



Jenseits von POMPEJI

Faszination und Rezeption

Herausgegeben von
Carola Reinsberg und Felicia Meynersen

Akten des gleichnamigen Symposiums im
Saarlandmuseum Saarbrücken, vom 21.–23. Juni 2007,
veranstaltet vom Institut für Klassische Archäologie
der Universität des Saarlandes



Verlag Philipp von Zabern

Die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji

Ihre politische Bedeutung für das Königreich Beider Sizilien

von Salvatore Pisani

Die Thronübernahme 1734 durch den Spanier Karl von Bourbon bedeutete für Süditalien einerseits die Gründung einer lang ersehnten unabhängigen Monarchie, andererseits aber auch, dass sich die traditionsbewusste neapolitanische Kulturnation erneut einer fremden Herrscherdynastie gegenübergestellt sah. Dass der Dynastiewechsel letztlich einen Schlusstrich unter die schweren politischen Turbulenzen des 17. Jahrhunderts in Süditalien setzte, verdankte sich einer bourbonischen Machtpolitik, die ihre Konsolidierung an eine umfassende gesellschaftliche Wertebildung knüpfte.¹ Was zuvor unter habsburgischer Oberherrschaft (1504–1734) allenfalls ansatzweise gelungen war, nämlich die Integration von Fremdmacht und nationaler Gesellschaft, mündete im Verlauf des 18. Jahrhunderts in einen exzeptionell vitalen Akkulturationsprozess, der seinen Glanzpunkt in der lange entbehrten politischen Eintracht und kulturellen Identität von Regno und Fremdherrscher fand, für die nicht zuletzt die Bezeichnung des neuen Königshauses als Bourbon von Neapel einstand.

Es ist sicherlich keine Übertreibung festzustellen, dass der Entdeckung der verschütteten Vesuvstädte – zuerst Herculaneum 1738, dann Pompeji 1748 – im Rahmen dieses für Süditalien erstaunlich konfliktfreien Staatsbildungsprozesses eine tragende Rolle zukam. Die Funde von Herculaneum und Pompeji füllten gleichsam Leerstellen der nationalen neapolitanischen Identität aus und halfen, die unter der spanischen Ordnungsmacht über zwei Jahrhunderte erlittene Schmach der Zweitklassigkeit zu überwinden.² Denn die aus dem Erdreich gehobenen vesuvianischen Schätze verschafften der jungen monarchischen Staatsmacht auf europäischer Bühne rasch ein großes Ansehen, dessen heller Lichtglanz auf die Kulturnation des Südens zurückfiel. In einem an Karl von Bourbon (reg. 1734–1759) adressierten „Erfreulichen Glückwunsch“ hat etwa der Göttinger Johann Matthias Gesner 1747 den durch die herculanischen Funde erzielten Renommee-Gewinn für Süditalien wie folgt bilanziert: „Laß dir O König! diese Glückseligkeit gefallen, behalte in Händen, ja suche zu vermehren eine Gelegenheit, welche

sich auf eine wunderbare Art dir gezeigt hat. Dieses ist ein Mittel, so deinen Ruhm bis zu den Sternen erheben wird. Laß deine Völker, welchen ein gut Theil von Europa die Ruhe wünschet, müßig gehen, damit sie können dieses Herculaneum aus den Staube hervor suchen. Du wirst durch dessen Hervorbringen mehr Ruhm erjagen, als wann du an dem Verderben Italiens theilnehmest [gemeint ist der Österreichische Erbfolgekrieg 1740–1748]. Dadurch, daß du die Alterthümer, so verdeckt liegen, wieder an das Licht bringest, wirst du deinen Namen weit berühmter machen, als wann du den ungewissen Ausgang des Krieges erwartest.“³

Gesner beschwor in kaum überbietbarer Emphase eine Kunstpolitik, die dem Ruhm des Machthabers genauso wie der Außendarstellung der Nation und dem Wohlergehen der Bevölkerung diene und welche die Realisierung politischer und sozialer Ordnung in Aussicht stellte. In der Tat war es nicht so sehr die Singularität der archäologischen Funde, die das Königshaus bewegte, sich zum Monopolisten der Ausgrabungen am Fuße des Vesuvs zu erheben, als vielmehr der Umstand – und diesem soll auf den folgenden Seiten nachgegangen werden –, dass die Entdeckungen eine zentrale Ressource für Ideologie, Prestige und später auch für die Ökonomie des Landes bildeten. Man konstatiert deshalb mit einem gewissen Erstaunen, dass in der Flut der Untersuchungen zur Entdeckungsgeschichte von Herculaneum und Pompeji nur marginal und allgemein auf die politischen Verhältnisse Bezug genommen wird.⁴ Statt dessen hat die Forschung im Zuge der Denkmalpflagediskussion der letzten beiden Jahrzehnte, aber auch durch das stark nachwirkende Verdikt, dass die Bourbonen Herculaneum zerstört und nicht ausgegraben hätten – exemplarisch sei das Ressentiment geladene Urteil des Grabungsleiters Michele Ruggiero von 1888 zitiert: „fu dato mano non a scavare ma a dare guasto ad Ercolano“⁵ –, die Grabungsgeschichte der verschütteten Vesuvstädte in beträchtlicher Einseitigkeit auf Fragen der Grabungsmethoden, der Restaurierungsgeschichte und der Aufstellungs- und Ordnungskonzepte der Antiken gelenkt.⁶ Dabei weisen

die zahlreichen Eigentümlichkeiten des Umgangs mit den vesuvianischen Antiken – so die vorsätzlichen Teilerstörungen der Fundstücke, die strengen Besuchsrestriktionen für die Grabungsbezirke wie für das Herculaneum-Museum und das Publikationsmonopol über die Funde durch das Königshaus – eher weg vom wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse und hin auf eine Abhängigkeit des kolossalen Grabungsunterfangens von übergreifenden monarchischen Interessen.⁷ Zwar hat in den letzten Jahren die Erforschung der bourbonischen Nationalmonarchie und ihrer Entstehungsbedingungen stellenweise ein Profil gewonnen, das die antiquarische Kultur und ihr Verhältnis zum Königshaus schärfer nachzeichnet hat⁸, doch ist die auf die Visualisierung südlicher Latinität ausgerichtete Restitutionspolitik des bourbonischen Königshauses und ihre zentrale Bedeutung für die politische Vereinnahmung des Regno di Napoli insgesamt unkonturiert geblieben. Die Ereignisse um die Ausgrabungen der verschütteten Römerstädte am Vesuv sind nicht nur Teil einer Sensationsgeschichte der frühen Neuzeit, sondern sie folgen auch einer Logik, die ihre Parameter aus der politischen Geschichte Süditaliens bezieht.

Karl von Bourbon als Erneuerer der Klassizität des Südens

An die Ankunft Karls von Bourbon in Süditalien knüpfen die Neapolitaner die Hoffnung, der neue Herrscher möge den kulturellen Rückstand gegenüber den Zentren Mittel- und Oberitaliens aufheben und der Stadt ihren alten Rang als Kapitale und Residenzstadt zurückgeben, den sie 1503/04 mit der Übernahme des Regno di Napoli durch die Habsburger verloren hatte. Ausdruck dieser Erwartungen war die emphatische Apostrophierung Karls als „Re nostro tanto aspettato“.⁹ Wie sehr ebenso die höfische Gelehrtenwelt von dieser Sichtweise durchdrungen war, vermittelt beispielhaft die Dedikation im ersten Band der „Antichità di Ercolano esposte“ (1757). Hier dankten die Accademici Ercolanesi Karl von Bourbon in obligat unterwürfiger und topischer Form, die Rolle als erster Mäzen im Staat übernommen zu haben und priesen besonders seinen Verdienst: „nel ricomporre un Popolo abbandonato, e formarne una Nazione, che comparisca degnamente tra le più colte per forze, per arti, per commercio, per pulizia, per lo splendore“¹⁰ Die Lobeshymne ist aufschlussreich für das enge Band zwischen Archäologie und ideologischem Programm. So meißelten die Hofantiquare vom Souverän ein Bild desjenigen, der den Neapolitanern den Glanz einer Monarchie zurückgab, und zwar in der unmittelbar fassbaren Gestalt der wiederentdeckten antiken Kulturgüter. Die Zentralität dieses

Gedankens zeigt sich nicht zuletzt in seiner Verbildlichung an prominentester Stelle: Im Frontispiz der „Antichità di Ercolano esposte“ (Abb. 5), auf dem die untere Bildvignette den Untergang Herculaneums 79 n. Chr. wiedergibt, während die obere die unter Karl durchgeführten Freileigungsarbeiten im Bezirk von Resina darstellt. In dieser pointierten Gegenüberstellung von Untergang und Wiederentdeckung gewann die süditalienische Gegenwart ihre emblematische Überhöhung.

