

Mobile Ruinen

Medienkanäle des Ruinentransports

Kirsten Wagner

Durch die göttlichen Zeichen eines Erdbebens und eines Kometen angekündigt, von Augenzeugen sowohl in Loreto als auch in Nazareth beglaubigt, über Nachmessungen der Fundamente und des Gebäudes verifiziert, vollzog sich in den Jahren 1291 und 1294 die wundersame Translokation des Wohnhauses der Mutter Jesu von Galiläa über die dalmatinische Küste nach Loreto (Abb. 1). Wie Baldassare Bartoli in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiter zu berichten weiß und sich dabei auf eine Reihe von bis in das 15. Jahrhundert zurückreichenden schriftlichen Quellen stützen kann, besorgten Engel den Transport des von seinen Fundamenten abgetragenen Hauses über das Mittelmeer, um es so im umkämpften Heiligen Land seiner Zerstörung zu entziehen.¹ Nur Engel als frühe Medienkanäle konnten leisten, was der Architektur in ihrer Materialität und Ortsgebundenheit widerspricht: sich als Gebautes von einem Ort zu einem anderen zu bewegen bzw. sich von diesem an jenen versetzen zu lassen.

Die Marienlegende erweist sich als Parabel, mit der im ausgehenden 18. Jahrhundert die Felloplastik, also die Korkbildnerei (von Architekturmodellen), eingeführt wurde. In Theodor F. K. Arnolds Schrift über die *Felloplastik* aus dem Jahr 1804 ist zu lesen: »Wenn die heilige Legende nur ein einziges Monument der Baukunst, was sich mehr durch seine Heiligkeit, als architektonischen Geschmack empfiehlt – das heilige Haus von Loretto [sic!] – durch Engel übers Meer an seinen jetzigen Ort tragen läßt, so ist diese christliche Mythe eine Aufforderung an die nordischen Pilger, wenn sie in Rom unter den erhabenen Trümmern der Vergangenheit wandeln, diese weit würdigern, weit erhabnern Denkmäler der Baukunst zu uns über die Alpen zu tragen.«² Arnold greift nahezu wörtlich Jakob Dominikus auf, Professor für Geschichte an der Erfurter Universität, der die Kunst der Felloplastik im *Neuen Teutschen Merkur* vier Jahre zuvor wegen ihrer »hohe[n] Würksamkeit und [...] himmlische[n] Magie« gepriesen hatte,

- 1 Baldassare Bartoli: *Le glorie maestose del santuario di Loreto*. Opera ampliata, e nuovamente data fuori da Baldassare Bartoli. Macerata: Zenobi 1673, hier in dt. Ausgabe: *Die Glorwürdige Herrlichkeiten Des Heilighthums, Das ist: Des Heiligen Hauses zu Loreto [...]*. Frankfurt am Main: Stock um 1700.
- 2 Theodor F. K. Arnold: *Felloplastik oder die Kunst Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen*. Gotha: Ettinger 1804, S. VI–VII.



Abb. 1: Die Translokation des Heiligen Hauses, Druckgrafik 1673.

zumal sie »alle Monumente des Alterthums, ohne dem Orte seine Zierde zu rauben, transportabel gemacht« habe.³

Die Felloplastik ermöglichte die Betrachtung von antiken Bauwerken, ohne vor Ort zugegen zu sein. Spezifisch an ihr ist, dass sie die Bauwerke in ihrem vorgefundenen, das heißt im 18. Jahrhundert: in ruinösem Zustand wiedergab. Sie unterscheidet sich damit von den parallel entstehenden Rekonstruktionsmodellen griechischer und römischer Architektur, die im Gussverfahren mit Gips und Talkum hergestellt wurden und auf einen ursprünglichen, noch intakten Zustand des Gebauten abzielten.⁴ Angesichts der im 18. Jahrhundert systematisch gezeichneten und gestochenen Ruinen der antiken Bauwerke Roms und Umgebung, mit denen sie als Bild gleichermaßen über die Alpen getragen werden konnten, scheint die der Felloplastik ob des Ruinentransports zugeschriebene »himmlische Magie« zumindest erklärungsbedürftig. Sie rührt zum einen

3 Jakob Dominikus: Ueber Herrn Mey's Felloplastik. In: Christoph Martin Wieland (Hg.): Der Neue Teutsche Merkur. Weimar: Gädicke 1800, S. 325–336, hier S. 331.

4 Vgl. Valentin Kockel: Plaster Models and Plaster Casts of Classical Architecture and its Decoration. In: Rune Frederiksen, Eckart Marchand (Hg.): Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 419–433.



Abb. 2: Detail Korkmodell des Konstantinsbogens von Antonio Chichi, 51,5 × 65,5 × 28 cm, drittes Viertel 18. Jahrhundert, Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

von der dreidimensionalen Wiedergabe des Gebauten her, das sich von allen Seiten perspektivisch betrachten und aufgrund seiner Miniaturisierung zugleich als Ganzes erfassen ließ. Die Felloplastik reproduzierte die antike Architektur nicht nur visuell, sondern objekthaft, brachte sie buchstäblich zum Greifen nahe (Abb. 2). Damit hängt zum anderen die besondere Materialität der Felloplastik zusammen: der Kork, der aufgrund seiner Porosität und Farbigkeit offenbar wie kein anderes Material verwitterten Stein, insbesondere den porösen Travertin, nachahmen kann.⁵ In allen Beschreibungen der Felloplastik wird auf dieses mimetische Potenzial des Korks abgehoben, nicht einfach ein Bauwerk, sondern ein von Menschenhand Gemachtes plastisch wiederzugeben, das dem

5 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2).



