Herklotz, Ingo: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München: Hirmer Verlag 1999
ISBN-10: 3-7774-7750-8, 439 S

Rezensiert von: Pablo Schneider

Abbild und Vorbild Antike

Das 17. Jahrhundert gestand dem Bild verschiedene Qualitaeten zu. Es wurde beispielsweise als Ort der Erkenntnisfindung verstanden. Aber auch seine Eigenschaft, als Speicher von Erinnerung, mithin von Wissen, zu dienen, unterstuetzte die positive Bewertung des Visuellen. In der 1694 erschienenen Untersuchung Versuch ueber den menschlichen Verstand entwarf der englische Philosoph John Locke in diesem Sinn ein Sprachbild ueber die Macht und Ohnmacht der Bilder: "So sterben die Ideen oft wie die Kinder unserer Jugend vor uns dahin, und dann gleicht unser Geist einem Grab, an das wir herantreten, an dem zwar das Erz und der Marmor noch erhalten sind, aber die Inschrift durch die Zeit unleserlich geworden ist und die bildlichen Darstellungen verwittert sind. Die in unserem Geist eingezeichneten Bilder sind mit vergaenglichen Farben aufgetragen; sie verwischen sich und verschwinden, wenn sie nicht dann und wann wieder aufgefrischt werden." [1]. Dieser Arbeit am Gedaechtnis widmete auch der 1657 verstorbene Cassiano Dal Pozzo sein Leben.

In seinem Buch Patrons and Painters unterzog Francis Haskell den Gelehrten Cassiano Dal Pozzo einer eingehenden Betrachtung und stellte seine Rolle als wichtiger Auftrag- und Ideengeber der roemischen Kunstszene des 17. Jahrhunderts heraus. In seinem Bildungshorizont, seinem Feingefuehl gegenueber kuenstlerischen Stroemungen und Entwicklungen sowie seiner Bedeutung als Inspirationsquelle, nicht nur fuer Poussin, sah Haskell die herausragenden Eigenschaften Dal Pozzos [2]. Dass hierbei jedoch eine Untersuchung der wissenschaftlichen Interessen keinen Platz fand, raeumte Haskell selbst ein. Ingo Herklotz hat sich der Herausforderung gestellt und mit seiner Untersuchung "Cassiano Dal Pozzo und die Archaeologie des 17. Jahrhunderts" eine umfassende Monographie vorgelegt. In zwei stringent aufgeteilten Abteilungen erschliesst er das Leben und Wirken Dal Pozzos. Der erste Abschnitt naehert sich auf biographischem Wege der Person unter der Fragestellung eines Gelehrtenlebens im Rom des 17. Jahrhunderts. Der zweite untersucht aus einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive das Werk Dal Pozzos. Beide Teile waeren eigenstaendigen Buechern ebenbuertig.

Die sozialen Bedingungen unter denen Wissenschaft im 17. Jahrhundert stattfand [3], beschreibt Herklotz eingehend. Auch Gelehrte mussten sich ein Netz aus Beziehungen aufbauen. Ohne die Protektion durch einen Vertreter des vermoegenden Adels war die Finanzierung ihrer Forschungen nahezu unmoeglich. Aber selbst fuer die Benutzung angesehener Sammlungen und Archive bedurfte es der Empfehlungsschreiben einflussreicher Persoenlichkeiten. Dass diesen Mechanismen gleichermassen Kuenstler unterworfen waren, ist zwar mittlerweile hinlaenglich bekannt, wird aber zu Gunsten des Ideals einer autonomen Kuenstlerpersoenlichkeit immer noch zu wenig