Was die Akademiker zu Ende der Regierungszeit Karls formulierten, musste wie die Erfüllung einer monarchischen Pflicht erscheinen, an die ihn die lokalen Historiographen von der ersten Stunde an gemahnt hatten. So erinnerte 1737 der neapolitanische Advokat Donato Perillo in einer höchst gelehrten Schrift den aus Spanien gekommenen König daran, sich in den lokalen Geschichtsverlauf einzuschreiben, der sich durch große baukünstlerische und kunstpolitische Unternehmungen seit der Antike auszeichne.¹¹ Unter Berufung auf Giovanni Pontanos „De magnificentia“ und „De splendore“ von 1498, die für Alfons II. von Aragon geschrieben worden waren, beschwor Perillo das royalistische Repräsentations-

Abb. 5 Titelkupfer der „Antichità di Ercolano esposte“, Neapel 1757.



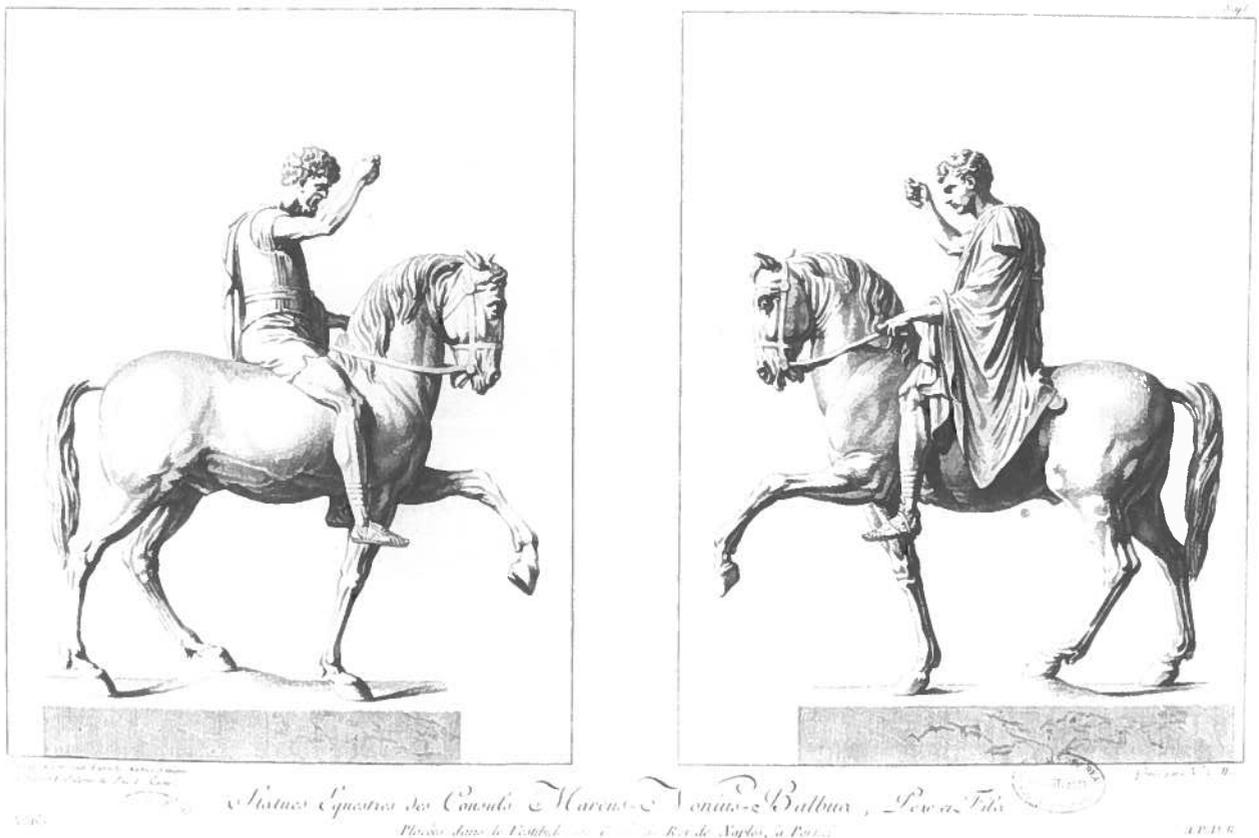
tionsprogramm nicht nur als Pflicht und Vorrecht des Monarchen, sondern setzte es auch in einen unmittelbaren Bezug zur Antike. So hätten bereits römische Standespersonen wie Lucullus und Cicero, aber auch die römischen Kaiser Augustus und Tiberius das gedeihliche Umland Neapels zur Pflege des Otium und für Repräsentationsbedürfnisse in Anspruch genommen. Hieran anschließend hätten später Karl I. von Anjou (reg. 1266–1285) mit einer Lustvilla in Castellammare di Stabia und Alfons II. von Aragon (reg. 1494–1495) mit der Villa von Poggio Reale es den Römern gleich getan. Nach der Abhängigkeit von habsburgischer Oberherrschaft werde von dem neuen Regenten nun erwartet, dass er dem Regno di Napoli den seit der Antike bezeugten und ihm zustehenden herrschaftlichen Glanz restituieren.

Ganz auf dieser gedanklichen Linie bewegte sich die Aufstellung der beiden 1746 in Herculaneum gefundenen antiken Reiterstandbilder der Balbi (Abb. 6), die in den Einfahrtsvestibülen des Schlosses von Portici einen neuen Ehrenplatz erhielten.¹² Dass sie in den Dienst monarchischer Pflichterfüllung gestellt wurden, vermittelt

die Sockelinschrift aus der Feder des Antiquars Ottavio Antonio Baiardi, die an einem der Reitermonumente angebracht war: Sie würdigte Karl von Bourbon als „scientiarum et artium instauratori“ und deutete die Grabungen in Herculaneum als greifbaren Akt einer „historia restituta“.¹³ Karl wird hier durch die Neuaufstellung der beiden antiken Bildhauermonumente als Restaurator von Gelehrtentum und Kunst und als Stifter verlorener Geschichtsidentität in Einem gefeiert.¹⁴

Bevor sie für das Abendland zur Sensation wurde und die Erforschung und Rezeption der antik-römischen Welt neu dimensionierte, war die Wiederentdeckung von Herculaneum und Pompeji zunächst also eine Bestätigung südlicher Identität. Die Relevanz von Karls kalkulierter Traditionsbindung macht ein Blick auf die lokale Historiographie transparent, welche seit ihren Anfängen im Spätmittelalter auf einer mythisch-antiken Abkunft der Stadt bestand. In der ältesten Stadtchronik, der sog. „Cronaca di Partenope“ aus dem frühen 14. Jahrhundert, ist der Gründungsmythos Neapels festgehalten. Beschrieben werden die kultische Verehrung des an das

Abb. 6 Reiterstandbilder des Konsuls Marcus Nonius Balbus und seines Sohnes, ehemals aufgestellt in den beiden Einfahrtsvestibülen des Schlosses von Portici, heute Archäologisches Nationalmuseum Neapel. Die gestochenen Wiedergaben wurden nach Reduktionen des Bildhauers Laurent Guiard angefertigt.