Abb. 3: Korkmodell des Septimius-Severus-Bogens von Carl May, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

Verfall ausgesetzt ist. Teil der Faszination an der Felloplastik war, dass das Material Kork das Wirken der Zeit mit zur Darstellung brachte. Verkörperten die antiken Ruinen an sich schon eine in den Bodenablagerungen versunkene Tiefendimension von Geschichte *und* eine Dauer des Verfalls, dann konservierten die felloplastischen Modelle diese in den Ruinen verdichteten Modalitäten der Zeit. Weniger rissanfällig als Holz und stoßfester gegenüber Gips und Ton wurde den Korkmodellen zudem eine eigene Lebenszeit attestiert, die der Lebensdauer der antiken Bauwerke zumindest nahekommen sollte.⁶ Aufgrund ihrer Materialeigenschaften und ihrer Dreidimensionalität wurde die Felloplastik zum Inbegriff einer originalgetreuen Reproduktion. Durch die Korkmodelle hindurch meinten die Betrachter*innen, die antiken Ruinen selbst zu sehen.

Mit diesen Eigenschaften nimmt die Felloplastik ein anderes, wenn auch zweidimensionales Reproduktionsmedium vorweg, nämlich die Fotografie, bei der Darstellung und Dargestelltes gleichermaßen zusammenzufallen scheinen. Eine ebenso architektur- wie mediengeschichtliche Pointe in diesem Zusammenhang ist, dass es sich bei der ersten bisher nachweisbaren Fotografie eines

6 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 201. Weder lösten die aus dem organischen Material Kork gefertigten Modelle dieses ein, noch konnten viele Modelle die Auflösung von entsprechenden akademischen und musealen Sammlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts überstehen.

Architekturmodells um die Fotografie einer Felloplastik handelt (Abb. 3).⁷ Sie zeigt das Korkmodell des Septimius-Severus-Bogens aus der kunstgewerblichen Sammlung des Freiherrn Alexander von Minutoli; es wurde um 1854 aufgenommen, zu einem Zeitpunkt, als der felloplastische Modellbau seinen Höhepunkt bereits überschritten hatte. Die Fotografie übersetzt das dreidimensionale Modell des Triumphbogens in ein zweidimensionales Bild, das indessen dieselbe Funktion wie die Felloplastik übernahm. Das Bild des Modells sollte das Modell als ortsfestes Unikat einer Sammlung und die von ihm dargestellte antike Architektur an andere Orte tragen. Dabei wurde nunmehr der Fotografie zugeschrieben, das Modell wie kein anderes Medium originalgetreu wiedergeben zu können.

Was die Fotografie für das felloplastische Modell einer antiken Ruine leistete, übernahm sie gleichermaßen für die realen Ruinen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts diente sie der bildhaften Reproduktion der historischen Überreste europäischer und außereuropäischer Monumentalarchitektur, versammelte in einem imaginären Museum der Weltarchitektur unter anderem die Tempelruinen Italiens und Griechenlands, Ägyptens und Syriens, Mexikos und Indiens – und bildete zusammen mit den im 19. Jahrhundert entstehenden Sammlungen an verjüngten Architekturmodellen und Abgüssen von Architekturfragmenten die Grundlage für eine vergleichende Architekturgeschichte.⁸

Ihren archäologischen Wert bezog die Fotografie – wie die Felloplastik – darauf, dass sie als ›Momentaufnahme‹ der Ruinen einen bestimmten Zustand ihres Verfalls festhielt und darüber verstetigte, während der Verfall unablässig voranschritt. Über Modell und Fotografie konnte dementsprechend auf frühere Zustände der Ruinen und des Bauwerks, das sie einst waren, geschlossen werden. Der archäologische Wert war an ein Objektivitätsversprechen gebunden. Die Felloplastik und die Fotografie erbrachten es auf unterschiedliche Weise: Bei der Felloplastik waren es (zusehends) genaue(re) Vermessungen und vereinheitlichte Maßstäbe, die der objekthaften Reproduktion zugrunde gelegt wurden, bei der Fotografie war es das Mechanische der bildhaften Reproduktion.

Die verschiedenen medialen, felloplastischen und fotografischen Übersetzungen der antiken Ruinen und die damit zusammenhängenden Mobilisierungen von Architektur sollen nachfolgend in drei Schritten näher betrachtet werden: 1. der Herstellung und Zirkulation von Felloplastiken antiker Ruinen im 18. Jahrhundert, 2. ihrer Präsentation in Sammlungen mit einem Schwerpunkt auf der Sammlung Minutoli, 3. der fotografischen Reproduktion ebendieser Sammlung. So kurz eine Semiotik der Architektur hinsichtlich der produktions- und rezeptionsästhetisch relevanten Physis des gebauten Raums auch greift, wird die Architektur im Folgenden mit Umberto Eco als ein Zeichen verstanden,⁹

7 Diese Zuschreibung wurde vorgenommen von Rolf Sachsse: Eine kleine Geschichte der Architekturmodellfotografie. In: Oliver Elser, Peter Cachola Schmal (Hg.): Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetsch, Kleine Utopie. Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, S. 23–28.

8 Vgl. im Überblick den Ausstellungskatalog von Robert A. Sobieszek: ›This edifice is colossal. 19th century architectural photography. New York: International Museum of Photography at George Eastman House 1987.

9 Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München: Fink 1972.

das – gerade weil es materiell, räumlich ausgedehnt und ortsfest ist – einer Reihe anderer medialer Zeichen bedarf, um über Raum und Zeit kommuniziert werden zu können. Mit jeder Übersetzung in ein anderes mediales Zeichen rückt die Architektur, rücken hier die antiken Ruinen zugleich in neue Wissensordnungen ein.