in die Ueberlegungen mit einbezogen [4]. Von grosser Bedeutung sind hierbei die Interdependenzen zwischen den hoefischen Verhaltensmustern der Auftraggeber und Maezene sowie denen der Gelehrten oder Kuenstler. Mussten gerade sie doch alle Aspekte und Spannungsmomente dieser sozialen Figuration kennen, um nicht die Unterstuetzung zu verlieren. Fuer Dal Pozzo war es die enge Beziehung zum Barberini-Hof, die ihm Kontakte und Einfluss sicherte. Doch gerade anhand dieser Konstruktion zeigte sich die soziale Vielschichtigkeit der hoefischen Sphaere, war doch der Antikenforscher selbst von adeliger Abstammung. Als Mitglied des Adels musste er in der Hierarchie des Hofes bevorzugt eingeordnet werden. In der sozialen Ordnung des Palastes fand er sich auf der zweiten Stufe hinter dem maggiordomo. Ein Rang, der weit ueber dem eines Sekretaers, Bibliothekars oder Antiquars angesiedelt war, den die meisten Gelehrten bekleideten. Dal Pozzo war somit in der Lage selbst als Fuersprecher zu agieren und auf diesem Wege seine Position unter Kollegen und Kuenstlern zu staerken (S. 54). Zudem verschaffte ihm sein Einsatz fuer die Barberini-Sammlung einerseits Kontakte und andererseits Material fuer seine eigenen Zwecke. Im Gegensatz zu seinen Kollegen war der coppiere, so sein offizieller Titel, nicht voellig auf die Einkuenfte aus seiner Taetigkeit am Hofe angewiesen. Nach aussen konnte er so den Anschein einer gewissen Eigenstaendigkeit entstehen lassen. Nicht ganz zurecht bezeichnet Herklotz den Betrag von einigen Scudi als symbolisch, die Dal Pozzo als Entlohnung erhielt. Doch erscheint die vermeintliche Unabhaengigkeit in einem anderen Licht, wenn man die durch Kardinal Francesco Barberini an Dal Pozzo gelangten Pfruenden in die Betrachtung mit einbezieht. Deren Ertraege blieben zwar unter denen auf die er sich bereits stuetzen konnte, unbedeutend waren sie dennoch nicht. Allerdings befanden sich Kollegen wie beispielsweise Claude Menestrier oder Lucas Holstenius in einem weitaus direkteren Abhaengigkeitsverhaeltnis.

Welchen beachtlichen wirtschaftlichen Faktor der roemische Kunstmarkt darstellte, kann ebenso anhand seiner Einkuenfte abgelesen werden. Obwohl er ueber umfangreiche finanzielle Mittel verfuegte, waren fuer ihn die Grenzen des Moeglichen bei Ankaeufen schnell erreicht. Doch unabhaengig von wissenschaftlichen Interessen und finanziellen Moeglichkeiten, in Fragen der Repraesentation mussten alle Gelehrten ein Hoechstmass an Sensibilitaet aufbringen, um in dieser hoefischen Gesellschaft bestehen zu koennen - Repraesentationsfragen waren ein originaerer Bestandteil des Gelehrtenlebens im 17. Jahrhundert. Als Gelehrter und cortigiano hatte Dal Pozzo die Mechanismen der Zeremonie, der Diplomatie und der Hierarchie verinnerlicht. Dies kann auch anhand der Legationsreisen, mit denen er betraut wurde, beobachtet werden. Der ihm durch Herklotz zugeschriebene Bericht ueber eine solche Reise, zeigt die Verschraenkungen zwischen seinen Interessen. Mit einem verwandten methodischen Ansatz wurden die Antike und die Gegenwart bearbeitet. Der Text widmete sich politisch problematischen Aspekten sowie biographischen Details. Aber auch die Kleidung der Teilnehmer findet eine detaillierte Wuerdigung. Zusaetzlich enthaelt der Bericht eine ausfuehrliche Beschreibung scheinarchitektonischer Wandmalereien in der Farnese-Villa von Caprarola. Bemerkenswert sind die zu beobachtenden Interdependenzen. Dal Pozzo beobachtete und analysierte aussagefaehige Details, die eine Wiedergabe des Gesamtbildes ermoeglichten. Ob zeitgenoessische oder antike Kleidung, fuer ihn war ihr Erscheinungsbild Bestandteil einer Ikonographie, die einen beabsichtigten Aussagewert besass. Dass Dal Pozzo hierbei das Bild als Bedeutungstraeger verstand, liegt auf der Hand. Hoechst aufschlussreich ist es zu beobachten, wie sich die Darstellungsmodi zweier Zeitraeume, der Antike und der Gegenwart des 17. Jahrhunderts, in Dal Pozzos Werk beruehren. Der Antikenforscher hat nicht nur Motivwanderungen erkennbar gemacht, er hat sie auch erlebt.