Gestade Neapels angeschwemmten Leichnams der Sirene Parthenope durch die ersten Bewohner der Stadt, das Leben Vergils als Thaumaturg sowie die angebliche Stadtgründung durch Iulius Tarsus, dessen Name in der griechischen Stiftungsinschrift des Dioskurentempels erscheint. Ferner hält die Chronik fest, dass König Robert der Weise (reg. 1309–1343) den Arzt Nicolò Theoprepos aus Reggio mit der Übersetzung der griechischen Inschrift beauftragte.¹⁵ Das damit bekundete Interesse des Anjou-Königs an jenem Bau, der mit der Stadtgründung in Verbindung gebracht wurde, war wohl nicht weniger von antiquarischer als auch von kulturell-identitärer Relevanz diktiert. Schließlich lag der Dioskurentempel, wie der Humanist Pietro Summonte 1524 betonte, „quasi in umbilico urbis“; gleichsam am Nabel der Stadt.¹⁶ Kurzum: Antike Herkunft und Geschichtsbewusstsein bezeichnen zentrale Parameter des städtischen Selbstverständnisses. Für die fremdländischen Herrscher, die sich seit 1130, dem Beginn der Normannenherrschaft, in Neapel die Klinke in die Hand gaben (1130 Normannen, 1266 Anjou, 1443 Aragonesen, 1503 spanische Habsburger, 1707 österreichische Habsburger), ging die Einnahme des Königreichs stets auch mit der Bemühung einher, sich mit der lokalen Antike in ein begründetes Verhältnis zu setzen. Dass dies als Verpflichtung nicht hoch genug zu veranschlagen ist, zeigt insbesondere der Umstand, dass selbst das usurpatorische Regime der Spanier es nicht an Versuchen fehlen ließ, den Anschluss an die lokale antike Geschichte zu suchen, so sporadisch dies auch geschah.¹⁷ Hierzu ein markantes Beispiel.

1643 ordnete der spanische Vizekönig Ramirez Núñez de Guzmán, Herzog von Medina de las Torres (reg. 1637–1644), den Bau einer Verbindungsstraße über den Posillip-Hügel zu den nördlich der Stadt gelegenen Seevillen an (Abb. 7).¹⁸ An der Auffahrt bei Mergellina ließ de las Torres eine Marmortafel anbringen, die sich in der Nähe erhalten hat und seine Stiftung folgendermaßen memoriert: „Unter König Philipp IV. hat Ramirez Guzmán, Herzog von Medina de las Torres, und Statthalter des Königs von Neapel, den Hügel, der bis auf schiefe Fußsteige unzugänglich war, und der einst von Cocceius in überbietender Nachahmung des Xerxes durchbrochen worden war, für den Aufstieg leicht und für Wagen wegsam gemacht. Du mögest dieses heroische Werk nicht bezweifeln: Die Straße zu der steilen Anhöhe wurde fast wie eine Straße zu den Göttern gebaut.“¹⁹

Aufschlussreich ist der inszenierte Agon mit dem römischen Architekten Cocceius, der nach einer Überlieferung Strabons (5, 4, 5) die Crypta Neapolitana, einen in allernächster Nähe zur Höhenstraße befindlichen Verbindungstunnel zwischen Neapel und Pozzuoli erbaut haben soll (Abb. 8).²⁰ Die Stiftungsinschrift zielte auf einen

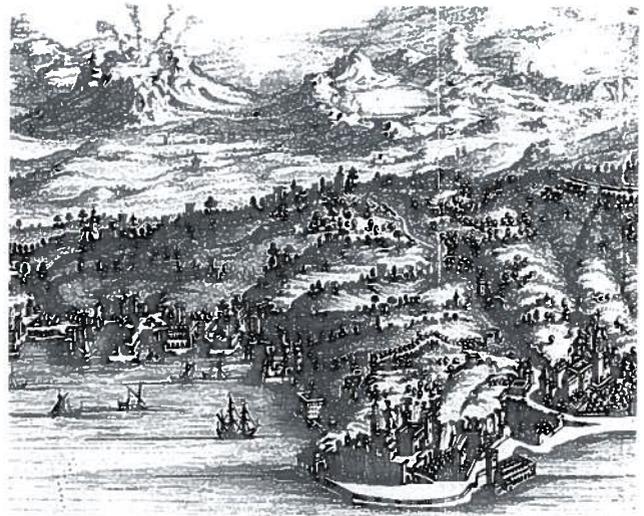


Abb. 7 Der Bergrücken des Posillip nördlich von Neapel mit seinen Meervillen. Im Hintergrund die Campi Flegrei mit dem rauchenden, 1538 entstandenen Vulkan Monte Nuovo, im Vordergrund der Küstenvorsprung von Mergellina und der unter Vizekönig Medina de las Torres angelegten Höhenstraße. Kupferstich. Detail aus der Neapel-Vedute von Bastiaan Stopendaal, Amsterdam 1653.

Vergleich, der das höchste Lob barg, das man sich selbst geben konnte: Wie Cocceius sein Werk in Emulation mit dem Perserkönig Xerxes vollbracht haben soll, dem in spektakulärer Weise die Durchstechung der Halbinsel Athos gelungen war, so ließ nun de las Torres in Parallele mit dem römischen Architekten die Höhenstraße anlegen. Auch wenn der hyperbolische Paragone allzu offensichtlich von dem unter den Spaniern eher vernachlässigten Straßenbau ablenken sollte, wird doch deutlich, dass die Bezugnahme auf die lokale Antike einen Akt herrscherlicher Traditionsbindung im Zeichen der Erneuerung darstellte, ganz wie später unter Karl von Bourbon.

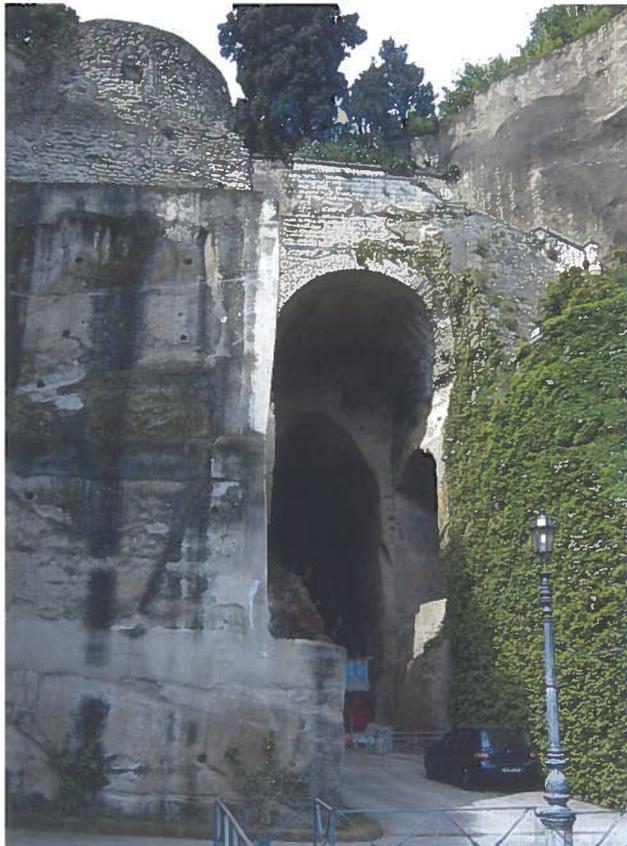
Die Parallelisierung von dynastischem und nationalem Kulturgut

Der Sohn des spanischen Königs Philipp V. und der Elisabetha Farnese war bekanntlich nicht mit leeren Händen in den Süden gekommen. Er brachte eine der hochkarätigsten Antiken-, Gemmen-, Gemälde- und Bücherkollektionen der Zeit mit, die berühmte, heute zwischen Capodimonte, Palazzo Reale und Archäologischem Nationalmuseum aufgeteilte Farnese-Sammlung, die Karl von Bourbon von seiner Mutter geerbt hatte. Zunächst wurden die Realien aus den Besitzungen von Parma und Piacenza nach Neapel verschifft, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgten jene aus Rom, darunter die berühmten Antiken des Palazzo Farnese, der Farnesina und aus den Orti Farnesiani auf dem Palatin (Abb. 9).²¹

Dass die Bourbonen die Integration von Dynastie und Dominium offensiv betrieben, indem sie die Kulturgüter von Königshaus und Nation in ein direktes Verhältnis zueinander setzten, lässt sich auf verschiedenen Ebenen beobachten.²² Es lohnt für unseren Zusammenhang vor allem der Blick auf zwei Maßnahmen: Zum einen die angestrebte Rangangleichung des Herculaneum Museum an die Farnese-Sammlung, mit der die vesuvianischen Antiken ‚hoffähig‘ gemacht werden sollten, und zum anderen das Antikenprogramm der ferdinandischen Porzellan-Manufaktur, die mit ihrer Übertragung der Antiken ins „Weiße Gold“ die programmatische Osmose von nationalem Kulturgut und Hofkultur vielleicht am anschaulichsten verwirklicht hat. In beiden Fällen handelt es sich um die Zusammenführung exogener und endogener Kulturelemente; ein Vorgang, von hoher gesellschaftspolitischer Tragweite im Formierungsprozess der Nationalmonarchie.

