖος ἐκ Σούσων κατέβαινεν, ἐπαιρόμενός τε τῷ πλήθει τῆς δυνάμεως ἐξήκοντα γάρῃγε μυριάδας στρατοῦ, καὶ τινος ὀνείρου θαρρύνοντος αὐτόν, ὃν οἱ μάγοι πρὸς χάριν ἐξηγοῦντο μᾶλλον ἢ κατὰ τὸ εἶκος, ἔδοξε γὰρ πυρὶ νέμεσθαι πολλῷ τὴν Μακεδόνων φάλαγγα, τὸν δὲ Ἀλέξανδρον ἔχοντα στολήν ἣν αὐτὸς ἐφόρει πρότερον ἀστάνδης ὧν βασιλέως, ὑπηρετεῖν αὐτῷ: παρελθόντα δὲ εἰς τὸ τοῦ Βήλου τέμενος ἀφανῆ γενέσθαι. διὰ τούτων, ὡς ἔοικεν, ὑπεδηλοῦτο παρὰ τοῦ θεοῦ λαμπρὰ μὲν γενήσεσθαι καὶ περιφανῆ τὰ τῶν Μακεδόνων, Ἀλέξανδρον δὲ τῆς μὲν Ἀσίας κρατήσιν, ὥσπερ ἐκράτησε Δαρεῖος ἐξ ἀστάνδου βασιλεὺς γενόμενος, ταχὺ δὲ σὺν δόξῃ τὸν βίον ἀπολείψειν. 20. [...] νικήσας δὲ λαμπρῶς, καὶ καταβαλὼν νηὲς ἰοῦνδεκα μυριάδας τῶν πολεμίων, Δαρεῖον μὲν οὐχ εἰλε, τέτταρας αταδίους ἢ πέντε πρόλαβαν τὰ τῆς φυγῆς, τὸ δ' ἄρμα καὶ τὸ τόξον αὐτὸν λαβὼν ἐπανήλθε'.	18. Schon kam auch Dareios von Susa her um Meere herabgestiegen im stolzen Vertrauen auf die Größe seiner Streitmacht (sie betrug sechshunderttausend Mann), auch durch einen Traum ermutigt, den die Magier mehr, um sich bei ihm beliebt zu machen, als gemäß der Wahrscheinlichkeit deuteten. Er hatte nämlich geträumt, das Heer der Makedonen stünde in hellen Flammen und Alexander in der Kleidung, die er, Dareios, früher als Astandes (Leiter des Postwesens) des Königs getragen hatte, mache ihm seine Aufwartung, ginge dann aber in das Heiligtum des Belos und verschwinde. Wahrscheinlich wollte durch diesen Traum der Gott vorverkünden, daß die Macht der Makedonen glänzend und strahlend werden und Alexander über Asien herrschen werde, wie Dareios, der aus dem Vorsteher des Postwesens zum König geworden war, geherrscht hatte, aber schnell mit hohem Ruhm sein Leben beschließen werde. [...] 20. [...] So siegte er [=Alexander] glänzend und erlegte mehr als hundertzehntausend feindliche Streiter, den Dareios aber fing er nicht, da er auf der Flucht einen Vorsprung von vier oder fünf Stadien hatte; doch seinen Wagen und seinen Bogen hatte er erbeutet, als er von der Verfolgung zurückkam. [...]