Ein Gelehrtendasein im 17. Jahrhundert bedeutete, Teil eines Amalgams zu sein, in dem die Grenzen zwischen den Materialien der eigenen Forschung und dem sozialen Umfeld in all seinen Ausprägungen verschwammen. So muss etwa auch die Arbeit an der Antike im Zusammenhang mit der zeitgenoessischen Bildproduktion gesehen werden. Die grundsaetzliche Vorbildfunktion war evident. Dennoch steht die genaue Analyse der sich dabei ergebenden Verwerfungen und Interaktionen noch aus. Was hat es etwa fuer die Gelehrten und Kuenstler des Barberini-Kreises bedeutet, Herrscherdarstellungen der roemischen Kaiserzeit zu untersuchen, und gleichzeitig die hier beobachteten Darstellungsmodi in der eigenen Realitaet wiederverwendet zu finden? So war nicht nur die Ikonologia eines Cesare Ripa fest mit den antiken Bildmustern verbunden. Jakob Burckhardt hat diese Verknuepfung anhand des Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens beschrieben, wenn er bemerkt, dass Personifikationen und zeitgenoessisch dargestellte Personen problemlos miteinander agieren konnten [5]. Vor dem Hintergrund der Ueberschneidungen von Motiven und Bildgruppen ueber Jahrhunderte hinweg, zeigt sich die Unerlaesslichkeit von Grundlagenforschungen, wie sie das Buch von Herklotz bietet.

Cassiano Dal Pozzos eigene Forschungen zur Antike fanden ihren Ort im Museo cartaceo, dem Papier-Museum. Betrachtet man "nur" die Antikenzeichnungen, laesst somit die erworbenen Zeichnungsbaende sowie die Wiedergaben zu mittelalterlichen und neuzeitlichen Funden aus, bleibt immer noch ein Corpus von 2300 Abbildungen. Das gesamte Material umfasst etwa 4200 Zeichnungen nach Denkmaelern, die als antik angesehen wurden. Hinzu traten die 2700 Abbildungen nach Naturalia. An dem auf 34 Baende angelegten Gesamtkatalog wird gearbeitet.

Das Anliegen des roemischen Gelehrten war es mittels seines Museo alle Bereiche der antiken Zivilisation zu dokumentieren. Herklotz vermutet zurecht, dass die Bezeichnung Museum nicht gewaehlt wurde, um die Sammlung im damaligen "Museumsbetrieb" zu verorten. Vielmehr sollte der gewaehlte Begriff die "wissenschaftlich ausgerichtete antiquarische Materialsammlung" betonen und wurde in der Absicht verwand "die enzyklopaedischen und didaktischen Bedeutungsinhalte abzurufen, die der Museumsbegriff - analog etwa zu solchen Termini wie corpus, theatrum oder thesaurus - im Seicento noch besass." (S. 119) [6]. Vor diesem Hintergrund muss das Papier-Museum betrachtet werden. Deutlich tritt auch der Unterschied zu anderen, nicht weniger ambitionierten, Projekten hervor, etwa zu François Perriers 1638 erschienenem Werk Segmanta nobilium ignorum et statuarum que temporis dentem invidum evaserunt. Dessen Ziel war es einerseits, die antiken Kunstwerke der zerstoerenden Wirkung der Zeit zu entziehen. Andererseits aber auch einen Kanon zu erstellen, der die gestalterische Verbindlichkeit vorfuehrte - Norm und Form [7]. Daher auch die Konzentration auf 83 ausgewaehlte Statuen, deren Abbildung ebenso hoechsten Anspruechen genuegte. So fand sich etwa eine Skulptur der Vesta bei Perrier wiedergegeben, deren Gestaltung als Vorbild fuer Figuren bei Nicolas Poussin oder Pietro Testa diente. Auch Dal Pozzo nahm sie in sein Museo cartaceo auf. Doch bleiben die Unterschiede. Die Segmenta nobilium waren dafuer vorgesehen ein normatives Verstaendnis der Antike fuer die zeitgenoessische Kunst nachhaltig zu begruenden; Dal Pozzos vorrangiges Ziel war hingegen die Rekonstruktion der vergangenen Zivilisation. Dennoch kann der Versuch der Normsetzung durch Vorbilder auch bei ihm nicht ausser acht gelassen werden. Dal Pozzos Wahl der Epoche war weder zufaellig noch wertneutral. Er stand in einer Tradition, die sich am deutlichsten in einem umfangreichen Publikationsvorhaben zeigte, das die Accademia della Virtù seit 1542 betrieb. Ausgehend von der Absicht, eine Erneuerung der zeitgenoessischen Architektur auf den Grundlagen der vitruvianischen zu betreiben, wurden hier auch weitere Bereiche der antiken Zivilisation untersucht. Das Abbildungsma-