Eine der großen kunstpolitischen Unternehmungen unter Karl von Bourbon stellte die Überführung des farnesischen Kunstbesitzes nach Neapel dar, für deren Aufbewahrung

Abb. 8 Eingang in die sog. Crypta Neapolitana. Der ca. 720 m lange, im 1. Jh. v. Chr. angelegte Tunnel verband bis ins 19. Jh. hinein Neapel mit Pozzuoli. Links oberhalb ein römisches Columbarium, das seit der Spätantike für das Grab Vergils gehalten wurde.



ab 1738 das Schloss von Capodimonte in landschaftsbherrschender Lage auf dem Hügel von Miradois oberhalb der Altstadt Neapels errichtet wurde.²³ Der Stolz gilt noch heute dem Sammlungsbestand von Renaissance- und Barockgemälden der römischen und bolognesischen Schule, deren Aufhängung – durch zahlreiche äußere Umstände verschuldet – zwar erst zu Ende der karolinischen Regierung realisiert wurde, aber eine Planung der ersten Stunde war.²⁴ Gleichzeitig wurden die antiken Wandmalereien – als einzige Kunstgattung – aus dem Mixtum compositum von Bronze- und Marmorskulpturen, Naturalien, Möbeln, *Instrumenti domestici* später auch Papyrusrollen aus dem Herculaneum Museum ausgegliedert und im Schloss von Portici in eigenen Räumlichkeiten ausgestellt, dem berühmten Museo delle pitture.²⁵ Die Separation der Wandmalereien aus dem Gesamtbestand der vesuvianischen Antiken lässt sich nicht allein mit der Spektakularität der Malereifunde erklären. Im Kontext der bourbonischen Kunstpolitik erscheint sie mindestens ebenso als ein Unterfangen der Parallelisierung mit der farnesischen Gemäldesammlung. Bekanntlich wurden die antiken Wandmalereien aus Herculaneum in der ersten Zeit auf ihre Figurenszenen hin ausgeschnitten, mit einem hölzernen Rahmen versehen und grob nach Bildgattungen geordnet ausgestellt.²⁶ Dabei erlitten die Fundstücke die von Antiquaren und Archäologen zu Recht viel beklagte Dekontextualisierung und partielle Zerstörung.²⁷ Die Ausgliederung der Wandmalereien aus dem Fund- und Sammlungszusammenhang erfolgte mit dem Ziel der Eingliederung in den höfischen Kontext und der Anpassung an den Kanon höfischer Sammlungskonzepte. Ridolfino Venutis oft zitierter Satz hinsichtlich der Zweitverwendung der vesuvianischen Malereifunde („Le pitture [...] si taglieranno, e se ne farà tanti bei Quadri per la Galleria del Re“)²⁸, gehört in diesem höfischen Sammlungshorizont interpretiert. Umgekehrt heißt dies, dass das Herculaneum Museum in seiner Art weder höfischen Sammlungsmustern noch -ansprüchen genügte und dass die Einrichtung des Museo delle pitture den Bemühungen des neuen Monarchen um eine *aequatio* zwischen dynastischer und nationaler Identität entsprach.²⁹

Dass die angestrebte Einheit von exogenem und endogenem Kulturgut so zentral wie brüchig war, vermag die Begebenheit um den sog. „Anello del Re“ illustrieren. Der Überlieferung nach wurde in Anwesenheit Karls ein Gesteinsklumpen in Form eines Straußeneis aufgebrochen, der bei Ausgrabungen in Pompeji gefunden worden war und neben Silber- und Goldmünzen auch einen Goldring mit einer Kamee barg, die eine bärtige Theatermaske zeigt. Karl soll das Fundstück selbst gereinigt und fortan an seiner Hand getragen haben. Als er 1759 für die Übernahme des spanischen Throns den Regno di

Napoli verließ, soll er die antike Pretiose dem Museum von Portici zurückgegeben haben (heute Archäologisches Nationalmuseum Neapel, Inv. 25181). In der Folgezeit wurde das Ereignis zu einem symbolischen Akt größter Tragweite stilisiert.³⁰ Minister Bernardo Tanucci hat die Restitution des Ringes ans Herculanense Museum just in dem Moment als einen Akt monarchischer Magnanimitas und Ehrerbietung gegenüber der neapolitanischen Kulturnation herausgestellt, als Karls Sohn Ferdinand IV. die Neugründung der Porzellanmanufaktur betrieb, deren technische Anlagen samt Fachpersonal Karl 1759 nach Spanien mitführt. Er hatte den Regno so neben einer wichtigen ökonomischen vor allem einer Prestige-ressource beraubt. Ihr Abtransport galt – wie man den Worten Tanuccis entnehmen kann – als Affront gegen die Nation, weshalb der Minister ihr die Restitution des „Anello del Re“ als Ausgleichsakt gegenüberstellte, um dennoch Karls Achtung der Einheit von Herrschaftshaus und Nation zu verbürgen.³¹

Wie sehr dynastischer Kulturbesitz und nationales Kulturgut in Einem gedacht wurden, verdeutlicht dann besonders eindringlich die Produktionspalette der unter Ferdinand IV. 1773 neu gegründeten Porzellanmanufaktur in den Räumlichkeiten des Palazzo Reale zu Neapel. Das Themen- und Formenrepertoire dieser sog. „Porcellana di Napoli“ konzentrierte sich auffällig auf die vesuvianischen Antiken. Das Chef-d’œuvre der Manufaktur – gleichsam Modell für alle weitere Kleinproduktion – stellte der sog. „Servizio Ercolanese“ dar, der zwischen 1780 und 1782 als Geschenk Ferdinands für seinen Vater in Auftrag gegeben worden war.³² Von dem vierteiligen Tafelservice haben sich nur einige wenige Teller erhalten, deren Grund mit figürlichen Motiven geschmückt ist, die in den vom Königshaus seit 1757 edierten, acht Bände zählenden „Antichità di Ercolano esposte“ publiziert waren (Abb. 10).³³ Vervollständigt wurde das Tafelservice durch sog. „desserts“, d. h. Tafelaufsätze in Form von Halbbüsten aus Biskuit-Porzellan, die Antikensammlungen aus den Vesuvstädten replizieren (Abb. 11). Zugleich bedeutete die Biskuit-Produktion eine Ausrichtung der ferdinandischen Produktion auf die seit Jahrhundertmitte neu definierten, internationalen Geschmacksstandards, insbesondere auf die französische Hofproduktion von Vincennes, wo seit 1750 erstmals Statuetten in Biskuit hergestellt wurden.³⁴ Auch beschränkte sich die skulpturale Produktion der Neapler Manufaktur nicht auf die getreue Reproduktion einheimischer Antiken, sondern wurde durch das Haupt der Porzellanmanufaktur Filippo Tagliolini um die Replik berühmter Antiken auch aus römischen Sammlungen ergänzt. Die vesuvianischen Funde erfuhren somit eine Rangangleichung an den Kanon der Antikenwerke Roms, woran sich nur einmal



Abb. 9
„Herkules Farnese“,
ursprünglich auf-
gestellt im Binnenhof
des Palazzo Farnese
zu Rom. 1787 Über-
führung nach Neapel.
Neapel, Archäolo-
gisches National-
museum.

mehr ermessen lässt, welche nicht allein künstlerische, sondern auch kulturpolitische Bedeutung dem Produktionsprofil der Manufaktur zukam.³⁵

Das überaus kostbare Porzellan war also nicht so sehr ein Medium der Verbreitung der vesuvianischen Antiken als ihrer Nobilitierung. Eine Aufwertung der ins Porzellan übertragenen Antikenmodelle erfolgte zudem durch eine formale Angleichung an den klassizistischen Normenkanon, was im Falle der Porzellan-Replik (Abb. 11) des sog. Pseudo-Seneca (Abb. 12) auch schon einmal bedeuten konnte, dass unter dem Gebot von ‚edler Einfachheit und stiller Größe‘ die Antike gleichsam korrigiert und veredelt



Abb. 10
Teller aus dem
sog. Servizio Ercolanese,
Neapel, Museo Natio-
nale della Ceramica
Duca di Martina.