A. Altdorfer: *Alexanderschlacht*, 1529, Öl auf Lindentafel, 158x120 cm, Alte Pinakothek.

→ F 1: Wandmalerei bei Vitruv

Vitr. de arch. VII, 5, 1-4	Übersetzung C. Fensterbusch (WBG ⁴ 1987)
[1] <i>Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atris et peristylis, constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, filicularum, cuneorum inter se varias distributiones.</i>	[1] Für die übrigen Zimmer, d.h. die, die im Frühling, Sommer und Herbst genutzt werden, auch für die Atrien und Peristyle sind von den Alten ganz bestimmte Verfahrensweisen für die (Anfertigung der) Gemälde festgesetzt: man malte ganz bestimmt Dinge naturgetreu ab. Denn durch Malerei wird eine Nachbildung dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z.B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge. Von diesen ganz festumrissenen und bestimmten Dingen werden ähnlich gebildete Nachbildungen entlehnt. Daher ahmten die Alten, die die Wandmalerei begannen, zunächst die Buntheit und das Anbringen von Marmorplatten nach, sodann Gesimse, Silicula und keilförmige Streifen, die untereinander mannigfaltig verteilt waren.
[2] <i>Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.</i>	[2] Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie, z.B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlänge die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganzen bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.
[3] <i>Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur. <Nam pinguntur> tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati, pro fastigiis appagineculi cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri plures habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis alia bestiarum capitibus.</i>	[3] All dies, das als Nachbildung von wirklichen Dingen entlehnt wurde, wird jetzt infolge eines entarteten Geschmacks abgelehnt; denn auf den Verputz malt man lieber Ungeheuerlichkeiten als naturgetreue Nachbildungen von ganz bestimmten Dingen. An Stelle von Säulen setzt man kannelierte Rohrstängel, an Stelle von Dachgiebeln appagineculi mit gekräuselten Blättern und Voluten, ferner Lampenständer, die die Gebilde kleiner Tempel tragen, über deren Giebel sich zarte Blumen aus Wurzeln mit Voluten erheben, auf denen sinnlos kleine Figuren sitzen, ferner Pflanzenstängel mit Halbfiguren, von denen die einen Menschen-, andere Tierköpfe haben.

[4] <i>Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes: quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sibilla procreari? At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne. Iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet 'recte' iudicari, nisi, argumentationes certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.</i>	[4] So etwas aber gibt es nicht, kann es nicht geben, hat es nicht gegeben. Wie kann nämlich ein Rohr ein Dach oder ein Lampenständer den Schmuck eines Giebels oder ein so zarter und biegsamer Stängel ein drauf sitzendes Figürchen tragen, oder wie können aus Wurzeln und Stängeln bald Blumen, bald Halbfiguren hervorsprossen? Aber obwohl die Menschen diese Fehlgriffe sehen, tadeln sie sie nicht, sondern erfreuen sich daran und fragen nicht danach, ob es so etwas geben kann oder nicht. Also hat so eine neue Geschmacksrichtung dazu geführt, daß Kritiker mit geringer Urteilskraft vorzügliche Kunstwerke als Verirrungen der Kunst hinstellten. Der durch geringe Urteilsfähigkeit getriebene Sinn vermag aber nicht zu entscheiden, was vorbildlich und angemessen (in Übereinstimmung mit den Regeln des Dekor) sein kann. Denn man darf nicht Gemälde gutheißen, die nicht der Wirklichkeit ähnlich sind, und, sind sie auch von ihrer künstlerisch-technischen Seite her gesehen fein ausgeführt, so darf man deswegen nicht sofort über sie das Urteil aussprechen: Gut gemacht!, wenn nicht ihre Darstellungen bestimmte (naturwahre) Verhältnisse wiedergeben, die ohne Verstoß (gegen die Wirklichkeit) dargestellt sind.
---	--

→ F 2: Landschaftsmalerei bei Plinius d.Ä.