terial war groesstenteils anhand von Sarkophagreliefs erarbeitet worden. Bemerkenswert ist, dass die Accademia dabei auch die kuenstlerische Qualitaet in ihren Abbildungen wiederspiegeln wollte und somit die antiken Reliefs nicht nur als Motivfundus betrachtete, sondern auch ihre aesthetische Individualitaet thematisierte. Die sich in der Folge allerdings durchsetzende Forschungsrichtung, die die Geschichte der Braeuche und Institutionen in den Vordergrund stellte, schenkte der Eigenstaendigkeit des Bildes nur noch marginale Beachtung. Die Abbildung als historische Quelle zog alle Aufmerksamkeit auf sich. Bei allen Ueberschneidungen zwischen den Bereichen der Antikenforschung und der kuenstlerischen Umsetzung von antiker Ikonographie werden hier auch die Unterschiede in der Bewertung deutlich. Die Wiedergabe und damit Konservierung der Quelle war das Ziel, um sie als Beleg fuer die Rekonstruktion der vergangenen Gesellschaftsform gebrauchen zu koennen. Auch wenn die Beruehrungspunkte mit der Kunst des 17. Jahrhunderts in diesem Punkt etwas relativiert werden, blieben sie auf der Ebene motivischer Konvergenzen bestehen. Herrschaftsrepraesentation mittels einer in der Antike verorteten Ikonographie und Altertumsforschung beruehrten sich. Der Prozess der gegenseitigen Bestaetigung liegt auf der Hand.

Die von Dal Pozzo aufgebaute Sammlung des Museo cartaceo trat mit dem Anspruch auf, alle Aspekte der antiken Zivilisation zu archivieren. Dieser Fundus sollte es ermoeglichen eine umfassende Rekonstruktion zu erarbeiten. Die Sammlung von Abbildungen und ihre Anordnung in Buechern ergaben die Gesamtschau einer vergangenen Gesellschaftsform. Sie war im 17. Jahrhundert zwar nicht mehr existent, aber zumindest in Italien, an allen Orten noch sichtbar. Doch erst durch Ordnung und Klassifizierung konnte die Antike wieder als aussagefaehiges Bild entstehen. Ein nicht singulaerer Ansatz, aber in seiner durchdachten Gliederung einzigartig. Sein Klassifikationsschema der Synopsis zeigt in welcher Form Dal Pozzo die Antike als Ganzes auffasste. Ausgehend von der grundlegenden Unterscheidung in res divinae und res humanae baut er seinen Thesaurus auf. Die seit Flavio Biondos De Roma triumphante, gedruckt zuerst 1473, erprobte Systematik zeigt sich auch bei Cassiano: Religion, Staatsverwaltung, Privatsphaere und Militaerwesen bilden die Grundsteine. Durch die Eingliederung der oeffentlichen Spiele ergaenzt die Synopsis die tradierten Schemata. Unabhaengig von der Absicht eine "alle Bereiche abdeckende Dokumentation antiken Lebens" (S. 240) vorzulegen und diese in eine logische und praktikable Ordnung zu bringen, bleibt eine Besonderheit des Dal Pozzoschen Ansatzes: die Konzentration aller Interessen auf das Bild als Argument.