Abb. 11
Porzellan-Replik des sog. Pseudo-Seneca aus der Villa dei Papiri. Biskuit-Porzellan, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.



Abb. 12
Sog. Pseudo-Seneca, Bronze-Replik aus der Villa dei Papiri, gefunden 1754, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum.

wurde.³⁶ Das ausgemergelte, plebejische Greisengesicht des Antikenkopfes wird auffällig zu einer innerlich bewegten Pathosphysiognomie umgemünzt, die einem klassizistischen Schönheitsideal genügt. Jedenfalls vollzog sich die Antiken-Transformation Hand in Hand mit der Osmose von nationalem Kulturgut und höfischer Kultur und dies im programmatischen Zeichen des Splendors, der sich wie ein verklärender Schmelz über die Realpolitik des Bourbonenstaates legen sollte, obwohl oder gerade weil diese selbst alles andere als glanzvoll war.³⁷

Die Auratisierung der vesuvianischen Antiken als Publizitäts- und Vermarktungsstrategie

Kritiker haben am Bourbonenregime kein gutes Haar gelassen und immer wieder eine allzu große Diskrepanz zwischen dem kulturpolitischen Programm und dem intellektuellen Profil der Souveräne konstatiert. So befand Carl Justi Ende des 19. Jahrhunderts, dass Karls Interesse an Capodimonte weniger den Kunstschatzen und landschaftlichen Reizen als vielmehr dem „stupiden“ Jagdsport galt.³⁸ Gleichwohl lässt sich wohl behaupten, dass die ambitionierte Identitätspolitik der Bourbonen-Dynastie weniger im defizitären Intellekt der Regenten ihre Grenzen besaß als in zahlreichen äußeren Widerständen, konkret: In der maroden Verwaltungs- und Personalstruktur des Regno, ein eher nationaler Defekt, wie es scheint, nimmt man die bis heute unveränderten Ver-

hältnisse in Rechnung.³⁹ So verzögerten Veruntreuungen von Baugeldern und inkompetente Bauleute die Vollen- dung von Capodimonte (beg. 1738), das erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts fertiggestellt wurde.⁴⁰ Nicht zuletzt wegen dieses Bauskandals rückten Portici und seine Anti- kensammlung zunehmend in den Brennpunkt der kunst- politischen Aufmerksamkeit des Bourbonenhauses, das keineswegs ein geringes Engagement an den Tag legte. Im Gegenteil, die Rarität der gehobenen Antiken – also Wandmalereien, Alltags- und Einrichtungsgegenstände, Bronzen, Naturalien und nicht zuletzt seit der Entdeckung der Pisonen-Villa (1750–1761) auch Papyrusrollen⁴¹ – ver- schaffte der jungen Monarchie eine singuläre Breitenwir- kung. Sie verfiel deshalb auf ein zunächst merkwürdig anmutendes Kalkül, das von Reisenden des 18. Jahrhun- derts mit scharfer Kritik bedacht wurde.⁴²

So stellen die Besichtigungsrestriktionen für das Her- culanense Museum wie für die Grabungsbezirke und insbesondere das Verbot von Notizen und Zeichnungen vor Ort einen zentralen Topos der Bourbonen-Schel- te im 18. Jahrhundert dar.⁴³ Die beschränkte Zugänglichkeit und die damit verbundene Exklusivität stehen zur offensiven Kulturpolitik der Bourbonen aber nur scheinbar im Wi- derspruch. Denn die Restriktionsmaßnahmen zielten im Gegenteil auf die Erzeugung größtmöglicher öffentlicher Resonanz, und zwar nach dem Prinzip der werbewirksa- men Anti-Werbung. So sollte die eher verschlossene als zugängliche Sammlung bewirken, dass das Außeralltäg- liche der Fundstücke gewahrt blieb, also nicht in Alltag

übergang.⁴⁴ Die Inhalte und Gegenstände rückten umso prominenter in das Zentrum des Interesses und entgingen zugleich dem Geltungsverlust, je exklusiver und unzugänglicher sie waren. Diese Antikenpolitik, die ganz im Dienst höfischer Publizität stand, schreckte deshalb auch nicht vor dem Akt der Kulturzerstörung zurück. Fundstücke, obenan Wandmalereien, die nicht geborgen werden konnten – sei es, weil sie nicht aus den Stollen zu bringen waren, sei es, weil die Magazinkapazität eine Bergung nicht erlaubte – wurden mutiliert und wieder zugeschüttet, damit sie nicht Dritten in die Hände fielen (Abb. 13).⁴⁵ Dieses haarsträubende Verfahren hat deshalb nichts mit der seit Winckelmann notorisch unterstellten Unzulänglichkeit und Inkompetenz der bourbonischen Ausgräber zu tun, sondern war Teil einer kalkulierten Wirkungsstrategie.⁴⁶ Die Kontrolle der Besucher, das Ausfuhrverbot von vesuvianischen Antiken und die partielle Fundzerstörung dienten der Sicherung und Steigerung von Relevanz und Aura der porticeischen Sammlung, der die zugelassenen Besucher umso bereitwilliger die Signatur eines antiquarischen *Sancta sanctorum* aufprägten. Goethes vielzitierte Apostrophierung des Herculansen Museum als „das A und Ω aller Antiquitätensammlungen“ (Italienische Reise, 1. Juni 1787) oder Ferdinando Galianis Bezeichnung als „Sacro Museo Ercolanese“ zeugen davon, dass die Medienpolitik durchaus aufging.⁴⁷

Das Grabungsmonopol und die Gegenstandssicherung wurden zudem publizistisch gesichert. Die von der Accademia Ercolanese herausgegebenen „*Antichità di Ercolano esposte*“, in denen die Fundpublikationen exklusiv erschienen, galten bekanntlich als begehrte Rarissima und waren nicht auf dem Markt erwerbbar, sondern wie Galeriewerke nur im diplomatischen Geschenverkehr zu beziehen. Die Inszenierung von Aura erreichte in der Übertragung der Exklusivität der vesuvianischen Antiken auf das publizistische Medium ihren Höhepunkt.⁴⁸

Ausblick in die Moderne: Von der ideologischen zur ökonomischen Ressource

Als sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Scharen von Gelehrten und Adligen zur Besichtigung der vesuvianischen Antiken gen Süden bewegten, imaginierte man unter Ferdinand IV. von Bourbon, dass Pompeji, einmal ganz freigelegt, zu einer „*miniera d'oro*“ – einer Goldmine – zu werden vermöge.⁴⁹ Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte sich also der Medienpolitik auch eine Vermarktungspolitik zugesellt. Archäologische Funde, die gleich Bodenschätzen kapitalisiert werden sollten, das entspricht bis in die Gegenwart hinein italienischer Kulturpolitik.⁵⁰ Und so ließe sich der providentiellen Kompetenz



Abb. 13 Stabiae, Villa di San Marco. Gemalte Wanddekoration des Porticus triplex, aus deren Mittelfeldern im 18. Jh. die Figurenszenen herausgeschnitten wurden.