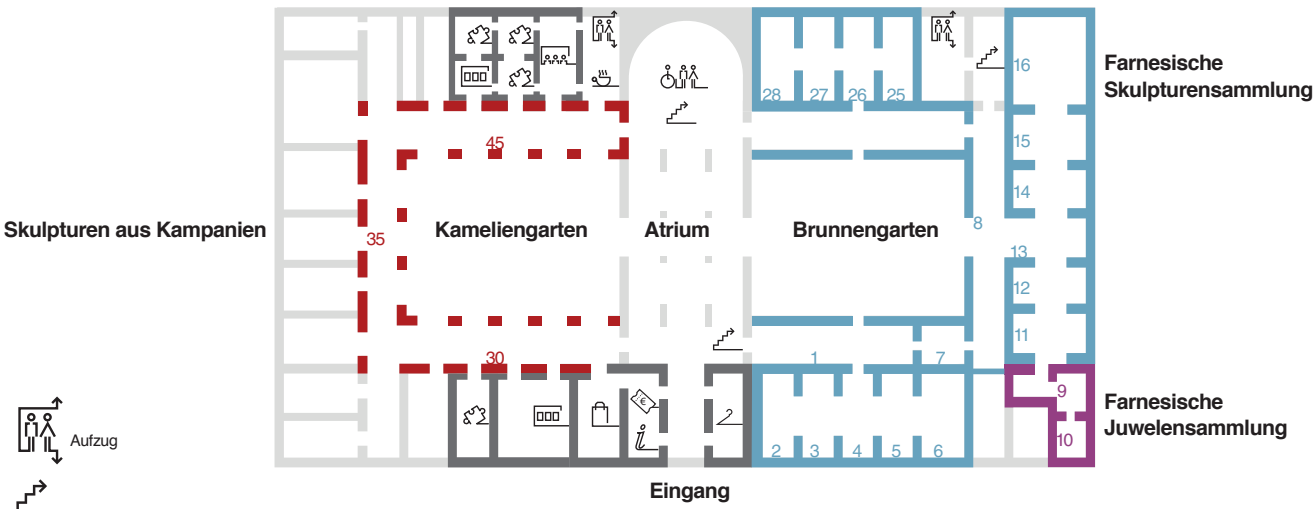
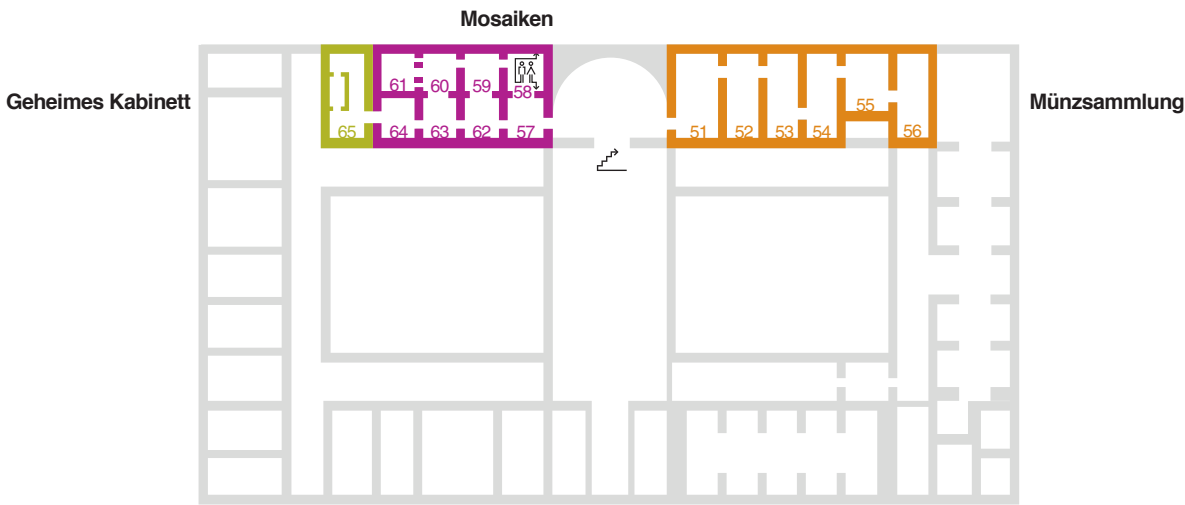
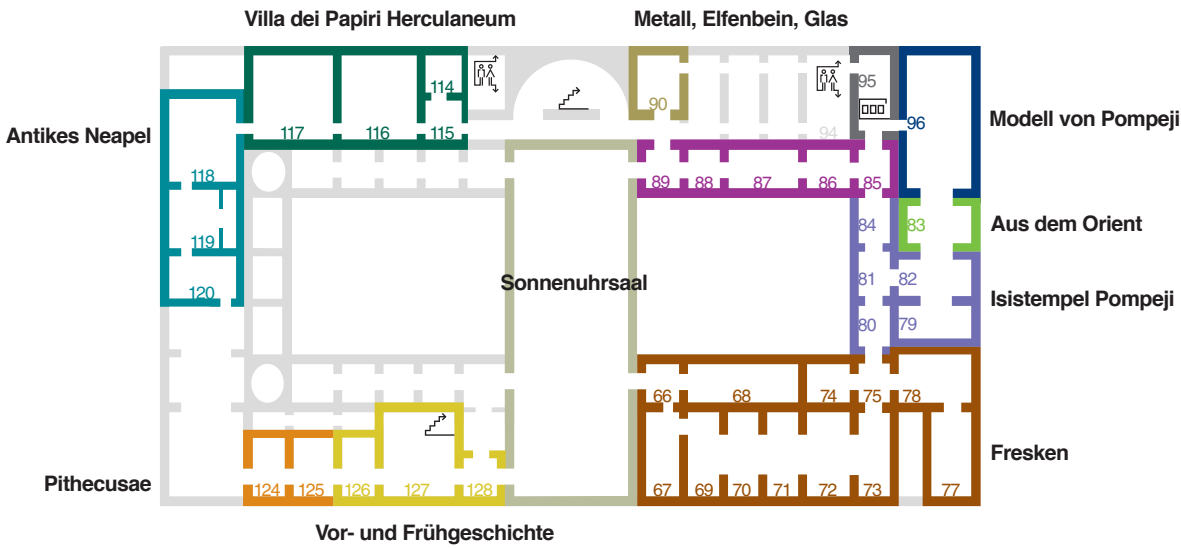
Plin. nat. 35, 116-117	Übersetzung R. König/G. Winter (Sammlung Tusculum ³ 2007)
[...] <i>non fraudando et Studio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species. aut navigantium terraue villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis, idem subdialibus marítimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.</i>	Auch Studios, zur Zeit des Divus Augustus, soll nicht übergangen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser mit Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die sich zu Land auf Eseln oder Wagen zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch sehr viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.