Zur Zirkulation von Ruinenmodellen im 18. Jahrhundert

Über die Aufarbeitung der fürstlichen Sammlungen in Kassel, Aschaffenburg und zuletzt Gotha mit ihren Konvoluten an Korkmodellen ist die Geschichte der Felloplastik weitgehend erfasst.¹⁰ Ihren Ursprung hat sie im neapolitanischen Krippenbau, in dem Kork bereits für die dreidimensionale Darstellung von Architektur herangezogen wurde. Daraus ging im Kontext von Bildungsreisen nach Italien und eines korrespondierenden Kunsthandels der autonome Modellbau antiker Bauwerke hervor. Die ersten Korkmodelle datieren auf die 1760er Jahre. Namentlich bekannte Felloplastiker wie Agostino Rosa, Giovanni Altieri und vor allem Antonio Chichi orientierten sich bei ihren Modellen an einem ab dem 16. Jahrhundert durch die Stichwerke von Hieronymus Cock, Étienne Dupérac und später Giovanni Battista Piranesi kanonisch gewordenen Bestand an antiken Bauwerken, der in Rom und Umgebung zu mehr oder minder großen Teilen erhalten geblieben war und zum verbindlichen Besichtigungsprogramm der Grand Tour gehörte.¹¹ Die Bauwerke umfassten neben Tempeln, Grabmälern und Triumphbögen Brücken-, Aquädukt- und Kanalkonstruktionen aus rund fünf Jahrhunderten. Ihre Überreste repräsentierten die antike römische Baukunst, tatsächlich zeigten sie eine heterokliten Antike, insofern in die Architektur der römischen Kaiserzeit unter anderem ägyptische, etruskische und griechische Elemente eingewandert waren. Über die Wiederentdeckung Paestums in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der sogenannte Poseidontempel, über dessen dorische Ordnung die griechische Antike an Popularität gewann, in diesen Modellkanon aufgenommen (Abb. 4). Den Modellen lagen die maßstäblich gezeichneten Risse und Schnitte insbesondere aus Piranesis *Antichità Romane* und Antoine Desgodetz' *Édifices antiques de Rome* zugrunde, sie waren also nicht direkt an den Bauwerken gewonnen worden.¹² Die Übersetzung der antiken Ruinen in maßstäblich verkleinerte Modelle hatte somit mehrere

10 Peter Gercke u. a. (Hg.): *Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800*. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1986; Werner Helmberger, Valentin Kockel (Hg.): *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle*. Landshut, Ergolding: Arcos 1993; Martin Eberle: *Monumente der Sehnsucht. Die Sammlung Korkmodelle auf Schloss Friedenstein Gotha*. Heidelberg: Morio 2017; vgl. ferner Carl May (1747–1822): *Korkmodelle im Architekturmuseum Basel*. Basel: Architekturmuseum 1988, sowie in Bezug auf England Richard Gillespie: *The Rise and Fall of Cork Model Collections in Britain*. In: *Architectural History* 60 (2017), S. 117–146.

11 Vgl. im Überblick Brigitte Buberl (Hg.): *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. München: Hirmer 1994.

12 Giovanni Battista Piranesi: *Le Antichità Romane*, 4 Bde. Rom: Salomoni 1784; Antoine Desgodetz: *Les édifices antiques de Rome. Dessinés et mesurés très exactement*. Paris: Coignard 1682.



Abb. 4: Korkmodell des Poseidontempels in Paestum von Carl May, 37 × 53 × 117 cm, Ende 18. Jahrhundert, Foto: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

Transformationsschritte zur Voraussetzung: vom dreidimensionalen Baukörper in die zweidimensionale Zeichnung beziehungsweise Druckgrafik und von dieser wieder zurück in den dreidimensionalen Modellkörper.

In Deutschland wurde die Kunst der Felloplastik von dem in Erfurt und später in Aschaffenburg für den Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg tätigen Hofkonditor Carl May in den frühen 1790er Jahren aufgegriffen. Über das Anfertigen szenischer Tischaufsätze brachte May für den Modellbau unabdingbare praktische Kenntnisse mit. Selbst nie nach Italien gereist, gilt er als Autodidakt, der an den Modellen Chichis am Kasseler Hof und in der Leipziger Kunsthandlung Carl Christian Heinrich Rosts lernte und sie kopierte.¹³ May erweiterte den von ihm in zwei Modellgrößen gelieferten Kanon antiker Ruinen um Donato Bramantes Tempietto sowie drei romanische und gotische Beispiele aus seiner unmittelbaren Umgebung:¹⁴ das Sybillentürmchen in Erfurt, die Klosterruine in Paulinzella und die Burg Mühlberg bei Gotha, womit er der an den Überresten der mittelalterlichen Architektur manifest werdenden Ruinenromantik entsprach.

Den um 1800 erreichten technischen Stand der Korkbildnerei gibt Arnolds Schrift über die *Felloplastik* wieder. Mit ihrer Material- und Werkzeugkunde ist sie als ein Handbuch zu lesen, mit dem Arnold nicht zuletzt eine

¹³ Zu Carl May vgl. Werner Helmberger: Carl Joseph May (1747–1822). In: Helmberger/Kockel 1993 (wie Anm. 10), S. 63–89.

¹⁴ Mit Modellhöhen von 15 bis 25 cm und von 30 bis 40 cm.

Demokratisierung der bisher als geheime Kunst gehandelten Korkbildnerei verfolgte, deren Artefakte in Herstellung und Verkauf kostspielig waren und daher nur von wenigen erworben werden konnten. Zwei weitere Aspekte verdeutlicht Arnold: einen ästhetischen, aus dem die Ruinenmodelle antiker Bauwerke betrachtet wurden, und einen materiellen, um nicht zu sagen: materialistischen, an dem die Eigenlogiken von Material und Werkzeug ersichtlich werden. Denn für Architekturmodelle gilt wie für die Architektur selbst, dass sie sich nicht auf Intentionen von Subjekten reduzieren lassen, sondern ebenso vom Baumaterial und von technischen Bauweisen bedingt sind.