Herklotz bezeichnet den Abbildverwalter der Antike und seinen Bruder als die "Fratelli Alinari des 17. Jahrhunderts." (S. 185). Dass der roemische Forscher wahrlich eine Bildagentur betrieb, zeigt sich auch darin, dass mindesten 20 Gelehrte auf die Bestaende des Museo cartaceo zurueckgegriffen haben und mit ihnen arbeiteten. Darueber hinaus fanden die Abbildungen aus dem Bildarchiv Eingang in ihre Publikationen (S. 184- 185). Dal Pozzo gelangte auf unterschiedliche Arten zu seinen Bildern. Ein Teil sind aeltere Blaetter, die er auf dem Kunstmarkt erwarb. Hinzu kamen Zeichnungen die er auf der Grundlage von Vorlagen anfertigen liess und solche, die vor den Monumenten selbst aufgenommen wurden, oder auf direkten Vorzeichnungen beruhten. Etwa 80 % der erhaltenen Zeichnungen koennen zu der letzten Gruppe gerechnet werden. Anhand dieser Auftragsarbeiten zeigt sich auch, wie konsequent Dal Pozzo an seiner Zivilisationsgeschichte arbeitete.

Herklotz' Buch ueber Cassiano dal Pozzo bietet eine grundlegende Analyse der Thematik. Er breitet sowohl die methodische Herangehensweise des Gelehrten aus, wie seine soziale Verortung in

all ihren Facetten. Materialreich, ohne den Leser zu erschlagen, bietet Herklotz einen weiten Blick in den Bereich von Wissenschaft, Kunst und Politik anhand eines Gelehrtenlebens im Rom des 17. Jahrhunderts. Der Ansatz Dal Pozzos bietet gerade fuer eine historische Bildwissenschaft noch vielfaeltige Diskussionspunkte.

[1] Zitiert nach: Uwe Fleckner (Hrsg.): Die Schatzkammer der Mnemosyne. Dresden 1995, S. 115-116.

[2] Francis Haskell: Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque. London 1963; Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. Koeln 1996.

[3] Siehe hierzu auch den aufschlussreichen Artikel von David Freedberg: Iconography Between the History of Art and the History of Science : Art, Science, and the Case of the Urban Bee. In: Caroline A. Jones (Hrsg.): Picturing Science, Producing Art. New York/London 1998, S. 272-296.

[4] So berichtet beispielsweise Charles Le Brun in einem Brief vom 25. Juli 1643 seinem Protektor, dem franzoesischen Kanzler Séguier, von seinen erfolglosen Bemuehungen die roemischen Sammlungen ohne Empfehlungsschreiben besuchen zu koennen, woraufhin alles Noetige veranlasst wurde. Dieser Brief, sowie weitere Schreiben mit aehnlichem Inhalt, findet sich bei Henry Jouin: Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889, abgedruckt. Zum Problem der Kuenstlerpersoenlichkeit siehe die der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg gewidmete Studie von Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Kuenstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1995(zuerst Wien 1934).

[5] Jacob Burckhardt: Erinnerungen aus Rubens. Leipzig 1928, S. 133.

[6] Siehe zum Begriff des "Theaters" zwischen 1500 und 1789 die Studie von Louis Van Delft: L'idée du théâtre (XVIe-XVIIIe siècle). In: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 5, 2001, S. 1349-1366; zum 16. und 17. Jahrhundert besonders die Zusammenstellung S. 1358-1364.

[7] An den europaeischen Kunstakademien wurde Perriers Werk bis ins 19. Jahrhundert benutzt. Francis Haskell / Nicholas Penny: Taste and the Antique. The lure of classical Sculpture 1500-1900. New Haven/-London 1981, S. 21.

Empfohlene Zitation:
Pablo Schneider: [Rezension zu:] Herklotz, Ingo: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999. In: ArtHist.net, 11.11.2002. Letzter Zugriff 02.11.2026. <https://arthist.net/reviews/209>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.