📖 Weitere spannende Beschreibungen bei Vitruv. VI, 5, 2; 7, 4 und Plin. nat. 35, 112; 155.

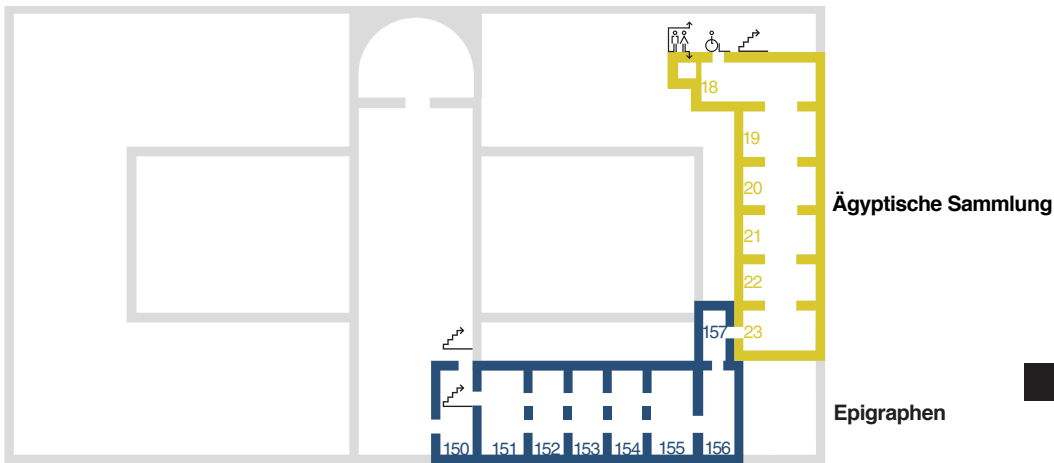


deutsch

museo
archeologico
nazionale
di napoli



-  Aufzug
-  Treppe
-  Barrierefreier Besuch
-  Toilette
-  Café
-  Bookshop
-  Kasse
-  Informationen
- Lernareal
- Konferenzsaal
- Sonderausstellungen