der bourbonischen Ausgräber durchaus ein gutes Zeugnis ausstellen, denn die Grabungsfunde und -stätten am Vesuv sind tatsächlich ein höchst einträgliches Vermarktungs- und Konsumgut Süditaliens geworden. Radikal gewandelt hat sich mit dem Eintritt in die Moderne allerdings das Verhältnis zwischen Kulturträger und Öffentlichkeit. Statt reservierter Zugänglichkeit werden inzwischen nicht nur alle Museums- und Grabungstore weit geöffnet, sondern alte und neue Kunst offensiv in die Öffentlichkeit getragen, vorzugsweise dorthin, wo die Vielen sind, in die Bahnhofshallen und auf die U-Bahn-Steige. In Neapel geht der Vorgang einher mit der seit den 1990er Jahren begonnenen Sanierung und Erneuerung der Infrastruktur von Stadt und Umgebung. Bedeutungstiftend wurden ältere Kunstdenkmäler in neue Kontexte gesetzt, um – ähnlich wie unter den Bourbonen – Kontinuität und Traditionsbindung bei gleichzeitiger Erneuerung der Kunstmetropole des Südens zu veranschaulichen (Abb. 14). Als besonderes Prestigeobjekt wurde die Umgestaltung der U-Bahn-Linie 1 zu einer „*Metro dell'Arte*“ inszeniert, wo zahlreiche namhafte Architekten und Künstler für die nötige überregionale Publizität des Vorhabens bürgen sollen. Auf der Piazza Cavour in nächster Nähe des Archäologischen Nationalmuseums hat die italienische Architektin Gae Aulenti in Zusammenarbeit mit der archäologischen Denkmalpflege den neuen U-Bahnhof als „*porta del Museo*“ konzipiert und Korridore, Aufenthaltshallen und Zugangsbereiche mit Antiken in Foto- und Gipsreproduktionen, aber auch im Original ausgestattet.⁵¹ Kunst im



Abb. 14 Neapel, Ausgangsbereich der Metrostation „Museo“ mit der sog. Testa Carafa, einem lange Zeit für antik gehaltenen Pferdekopf, der jüngst Donatello zugeschrieben wird. Raumgestaltung von Gae Aulenti, 1998–2003.

öffentlichen Raum suggeriert eine zwar freie, verfügbare Allgegenwart von Kultur, sie kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass – besonders historische – Kunstwerke zumal in transitorischen Räumen wie Verkehrsbauten aufgestellt und als Werbeträger benutzt, kaum kommunikative Wirkung zu entfalten vermögen, damit schwerlich die unterstellte lebenspraktische Bedeutung im täglichen Umgang gewinnen werden. In Wahrheit sind Kunst und Kultur hier wirtschaftlichen Belangen unterstellt.

So wie man einst Kunst und Kultur kaum dem Zugriff der politischen Macht zu entziehen vermochte, so wenig wird dies heute gegenüber der ökonomischen Macht gelingen können. Wie ehemals der Antiquar, steht heute der Wissenschaftler – wenn er sich denn nicht gleich zur Flucht in die theoretische Leidenschaft entschließt – vor der Entscheidung, diesem Prozess zu dienen oder darüber aufzuklären. Als Wissenschaftsideal des Aufklärungsjahrhunderts galt jedenfalls der Mut zum abseitigen Denken, nicht die Einpassung in die Verhältnisse – wobei man sich fragen darf, was daran abseitig ist, den Ort seines Lebens und Wirkens zu pflegen, statt ihn dem Ausverkauf preiszugeben?

Anmerkungen

¹ Zur komplexen politischen und kulturpolitischen Geschichte Süditaliens vgl. G. Galasso, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266–1860* (Neapel 1998).

² Zur historiographischen Stilisierung der durch die Bourbonenherrschaft überwundenen ‚Schmach‘ vgl. die Ausführungen des Nationalökonom Ferdinando Galiani im Vorwort seines „Del dialetto napoletano“ (Neapel 1779) 3–7. Nach einem bitteren Resümee der Politik unter dem vizeköniglichen Habsburger-Regime heißt es: „Ecco l’orribile, e purtroppo verace ritratto e compendio di tutta la nostra brutta, e dolente storia a cominciar dal 1502, e terminare al 1734“, worauf Galiani dann das Bild des gegenwärtigen Neapel folgen lässt, das durch die Taten seiner wieder eingesetzten („ricuperati“) „Sovrani benefici, clementissimi“ seine „prosperità, la calma, l’opulenza, l’allegria“ wiedergewonnen habe.

³ J. M. Gesner, *Erfreulicher Glückwunsch derer in dem mittlernächtigen Welt-Theil sich befindenden Gelehrten* (1747); hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: M. Venuti, *Ausführliche Beschreibung samt hinlänglicher Nachricht von Heracleja* (Frankfurt, Leipzig 1749) 182 f.

⁴ Das Defizit ist in älteren wie neueren Studien evident; vgl. nur C. Wagner, *Die Veröffentlichungen zu den Ausgrabungen in Herculaneum*, in: „vom Schönen gerührt ...“. *Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Bibliothek Oettingen-Wallerstein*, Universität Augsburg (Ausstellungskatalog 1988) 39–42; A. d’Ambrosio (Hrsg.), *Pompeii. Gli scavi dal 1748 al 1860* (Mailand 2002) 11–21; M. Del Carmen Alonso Rodríguez, *Documenti per lo studio degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia nel secolo XVIII sotto il patrocinio di Carlo III*, *Rivista storica del Sannio* 12, 2005, 225–259 oder jüngst der Sammelband V. C. Gardener Coates – J. L. Seydl (Hrsg.), *Antiquity recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum* (Los Angeles 2007). Instruktive Ansätze zu einer kulturpolitischen Betrachtung hingegen bei A. Allroggen-Bedel, *Archäologie und Politik. Herculaneum und Pompeji im 18. Jahrhundert*, *Hephaistos* 14, 1996, 217–252; A. Fittipaldi, *Tutela, conservazione e legislazione dei beni culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in: *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra ’700 e ’800* (Neapel 1995) 7–29 und ders., *Museums, safeguarding and artistic heritage in Naples in the eighteenth century: some reflections*, *Journal of the History of Collections* 19, 2007, 191–202 sowie in der Dissertation von J. J. Deupi, *Cultural Politics in Bourbon Naples, 1734–1799. Antiquities, Academies and Rivalries with Rome* (Virginia 2006).

⁵ So in der Einführung des Quellenkompendiums von M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell’antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876. Documenti* (Neapel 1888) 5f.

⁶ Der kritische Einwand stellt keineswegs in Abrede, dass zentrale Themen der Wissenschaftsforschung erschlossen wurden. Im Einzelnen sind folgende Arbeiten hervorzuheben: zur Restaurierung der Wandmalereien: P. D’Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo* (Rom 2002) und A. Allroggen-Bedel, „... tanti bei quadri per la galleria del Re“ – Restaurierung und Präsentation antiker Wandmalerei im 18. Jahrhundert, in: M. Kunze – A. Rügler (Hrsg.), *„Wiedererstandene Antike“*. *Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance* (München 2003) 95–112; zur Restaurierung der antiken Skulpturenfunde: T. Calaniello, *Restauratori di sculture antiche a Portici*. *Dai „primi errori si decantati da più gente“ all’acquisizione di un metodo di intervento* (1739–1781), *Dialoghi di storia dell’arte* 6, 1998, 54–69; zu dem Ausgräber Karl Weber: C. C. Parslow, *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae* (Cambridge 1995); zu dem Antiquar Paderni: M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l’immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia* (Rom 1999).

⁷ Dass eine rein deduktive Methode die politischen Implikationen der Grabungsgeschichte außer Acht lässt, zeigt nicht zuletzt die jüngste – gleichwohl sehr nützliche – Materialsammlung von M. Pagano, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae. Raccolta e studio di documenti e disegni inediti* (Rom 2005).

⁸ Zu diesen Zusammenhängen vgl. insbesondere A. M. Rao, *Charles de Bourbon à Naples*, in: G. Chastagnaret – G. Dufour (Hrsg.), *Le règne de Charles III. Le despotisme éclairé en Espagne* (Paris 1994) 29–57.

⁹ Hierzu A. M. Rao, *I Borbone di Napoli. La fondazione della monarchia „nazionale“*, in: C. de Seta (Hrsg.), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* (Neapel 2000) 27–34.

¹⁰ *Le Antichità di Ercolano esposte*, Bd. 1, *Le pitture antiche d’Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* (Neapel 1757), Zitat im Widmungstext [unpaginiert].