Kompakt verwendet ist es die Elastizität des Korks, zu dünnen Scheiben geschnitten seine Brüchigkeit, die zur Ausführung der figürlichen Basreliefs und der Ornamente an den Bauwerken einen anderen Werkstoff erforderten. Dafür wurden über Gussformen modellierte und gebrannte Porzellanerden verwendet. Zwei Faktoren legten hierbei eine Wiederverwendung solcher Gussformen für ein und dasselbe, aber auch für unterschiedliche Bauwerke nahe: zum einen sich wiederholende Ornamente, die mit nur einer Vorlage vervielfältigt werden konnten. Zum anderen waren es die Individualität und die Detailliertheit des Bauschmucks, die eine Vielzahl von Einzelvorlagen vorausgesetzt hätten und sich auch nur bis zu einem gewissen Grad maßstäblich verkleinern ließen. Hier behalf man sich mit der Verwendung von hinsichtlich des Verjüngungsfaktors und der Form nach standardisierten Reproduktionsvorlagen (Abb. 5). Diese bereits von Michael Reinick herausgestellte Diskrepanz zwischen »Vorbildtreue und Serienfertigung« ist konstitutiv für den Modellbau in Kork.¹⁵ Wie weit der Einsatz vorgefertigter Bauteile ging, über die sich die Ruinen in Miniatur als mechanische Zusammenfügung architektonischer Versatzstücke zeigen, vermitteln Arnolds Anweisungen, sich einen gut sortierten Modellbaukasten mit derlei Teilen anzulegen.¹⁶

Das Wissen um diese Diskrepanz lag im Toleranzrahmen ästhetischer Nachahmung. Die Originaltreue der Korkmodelle wurde deshalb weder in der Produktion noch in der Rezeption infrage gestellt. Zu kurz greift daher die Beurteilung nach einem modernen Begriff der Objektivität, der sich auch im Modellbau erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts Bahn brach und mit einer exakten Neuvermessung der herangezogenen Vorbilder und Systematisierung der Maßstäbe einherging. Informationsverlust wie -anreicherung vollzogen sich bei der Übersetzung des Bauwerks in die Zeichnung und der Zeichnung in das Modell also nicht allein, weil ungenau gemessen, Details übersehen oder hinzugefügt wurden. Sie waren auch dem Medium der Zeichnung und dem Material Kork geschuldet. Allerdings wurde eine Grenze gezogen, an der sich die Originaltreue bemaß. Sie weist insofern auf die Denkmalpflege voraus, als die Korkmodelle die antiken Ruinen weder verbessern noch verschönern sollten.¹⁷ Die historischen

15 Michael Reinick: Zwischen Vorbildtreue und Serienfertigung. Beobachtungen an den Korkmodellen Antonio Chichis. In: Gercke u. a. 1986 (wie Anm. 10), S. 20–24.

16 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 75–80, 107.

17 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 204. Allerdings haben sich nicht alle Felloplastiker streng an diesen Grundsatz gehalten.

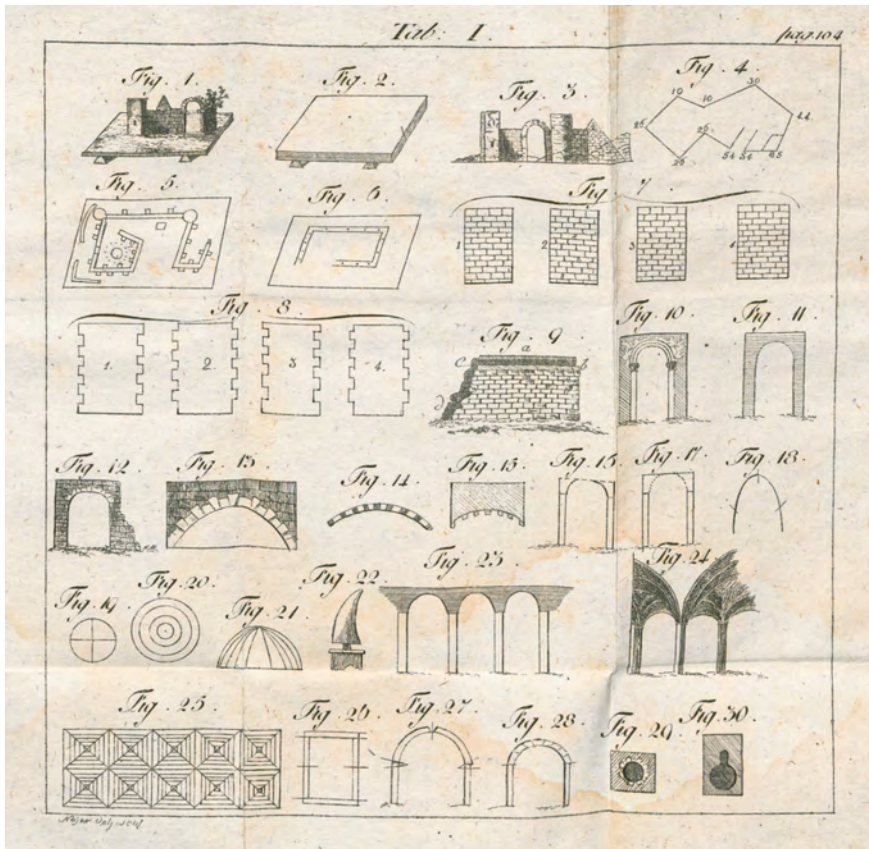


Abb. 5: Schematische Darstellung von Modellbauteilen aus Arnolds ›Modellbauhandbuch‹ zur Felloplastik, 1804.

Monumente, in denen ein jeweils spezifischer historischer Stil zum Ausdruck kam, waren ohne restaurierenden Eingriff in ihrem gegenwärtigen Zustand wiederzugeben.

In ästhetischer Hinsicht wurden ebenfalls Grenzen gezogen. Sie betrafen gleichermaßen die historischen Monumente und ihre Modelle. Hierbei war eins der Grundprinzipien der Ästhetik des 18. Jahrhunderts leitend: das der Einheit in der Mannigfaltigkeit.¹⁸ Demgemäß bevorzugte Arnold »schöne[-] Originale [...], welche durch Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Schönheiten«, sprich: ihrer Säulenreihen, Ornamente und Basreliefs, »und Einfachheit ihrer Komposition interessieren, belehren und angenehm unterhalten«.¹⁹ An der Wiedergabe dieser Mannigfaltigkeit, sei es bei der Zusammensetzung der Bauglieder, sei es beim Ornament, entschied sich nicht nur die Kunst des Modellbaus. Sie zeigte am

¹⁸ Vgl. im Überblick Werner Strube: Mannigfaltigkeit, ästhetische. In: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, Sp. 735–740.