Das Museum zählt zu den ältesten und wichtigsten der Welt dank der Vielfalt und Einzigartigkeit seines archäologischen Bestands. Die Entstehung der Sammlungen ist auf den bourbonischen König Karl III. zurückzuführen. Nach seinem Antritt zum Thron des Königreichs Neapel im Jahr 1734 förderte Karl III. die Erkundung der unter dem Vulkanausbruch im Jahr 79 n. Chr. verschütteten vesuvischen Städte sowie das Projekt eines farnesischen Museums, indem er einen Teil der reichhaltigen Sammlung Farnese nach Neapel überführen ließ, die er von seiner Mutter Elisabetta geerbt hatte. Sein Nachfolger Ferdinand IV. beschloss, die farnesische und die vesuvische Sammlung, die noch heute die zentralen Kernelemente des Museums darstellen, im heutigen Gebäude zusammen unterzubringen. Der Palazzo, Ende des 16. Jahrhunderts ursprünglich als Stallungen entstanden und seit 1616 Sitz der Universität, wurde ab 1777 umfangreichen Modernisierungs- und Erweiterungsarbeiten durch die Architekten Fuga und Schiantarelli unterzogen. Die ersten Museumseinrichtungen entstanden während der französischen Herrschaft (1806 – 1815); nach der Rückkehr der Bourbon nach Neapel im Jahr 1816 wurde das Museum in Königliches Bourbonisches Museum umbenannt. Als enzyklopädische Einrichtung gedacht, wurden im Gebäude verschiedene Institute untergebracht (Königliche Bibliothek, Zeichnungsakademie, Papyrus-Werkstatt sowie eine nie vollendete Sternwarte), die später wiederum umgesiedelt wurden. Mit der Vereinigung Italiens wurde es zu einem nationalen Museum. Die Sammlungen wurden stets durch Fundstücke aus Ausgrabungen in Süditalien sowie durch private Sammlungen bereichert. Die Verlegung der Pinakothek nach Capodimonte im Jahr 1957 führte schließlich zur heutigen Organisation als archäologisches Museum.

Villa dei Papiri



Läuferstatuen
Saal 116

Metall, Elfenbein, Glas



Blaue Vase
Saal 85

Sonnenuhrsaal



Geheimkabinett



Pan und Ziege
Saal 65

Atrium



Farnesische Skulpturen- und Juwelensammlung



Farnesische Tasse
Saal 10



Aphrodite Kallipygos
Saal 25



Farnesischer Herkules
Saal 11



Farnesischer Stier
Saal 16



Kanopische Vasen
Saal 21 und 23

Ägyptische Sammlung

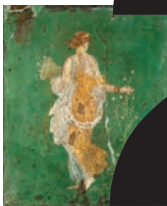


Dama di Napoli
Saal 19

Fresken



Sappho
Saal 77



Flora
Saal 73

Mosaiken



Alexandermosaik
Saal 61



Tanzender Faun
Saal 60

Münzsammlung



Aureus des Augustus
Saal 53

Museo
archeologico
nazionale
di napoli

piazza Museo 19, 80135 Napoli
t +39 081 44 22 149
f +39 081 44 22 153
museoarcheologiconapoli.it

Öffnungszeiten: 9.00-19.30
Wöchentlicher Ruhetag: Dienstag
Feiertage: 1. Januar, 1. Mai, 25. Dezember
Wenn ein Feiertag auf einen Dienstag fällt, bleibt das Museum am Mittwoch geschlossen

Reservierungen für Eintrittskarten, Führungen und Workshops
Aus Italien 848082408 - 848800288 (ohne Vorwahl)
Aus dem Ausland und Mobilfunk +39 06 39967050
Für Schulklassen ist von Februar bis Mai eine Reservierung erforderlich
www.coopculture.it

Anfahrt
U-Bahn Linie 1 Haltestelle Museo
U-Bahn Linie 2 Haltestelle Piazza Cavour

Eintrittskarten
Eintrittskarte 12,- Euro
Ermäßigte Eintrittskarte 6,- Euro
(EU-Lehrer und EU-Bürger zwischen 18 und 25 Jahren)
Freier Eintritt unter 18 Jahren
Bei Sonderausstellungen sind Eintrittspreiserhöhungen möglich

Weitere Tickets
campania > artecard
Kombiticket für Museen, Ausgrabungsstätten und öffentlichen Verkehr:
www.campaniartecard.it

Service
- Bookshop
- Garderobe (kostenfrei)
Regenschirme, Rucksäcke und andere sperrige Gegenstände müssen an der Garderobe abgegeben werden

Barrierefreiheit
Rollstühle und Tablets mit Videoguide mit italienischer Gebärdensprache (LIS) stehen am Infopoint zur Verfügung
Führungen und taktile Workshops für Blinde und Sehbehinderte durch spezialisiertes Fachpersonal des Museums auf Anfrage möglich

Infos und Reservierungen +39 081 4422149
Herausgegeben vom Empfangspersonal des Museums