- 11 D. Perillo, Ragguaglio delle ville, e luoghi prescelti per uso delle caccie, e pesche, e simili diporti da regnanti (Neapel 1737).
- 12 Vgl. J.-C. R. de Saint-Non, Voyage pittoresque, ou, description des royaumes de Naples et de Sicile (Paris 1782) Bd. 1.2, 36: „Elles [die Reiterstatuen] [...] sont enfermées dans de grands chassis de vitraux placés sur le vestibule de l'escalier du Palais“.
- 13 Die Inschrift wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt vom Reitermonument entfernt; die Inschriftenplatte ist zuletzt nachgewiesen in der epigraphischen Sammlung des Museo Nazionale di San Martino zu Neapel, wiedergegeben und übersetzt bei B. Ascione, Portici. Notizie storiche (Portici 1968) 381.
- 14 Diese Form des Herrscherlobs ist freilich durch und durch lokalgeschichtlich grundiert: Denn während die spanischen und österreichischen Habsburger über zwei Jahrhunderte Südtalien-Herrschaft zwar nie eine ernste Bedrohung für die neapolitanische Identität darstellten, sie aber auch nicht förderten, machte Karl unzweifelhaft deutlich, dass neapolitanische Tradition und Geschichtsträchtigkeit eine unbedingte Geltung und Bindekraft für das Königshaus besaßen, er sie als Werte wiederherzustellen und zu erneuern gedachte.
- 15 A. Altamura (Hrsg.), Cronaca di Partenope (Neapel 1974) 57–62 u. 71–83.
- 16 Zu diesen Zusammenhängen grundlegend E. Lenzo, Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore (Rom 2011).
- 17 Bemühungen dieser Art lassen sich vermehrt seit dem Ende des 16. Jahrhunderts registrieren, als die Spanier es unternahmen, der militärischen Besetzung eine kulturelle und ideologische Machtentfaltung folgen zu lassen; hierzu: S. Pisani, Stadtbau und spanische Machtpolitik, in: ders. – K. Siebenmorgen (Hrsg.), Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte (Berlin 2009) 146–155.
- 18 Zum Posillip als exklusive Villenlandschaft des 17. Jahrhunderts vgl. D. Viggiani, I tempi di Posillipo dalle ville romane ai casini di delizia (Neapel 1989) 19–70.
- 19 Die noch heute am Fuße der Rampe befindliche Inschrift lautet im Original: Philippo IV Rege / collem pendentibus semitis inaccessum / olim a Cocceio Xersis aemulatione perfosso / ascensu facilem curribus pervium reddit / D. Ramirus Gusmanus Dux Medine de las / Torres, Princeps Hostiliani, Dux Sallonetæ / ac Neapolis Prorex / Ne opus heroicum ambigas / via ad ardua quasi ad superos strata est / Anno a Christo nato 1643.
- 20 Zu dem aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datierenden Straßentunnel des Cocceius vgl. M. Hascher, Die Crypta Neapolitana. Ein römischer Straßentunnel bei Neapel, Orbis terrarum 5, 1999, 127–156; der Verbindungstunnel war bis ins 19. Jahrhundert hinein in Benutzung. Eine Studie zur verkehrstechnischen Erschließung des Posillip in der Neuzeit fehlt.
- 21 Zur vertrackten Neuordnungsgeschichte der farnesischen Sammlung im Neapel des 18. Jahrhunderts vgl. N. Spinosa, Le collezioni farnesiane a Napoli. Da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, in: L. Fornari Schianchi – N. Spinosa (Hrsg.), I Farnese. Arte e collezionismo (Mailand 1995) 80–95.
- 22 Zu weiterführenden Überlegungen vgl. die instruktiven Beiträge von Fittipaldi 1995 und 2007 (s. Anm. 4).
- 23 Zur Baugeschichte von Capodimonte: B. Molajoli, Il Museo di Capodimonte, Cava dei Tirreni-Neapel 1961, 9–36.
- 24 M. Utilli, Capodimonte. Vom Museo Farnesiano zur Galleria Nazionale (1734–1957), in: Napoli! Meisterwerke aus dem Museo Nazionale di Capodimonte (Bonn 1996) 137–145.
- 25 Zur Geschichte der Ausgliederung des Museo delle pitture aus dem Sammlungsblock der herculanischen Funde vgl. P. D'Alconzo, Das Herculaneum Museum in Portici, in: S. Pisani – K. Siebenmorgen (Hrsg.), Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte (Berlin 2009) 351–358.
- 26 Allroggen-Bedel 2003 (s. Anm. 6), 96 f. und D'Alconzo 2002 (s. Anm. 6) 15–45.
- 27 Jüngst noch einmal zusammenfassend: P. D'Alconzo, Naples and the birth of a tradition of conservation. The restoration of wall paintings from the Vesuvian sites in the eighteenth century, Journal of the History of Collections 19, 2007, 203–214.
- 28 Brief von Ridolfino Venuti an Anton Francesco Gori am 8. 8. 1739; zitiert in: D'Alconzo 2002 (s. Anm. 6) 34 Anm. 125.
- 29 Am 30. Januar 1768 erwähnt der Architekt des Schlosses von Caserta Luigi Vanvitelli, dass der Minister Tanucci, die Idee geäußert habe, die Antikensammlung von Portici nach Caserta zu überführen: „Mi disse il Ministro che pensava ridurre in Caserta il Museo di Portici, ma non già nel Palazzo Novo, nel Vecchio, sul secondo piano. Qua ripresi che poteasi fare una bella galleria, verso il giardino“; doch schätzte Vanvitelli die Wahrscheinlichkeit einer Realisierung – zu Recht – negativ ein und hielt sie für ein Hirngespinnst des Ministers: „perchè gli [Tanucci] passerà dalla mente; onde sarà stato discorso accademico“. Der Brief in: F. Strazzullo, Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta (Galatina 1977) Bd. 3, 505.
- 30 Eine frühe, bislang nicht berücksichtigte Schilderung des Vorgangs findet sich in: P. degli Onofri, Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III, monarca delle Spagne e delle Indie (Neapel 1789) Clif. Die Begebenheit wird in der Fachliteratur allenfalls in Fußnoten behandelt; vgl. selbst bei P. d'Alconzo, L'anello del Re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734–1824) (Florenz 1999) 40 Anm. 73.
- 31 Hierzu der Brief Tanuccis aus Neapel an Karl von Bourbon in Madrid vom 21. 8. 1770: „Il re si mostrò invogliatissimo, onde stimai conveniente l'espore che una tal fabbrica era un piacere di V. M. [Karl von Bourbon] tanto riservato e privativo che, non avendo V. M. nel partire tolto o portato seco a Spagna la minima cosa di questi Regni, e tutto avendo lasciato alla M. S. [Ferdinand IV.] fino a togliersi dal dito un anello, nel quale era un'anticaglia, e deponstolo al museo, la sola fabbrica della porcellana per divertimento aveva portato. Laonde a me sembrava conveniente per tutte le ragioni imaginabili il non toccare questo assunto, nel quale e la sostanza e l'apparenza veniva a far poco onore a S. M. [Karl von Bourbon], essendo notorio e al Regno e alla Europa il racconto che io avevo umiliato“; abgedruckt in F. Strazzullo, Le manufatture d'arte di Carlo di Borbone (Neapel 1979) 147 f.
- 32 Vgl. L. Ambrosio, La Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, in: Sovrane fragilità. Le fabbriche reali di Capodimonte e di Napoli, (Ausstellungskatalog Turin, Mailand 2007) 58 f.
- 33 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Rosaria Ciardiello.
- 34 Sèvres-Biskuit wurde erstmals 1751 (in Weichpaste) und 1766 (in Hartpaste) in der königlichen Manufaktur von Vincennes erprobt. Einen Überblick über die Produktionspalette gibt das Buch von T. Préaud – A. d'Albis, La Porcelaine de Vincennes (Paris 1991).
- 35 Vgl. hierzu V. Cocchi, Domenico Venuti e le porcellane di Capodimonte (Cortona 1982) und A. González-Palacios, Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli (Turin 1988).
- 36 Zu weiteren Versionen der Porzellan-Repliken des ‚Pseudo-Seneca‘ aus der Neapler Manufaktur vgl. A. González-Palacios, in: N. Spinosa (Hrsg.), El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII (Ausstellungskatalog Madrid 1990) 195 f.
- 37 Zur Politik der Aus- und Überblendung der Massenmisere im bourbonischen Neapel vgl. D. Scafoglio, La maschera della Cuccagna. Spreco, rivolta e sacrificio nel Carnevale napoletano del 1764 (Neapel 1994) und K. Siebenmorgen, Ferdinand IV., das Korn und die Parthenopäische Republik 1799, in: S. Pisani – dies. (Hrsg.), Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte (Berlin 2009) 307–315.
- 38 C. Justi, Winkelmann in Italien. Mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1872) Bd. 2, 1, 212.
- 39 Eine gewisse Analogie der Verhältnisse ist nicht von der Hand zu weisen, wenn der italienische Ratspräsident im Juli 2008 den Ausnahmezustand über Pompeji ausruft und die Kulturpresse den Missstand in der Verwaltung wie folgt bilanziert: „Un quadro desolante, e anche ingeneroso nei confronti del soprintendente Guzzo che negli ultimi quindici anni ha fatto i salti mortali per preservare i monumenti e ampliare le aree visitabili. Ma sono in troppi a remargli contro, a cominciare dai trecento custodi e dai sindacati che li spalleggiano. Per riparare un pavimento, per rimettere in sesto un atrium o un tablinum, bisogna superare ben 91 passaggi burocratici“; R. Chiaberge, Se Pompei chiama la polizia, in: Il Sole 24 Ore, 24. August 2008, 27. Über die „ingovernabilità“ Pompejis (so der Soprintendente Guzzo) vgl. G. M. Pace, Pompei muore un'altra volta, in: P. G. Guzzo, Pompei 1998–2003. L'esperienza dell'autonomia (Mailand 2003) 121–124.
- 40 Die Inhaftierung des entwerfenden und leitenden Architekten von Capodimonte, Giovanni Antonio Medrano, bezeichnet nur die Spitze des Eisberges: A. Ferri Missano, Il processo a Giovanni Antonio Medrano. Indizi per una storia della fabbrica della reggia di Capodimonte, Atti della Accademia Pontaniana 37, 1988, 197–216.
- 41 Während Besucher die verkohlten Papyrusrollen im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel heute eher beiläufig wahrnehmen, galten sie ehemals als eine der großen Kostbarkeiten der Sammlung; so heißt es etwa im Rahmen der Friedensverhandlungen 1801 zwischen der République Française und dem Königreich Beider Sizilien, als es um Geschenke für den Ersten Konsul Bonaparte ging, die „manuscrits d'Herculaneum sont certainement l'objet le plus précieux qu'on ait pu offrir“; zitiert in F. Boyer, Les cadeaux du Roi de Naples (1802), in: ders., Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Etudes et recherches (Turin 1969) 194. – Im Jahre 1776 hat das Königshaus Papyrusrollen für den Erwerb einer anderen