¹⁹ Arnold 1804 (Anm. 2), S. 85.

Modell immer wieder neue Aspekte des Gebauten, führte zu überraschenden Eindrücken und leistete auf diese Weise der Einbildungskraft Vorschub, »selbst unter den Ruinen zu wandeln, sinnend von Säule zu Säule [zu] schleiche[n] [...] und mit jedem Schritt eine neue Entdeckung [zu] mache[n]«. ²⁰ Rein geometrische Körper wie die Cestiuspyramide in Rom und die mit ihr zitierten ägyptischen Pyramiden, die von allen Seiten das gleiche Bild boten, wirkten nach Arnold nur durch ihre Dimension auf die Betrachter*innen. Da diese über das maßstäblich verkleinerte Modell aber gerade verloren ging, seien die entsprechenden Felloplastiken »schlecht[-]«, wenn nicht »lächerlich[-]«. ²¹

Weitere Grenzziehungen wurden gegenüber dem Krippenbau und dem im 18. Jahrhundert ebenfalls aufkommenden, an den Festungsmodellbau anschließenden Geländerelief gezogen. Jedwedes szenisch-narrative Moment galt es zu vermeiden: »Menschen, Heerden, Vögel auf Bäumen, Hirsche, und überhaupt alles Lebendige, hüte man sich auf solchen Modellen anzubringen.« ²² Als Kunst hatte sich die Felloplastik von den Objekten und den Praktiken einer der kindlichen Fantasie gleichgesetzten, in den Weihnachtskrippen sich artikulierenden Volksfrömmigkeit zu emanzipieren. ²³ Die Modellierung von Berg- oder Seenlandschaften, wie sie in den Geländereliefs des 18. Jahrhunderts beispielhaft umgesetzt wurde, ²⁴ erscheint nur für Bauwerke mit einer topografisch besonderen Lage angebracht, etwa bei Tempeln auf Felsen und natürlichen Grotten oder Burgruinen auf Bergen. In allen anderen Fällen sei die Umgebung auszublenden. Autorisiert blieben allein die schon auf Ruinenbildern zu findenden Trümmerteile der Gebäude, die kunstvoll arrangiert zur pittoresken Wirkung des Verfalls beitrugen, oder etwa ein Sandüberzug der Modelle als Sedimentierungsprozesse anzeigende Patina. Die Vereinzelung der antiken Bauwerke qua Modell blieb die Regel. Sie ging mit einer Dekontextualisierung der Ruinen(-modelle) einher: Ihres Orts innerhalb eines funktionalen und repräsentativen räumlichen Bedeutungsgefüges beraubt, beförderten die Modelle die zeichenhafte Verfügbarkeit der Ruinen. Nicht dass die antiken Ruinen selbst keine Zeichen gewesen wären. ²⁵ Seit ihrer literarischen ›Entdeckung‹ durch Francesco Colonna sind sie mit immer neuen Konnotationen aufgeladen worden. Ihr denotativer Kern ergibt sich gleichwohl nur aus ebenjenem räumlichen Bedeutungsgefüge, dessen Teil sie waren, aus dem sie Sinn beziehen und dem sie ihrerseits Sinn geben.

20 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 84–85.

21 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 85.

22 Arnold 1804 (Anm. 2), S. 224.

23 Arnold 1804 (Anm. 2), vgl. hierzu auch Anita Büttner: Korkmodelle. In: Gercke u. a. 1986 (wie Anm. 10), S. 10–19.

24 Wie Arnolds Hinweise auf die Umsetzung von gefrorenen Seen, Gletschern und Wasserfällen zeigen, dürfte er das im 18. Jahrhundert berühmte Schweizer Geländerelief von Franz Ludwig Pfyffer von Wyher gekannt haben. Vgl. dazu Andreas Bürgi: Relief der Urschweiz. Entstehung und Bedeutung des Landschaftsmodells von Franz Ludwig Pfyffer. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2007.

25 Vgl. Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulff (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304.

Zur Arretierung von Ruinenmodellen in Sammlungen

Der Archäologe und Philologe Carl August Böttiger, auf den der Neologismus ›Felloplastik‹ aus gr. *φελλός* für Kork und *πλαστική* für Bildhauerkunst zurückgeht,²⁶ zeichnete angesichts der durch Plünderungen und andere Formen der ›Kunstrequisitionen‹ (bereits im kaiserzeitlichen Rom, dann erneut in der frühen Neuzeit und zuletzt im 18. Jahrhundert) angehäuften Sammlungen antiker Realien drei charakteristische Rezeptionsweisen von Kunstwerken nach: Begeisterung, Verzierung, Belehrung. Erstere meint eine religiöse Begeisterung und bezieht sich auf die Verehrung von an Orten des Kultus aufgestellten und ebendort wirkenden Statuen. Verzierung spielt hier bereits eine Rolle, ist jedoch untergeordnet und kann sich erst nach Entfernung der Statuen von diesen Orten und ihrer Entlassung aus den kultischen Praktiken zum Hauptzweck verselbstständigen. Diese gleichsam ästhetische Betrachtungsweise bestimmt nach Böttiger die privaten Antikensammlungen der frühen Neuzeit. Bereits im 16. Jahrhundert aber »scheint [...] die dritte Periode der Kunstsammlungen und der am meisten untergeordnete Zweck, der der bloßen Zusammenstellung und Aufschichtung zur Parade oder, wenn es besser klingt, zur Belehrung der Künstler und Kunstgenossen, Alterthümler und Reisedilettanten, ihren Anfang genommen zu haben.«²⁷ Böttigers damit verbundene, an dem Archäologen und Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy geschulte Kritik richtet sich an wahllos zusammengetragene, oft willkürlich restaurierte Originale (oder Originalfragmente) und ebenso beliebig arrangierte Realiensammlungen, wo doch Abgussammlungen denselben Zweck der Belehrung erfüllen könnten.

Für die Architektursammlungen, die ab dem 18. Jahrhundert systematisch aufgebaut wurden, erwiesen sich Originalfragmente, Abgüsse und andere Modellformen ohnehin als konstitutiv, zumal sich die immobilen Originale selbst nicht, sondern nur durch objekt- und bildhafte Reproduktionen ausstellen ließen.²⁸ Die von Böttiger insbesondere an Skulpturensammlungen demonstrierte Verschiebung von der Verzierung zur Belehrung lässt sich auf die felloplastischen Ruinenmodelle übertragen. Ihr Zweck, wo er nicht im Souvenir begüterter »Reisedilettanten« aufging, wurde um 1800 noch im schmückenden Tischaufsatz, in der »Verzierung geschmackvoller Zimmer« oder als Zierde von Kunstkabinetten gesehen.²⁹ Die didaktische Belehrung sowohl in Sachen des Geschmacks als auch in architektonischer und altertumskundlicher Hinsicht stand unterdessen schon im Vordergrund. Architekturmodelle aus höfischen Sammlungen wurden wie etwa in Kassel den Kunst- und Bauakademien zum zeichnerischen Studium und zur Unterweisung in antiker Baukunst zur Verfügung gestellt. Die Akademien

26 Vgl. Böttigers Notiz in: Dominikus 1800 (wie Anm. 3), S. 325–326.

27 Carl August Böttiger: Über Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung (1807). In: Ders.: C. A. Böttiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, Bd. 2, hg. v. Julius Sillig. Dresden, Leipzig: Arnold 1838, S. 3–24, hier S. 11.

28 Mit einem Schwerpunkt auf Abgussammlungen vgl. Mari Lending: *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2017.

29 Vgl. Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. IX–X.



Abb. 6: Korkmodell einer Kirchenruine, Alexander von Minutoli zugeschrieben, 1832, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

ihrerseits legten über das 19. Jahrhundert eigene Modellsammlungen an. Einzelne Künstler und Architekten wie Louis-François Cassas in Frankreich und Sir John Soane in England, in deren Sammlungen sich auch die Felloplastiken antiker Ruinen befanden, gingen ihnen darin exemplarisch voran.³⁰

Dem Zweck der Belehrung dienten auch die in der Forschung zur Felloplastik bisher nicht erwähnten sechs Korkmodelle aus der Kunst- und Gewerbesammlung des Freiherrn Alexander von Minutoli. Als preußischer Beamter mit dem Auftrag, das schlesische Gewerbe zu fördern, hatte er im Schloss Liegnitz im Grunde das erste Kunst- und Gewerbemuseum Europas eingerichtet, das ab

30 Zu Cassas' Sammlung vgl. Werner Szambien: *Le musée d'architecture*. Paris: Picard 1988; zur Sammlung Soanes vgl. Peter Thornton, Helen Dorey: *Sir John Soane. The Architect as Collector 1753–1837*. New York: Harry N. Abrams 1992.



Abb. 7: Korkmodelle von Carl May: Tempel der Vesta, Husten-Tempel, Grabmal der Horatier und Curatier, Cestiuspyramide, Ende 18. Jahrhundert, Modellfotografie, Salzpapier, um 1854.

1849 zugänglich war.³¹ Über seinen Vater, Heinrich von Minutoli, der im Auftrag der preußischen Regierung Ägypten bereist hatte, und aufgrund eigener Reisen nach Italien war Alexander mit der außereuropäischen und europäischen antiken Kunst und Architektur vertraut. Neben der verwaltungstechnischen Ausbildung beschäftigte er sich mit mittelalterlichen Bauwerken, die er vermessend, zeichnend und beschreibend erfasste. Daraus ging 1836 ein Verzeichnis der *Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in den Brandenburgischen Marken* hervor. Mit dem Aufmaß von Bauwerken hatte sich Minutoli eine für die Felloplastik wichtige Voraussetzung erworben (Abb. 6). Ob dieser Umstand oder die Bekanntschaft seines Vaters mit Carl August Böttiger gereicht hat, selbst felloplastisch auf höchstem Niveau tätig zu werden und die mittelalterliche Kirchenruine anzufertigen, die Minutoli zur 27. Berliner Akademieausstellung einreichte, sei dahingestellt.³² Insofern die Korkbildnerei nicht nur handwerkliches Können

31 Zu Minutoli und seiner Sammlung vgl. Bernd Vogelsang: Beamteneinkauf. Die Sammlungen des Freiherrn von Minutoli zu Liegnitz. Eine Dokumentation. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa 1986; Margret Dorothea Minkels: Alexander von Minutoli, der Gründer des 1. Kunstgewerbemuseums der Welt (1844), mit einem Beitrag von Zygmunt Wielowiejski zur frühen Photographie. Norderstedt: Books on Demand 2018.

32 Vgl. Minkels 2018 (wie Anm. 31), S. 41.

und eine gut ausgestattete Werkstatt erforderte, sondern gerade die »gothische[n] Monumente mit ihren mannichfaltigen Verzierungen und Schnörkeleien [...] schon eine[s] geübten Künstler[s]«³³ bedurften, wie Arnold schreibt, mag zumindest ein kleiner Zweifel angebracht sein, alldieweil auch kein weiteres Korkmodell von Minutoli bekannt ist.