seltene Rarität, nämlich von Kängurus, getauscht; vgl. Alonso Rodriguez 2005 (wie Anm. 4), 258. In Anbetracht, dass die vesuvianischen Antiken selbst in Form des diplomatischen Geschenkverkehrs den Regno nicht verließen, ist die ungeheure Wertschätzung der exotischen Tiere auffallend.

⁴² Die lange Zeit gültige Aussage: „The Bourbons were never concerned to encourage wide popular knowledge of the collection“ darf angesichts der hier referierten Zusammenhänge als gegenstandslos erachtet werden; F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900* (New Haven-London 1982) 75.

⁴³ T. Fitzon, *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italiener 1750–1870* (Berlin, New York 2004) 143–151 und 168–174. Wie die bourbonische Restriktionspolitik von Besuchern hintergangen wurde, lässt sich nachlesen bei: A. R. Gordon, *Subverting the Secret of Herculaneum. Archaeological Espionage in the Kingdom of Naples*, in: *Antiquity recovered* (s. Anm. 4) 37–57.

⁴⁴ Für den im Rahmen der Wirkungsästhetik zentralen Begriff der Aura s. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *W. Benjamin. Gesammelte Schriften, I.2* (Frankfurt a. M. 1974) 471–508, bes. 480–482. Benjamin baut den Aura-Diskurs von seinem Verlust in der industriellen und kapitalisierten Moderne her auf; hier geht es hingegen um die künstliche Erzeugung und Steigerung von Aura, weshalb der Vorgang der Auratisierung sich als Medium eines Inszenierungskonzepts erweist. Die so gewonnene „Aura“ entspricht deshalb nicht jener von Benjamin gemeinten. – Weitergehende Überlegungen zu dem hier skizzierten Problemfeld jetzt in S. Pisani, *„Luxusmarke“ Pompeji*, in: S.-G. Bruer – D. Rößler (Hrsg.), *Festschrift für Max Kunze. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute* (Ruhpolding 2011) 129–139.

⁴⁵ D’Alconzo 1999 (s. Anm. 30) 46f.

⁴⁶ Vgl. hierzu die Tagungsbesprechung durch den Verf.: *Antiquariat, musées et patrimoine à Naples au XVIIIe siècle*, Institut national d’histoire de l’art, 14.–15. Mai 2004, *Kunstchronik* 58, 2005, 58, 1–6.

⁴⁷ Allroggen-Bedel 1996 (s. Anm. 4) 238. Der Auratisierungsstrategie war ferner eigen, dass die Bildwerke aus den verschütteten Vesuvstädten weitgehend musealisiert und nicht zu Ausstellungszwecken benutzt wurden, wie etwa noch wenige Jahrzehnte zuvor durch d’Elbœuf, der seine Villa in ein regelrechtes Antikenmuseum verwandelt hatte; vgl. A. Allroggen-Bedel – H. Kammerer-Grothaus, *Das Museo Ercolanese in Portici, Cronache Ercolanesi* 10, 1980, 180. Ausnahmen bestätigen die Regel: So vor allem die Mosaiken und Opus-sectile-Böden, die als Dispositionsmasse für royalistische Ausstattungskampagnen erhalten mussten; S. Pisani, Zur Wieder-

verwendung antiker Marmorfußböden in den Villen und Schlössern der Bourbonen am Golf von Neapel 1786–1830, in: M. Kunze (Hrsg.), *„Wiedererstandene Antike“*. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance, *Kongressakten Oranienbaum 1999* (München 2003) 81–93.

⁴⁸ Vgl. Pisani 2005 (s. Anm. 46) 4.

⁴⁹ P. degli Onofri 1789 (s. Anm. 30) Cl.

⁵⁰ Es sei hier das unermüdliche Engagement von Salvatore Settis hervorgehoben, gegen den sprichwörtlichen Ausverkauf der Kultur in Italien anzuschreiben; so jüngst seine Philippika auf die drastischen Haushaltskürzungen im Bereich der Beni Culturali durch die Regierung Berlusconi: *„Il Bel Paese senza soldi“*, in: *La Repubblica*, 8. August 2008, 1 u. 38.

⁵¹ S. De Caro, *La ricerca archeologica*, in: *La Metropolitana di Napoli. Nuovi spazi per la mobilità e la cultura* (Neapel 2000) 129–135, bes. 135: „Dato questo carattere così significativo per il Museo, abbiamo accolto con favore l’idea dell’architetto Aulenti di conferire all’intero edificio della stazione una caratterizzazione molto forte di questa sua destinazione ‚porta del Museo‘. Ciò attraverso la collaborazione nell’atrio di due immagini molto significative delle collezioni napoletane: una riproduzione a grande scala dell’Ercole Farnese, la celeberrima statua che per secoli ha incarnato nel cortile del Palazzo Farnese a Roma l’idea stessa dell’Antico, e, in originale, la testa Carafa, una famosa testa colossale di cavallo in bronzo che Lorenzo il Magnifico donò a Diomede Carafa e che, esposta nel cortile del magnifico palazzo a via S. Biagio dei Librai, è stata altrettanto a lungo l’emblema stesso della passione per le antichità nella città“. Zur bronzenen Testa Carafa, einer lange für antik gehaltenen Renaissanceplastik, vgl. jüngst F. Caglioti, *Horse’s Head*, in: M. Gregori (Hrsg.), *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece* (Ausstellungskatalog Athen, Mailand 2003) Bd. 1, 198–200.

Bildnachweis

Abb. 5: nach: INHA Paris I Abb. 6: aus: Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou, description des royaumes de Naples et de Sicile* [Paris 1782] Bd. 1.2, Taf. 65; nach: ENSBA Paris I Abb. 7–9, 12–14: nach: Archiv des Verf. I Abb. 10, 11: aus: *Sovrane fragilità. Le fabbriche reali di Capodimonte e di Napoli* [Mailand 2007].