Bei den anderen Korkmodellen aus der Sammlung handelt es sich um den Triumphbogen des Septimius Severus (vgl. Abb. 2), zwei Rundtempel aus Tivoli sowie zwei Grabmäler; allesamt stammen von dem Felloplastiker Carl May (Abb. 7). Innerhalb der über eine Enfilade an Räumen im südlichen Schlossflügel verteilten Sammlung von anfangs rund 4000 Objekten kamen sie im Raum des »classischen Alterthums« zur Aufstellung. Das Modell der Kirchenruine dürfte sich im Raum »Mittelalter im Norden« befunden haben. Insgesamt folgte die Sammlung kunstgewerblicher Realien zwei Wissensordnungen: einer historischen und einer taxonomischen. Die historische Ordnung leitete die Sammlungspräsentation im Liegnitzer Schloss an. Den einzelnen Räumen war jeweils eine Epoche mit ihren charakteristischen Ausdrucksformen zugeordnet, sodass die Besucher*innen eine verräumlichte Stilgeschichte durchschritten.³⁴ Die taxonomische Ordnung der Sammlung nach den drei Naturreichen Mineralia, Vegetabilia und Animalia hätte eigentlich eine Aufstellung der Realien nach ihren entsprechenden Werkstoffen erfordert. Das fand allerdings nicht statt. Für die Gesamtpäsentation der Sammlung blieb die historische Ordnung bestimmend, wenn auch innerhalb der einzelnen Epochenräume die Artefakte nach ihren jeweiligen Werkstoffen organisiert waren. Wie grundlegend die taxonomische Ordnung dennoch war, verdeutlichen die ab 1855 herausgegebenen Vorbildermappen mit fotografischen Reproduktionen der Sammlungsgegenstände. Insbesondere die vermehrte Auflage von 1873 ist *grosso modo* nach Mineralia, Vegetabilia und Animalia geordnet.³⁵

Mit der historischen und taxonomischen Ordnung der Sammlung Minutoli unterlagen die Korkmodelle antiker Ruinen einem doppelten Register. Zusammen mit anderen Architekturfragmenten wie Säulenteilen oder Bruckstücken von Bauschmuck verkörperten sie die römische Architektur und waren so im mit »Pompejanischen Wand-Decorationen« versehenen Raum des klassischen Altertums untergebracht. Dem Antikenkanon des 18. Jahrhunderts entsprechend hielt dieser Raum eine eigene Mauernische für die über Paestum repräsentierte griechische Antike vor. Dieser in Bezug auf die immobile Architektur notwendigen

33 Arnold 1804 (wie Anm. 2), S. 184–185.

34 Eine historische und stilgeschichtliche Ordnung musealer Objekte war wenige Jahre zuvor von Alexandre Lenoir und Alexandre du Sommerard für die Sammlungen im Kloster der Petit Augustins und des (späteren) Musée Cluny entwickelt worden. Vgl. im Kontext von Architektursammlungen Lending 2017 (wie Anm. 28), S. 35–37.

35 Die drei Naturreiche teilten sich dabei in weitere Unterklassen auf, die ihrerseits den an Werkstoffen und ihrer Verarbeitung orientierten Ordnungen der Gewerbe- und Weltausstellungen entsprachen: Verarbeitung von Steinen, Erden, Keramik, Metallindustrie, Glasindustrie, Weberei, Verarbeitung vegetabilischer Stoffe, Verarbeitung animalischer Stoffe, Verzierungskunst. Vgl. Alexander von Minutoli (Hg.): Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Befoerderung der Künste zu Liegnitz. Liegnitz: Minutoli'sches Institut 1873.

»bildlichen Darstellung« anhand von Modellen, Originalfragmenten und Bildern schlossen sich antike Gefäße aus Tonerden, Bronzegüsse und mit Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein Artefakte aus vegetabilen und animalischen Werkstoffen an.³⁶ Die Korkmodelle antiker Ruinen ordnete der Gelehrte Asher Sammt in seiner Darstellung der Liegnitzer Sammlung wie die architektonischen Originalfragmente dem Werkstoff Stein zu. Er nahm also nicht die modellhafte Darstellung, sondern das von ihr Dargestellte, die steinernen Bauwerke, wahr.

Die Modelle antiker Ruinen ließen sich aber ebenso aus Perspektive der modellhaften Darstellung und damit des Werkstoffs Kork betrachten. Aus dieser Perspektive rückten sie in das Register der Vegetabilia ein. In die fotografische Vorbildersammlung sind die Felloplastiken ausschließlich als Artefakte aus pflanzlichem Material aufgenommen. Beide Betrachtungsweisen finden sich in anderen Ausstellungskontexten des 19. Jahrhunderts wieder. Zu den Akademieausstellungen wurden sie als Darstellungen antiker oder mittelalterlicher Architektur eingereicht, zu den Gewerbe- und Weltausstellungen als Beispiele für »vegetabilische Substanzen zur Verarbeitung in den Gewerben«, wie über das Korkmodell des Heidelberger Schlosses von dem Oldenburger Hofkoch Johann Heinrich Cassebohm belegt ist.³⁷

Zur Zirkulation fotografiierter Ruinenmodelle

Für die Gegenstände aus Minutolis Sammlung stellte sich dasselbe Problem wie für die antiken Bauwerke. Sie befanden sich nicht nur an einem konkreten Ort, sondern bezogen ihre Bedeutung aus dem räumlichen Kontext, in dem sie aufgestellt waren. Die belehrende Funktion der Sammlung entfaltete sich also nur, indem sie aufgesucht wurde, um die historischen Vorbilder in ihrem stilgeschichtlichen Zusammenhang eingehend betrachten und zeichnerisch aufnehmen zu können. Weniger die äußere Form als die inneren, von der Proportion, der Funktionalität und der Materialität abhängigen Gesetzmäßigkeiten der Form galt es dabei zu erfassen.³⁸ Unter den Bedingungen zunehmend industrieller Warenproduktion zielte die Nachahmung der historischen Vorbilder ebenso auf eine neue Einheit von Werk- und Kunstform wie auf die Erschließung neuer Materialien und Verfahren ihrer Bearbeitung. Damit die Sammlung in dieser Hinsicht auch überregionale Wirkung entfaltete, sah Minutoli ihre Reproduktion vor und orientierte sich hierfür an dem von der preußischen Regierung herausgegebenen Stichwerk *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* nach zahlreichen Zeichnungen Karl Friedrich Schinkels.³⁹ Der noch jungen Fotografie kam in diesem

36 Asher Sammt: Das Minutoli'sche Institut. Vorbilder-Sammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste (1851). In: Minutoli 1873 (wie Anm. 35), S. 9–16, hier S. 12.

37 Vgl. Gerhard Kaldewei: »Total verkorkst!« und viel begehrt. Kork – eine unendliche Geschichte. In: Ders. (Hg.): Kork. Geschichte, Architektur, Design 1750–2002. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 12–25, hier S. 17.

38 Vgl. Justus Brinckmann: Erläuterungen zur Sammlung Minutoli. Breslau: Korn 1872.

39 Vgl. Gottfried Riemann (Hg.): Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Ausstellungskatalog. Berlin: Henschel 1982, S. 255–286.

Zusammenhang zunächst eine rein intermediäre Aufgabe zu. Sie sollte eine exakte Vorlage liefern, nach der die Abbildungen der Realien gezeichnet und gestochen werden konnten. Minutoli griff dafür anfangs auf die Daguerreotypie zurück, allerdings beeinträchtigten die Reflexionen auf den versilberten Kupferplatten die zeichnerische Übertragung des fotografisch Abgebildeten. Das führte Minutoli dazu, die Daguerreotypien selbst an Gewerbe- und Kunstschulen zu schicken, damit sie dort als Vorbilder wirkten. Als Unikate nahmen die Daguerreotypien durch Versand und Gebrauch jedoch Schaden, sodass Minutoli mit dem Fotografen Ludwig Belitski auf das Positiv-Negativ-Verfahren von Henry Fox Talbot mittels Glasplattennegativen und Salzpapierabzügen zurückgriff.⁴⁰ Daraus resultierte das 1855 in 25 Lieferungen mit insgesamt 150 Bildtafeln herausgegebene Mappenwerk *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutoli'schen Instituts*,⁴¹ ergänzt um ein zweites Konvolut zur Glasindustrie mit 72 Bildtafeln, dessen vermehrte und letzte Auflage 800 Bildtafeln mit mehreren Tausend Einzelobjekten umfasste.

Minutoli schrieb der Fotografie zu, »den den Originalen innewohnenden Geist unverkürzt wiederzugeben«; etwas, das »selbst der beste Kupferstich [...] nie ganz erreichen kann, weil er immer nur Copien liefert«.⁴² Entsprechend habe er sich »zu dem Zwecke [treuer Nachbildungen] der Photographie bedient, deren Producte nicht allein vollständig wahr sind, sondern auch die wunderbaren und reizenden Effecte des Lichts so treu wiedergeben, wie sie weder das geübteste Künstlerrauge aufzufassen, noch die geschickteste Künstlerhand wiederzugeben im Stande ist«.⁴³ Die Fotografie wird wie die Korkbildnerei als Medium eingeführt, bei dem Darstellung und Dargestelltes zusammenfallen bzw. bei dem Modell und Fotografie unmittelbar am Abgebildeten partizipieren. Sie erweist sich als ein transparentes Medium, durch das hindurch die Realien als solche wahrgenommen wurden. Das für die fotografische Reproduktion eingesetzte Licht trug zur Plastizität der Objekte und auch zu ihrer »Verlebendigung« bei.

Aufgrund nicht ausreichenden Tageslichts verwendete Belitski beim Fotografieren der Sammlungsobjekte in den Räumen Kalklicht, also ein mit einer Gasflamme zum Glühen gebrachtes lichtemittierendes Stück Kalk. Es kam als Seiten- und als Gegenlicht zur Anwendung, indem ein Teil der Objekte, insbesondere jene aus Glas, durch ein Tuch zusätzlich von hinten beleuchtet wurde. Insgesamt folgte die fotografische Reproduktion der Sammlung drei Dingchoreografien. Sie wurden entweder vereinzelt, in Reihe auf Regalen oder als Stilleben aufgenommen. Bei den Korkmodellen der antiken Ruinen fällt auf, dass auf die Wiedergabe des an den Modellen angebrachten Maßstabs geachtet wurde. Da von der Fotografie, solange sie keine Fotogrammetrie ist oder aber

40 Zu den fotografischen Verfahren und den an der Vorbildermappe beteiligten Fotografen vgl. Zygmunt Wielowiejski: Alexander von Minutoli und die Fotografie. In: Minkels 2018 (wie Anm. 31), S. 614–630.

41 Zu dieser Auflage der Vorbildermappe vgl. Paul Mellenthin: Minutolis Vorlagensammlung und ihre Funktion. In: Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk, Anastasia Dittmann (Hg.): *Vorbilder Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850–1930*. Ausstellungskatalog. Köln: Snoeck 2020, S. 34–39.

42 Alexander von Minutoli: Vorwort. In: Minutoli 1873 (wie Anm. 35), o. S.

43 Alexander von Minutoli: Vorwort. In: Minutoli 1873 (wie Anm. 35), o. S.

Maßstabsreferenzen mit ins Bild genommen sind, nicht auf die Originalgröße des Abgebildeten geschlossen werden kann, kommt diesen Hinweisen eine die antiken Ruinen als Modell ausweisende indexikalische Funktion zu. Vor allem bei der Aufnahme des Septimius-Severus-Bogens tritt sie unterdessen in Konkurrenz zum die Miniaturruine plastisch modellierenden Licht (vgl. Abb. 3). Es vermittelt nicht nur die Körperlichkeit des Modells bis in die Reliefs und Inschriften hinein, sondern trägt in gewisser Hinsicht auch zu dessen ›Verlebendigung‹ bei. Bezeichnenderweise hatten sich in den antiken Skulpturensammlungen im ausgehenden 18. Jahrhundert nächtliche Führungen mit Fackellicht etabliert. Von dem flackernden Schein der Fackeln ging offenbar eine ähnlich verlebendigende Wirkung der Objekte auf die Einbildungskraft aus.⁴⁴

Bei der wissenschaftlichen, auch fotografischen Erfassung der Aschaffenburger Korkmodellsammlung hat der Kunsthistoriker Werner Helmberger festgestellt, dass die an sich schon gegebene »Mimikry« der Modelle über die Fotografie noch einmal gesteigert wird; die »illusionistische Wirkung« der fotografierten Felloplastiken hat er auf das »Ausblenden der realen Größe« und das »Einnehmen einer ›menschlichen‹ Augenhöhe« zurückgeführt.⁴⁵ Wie weit der »augentäuschende Reiz« von Ruinenmodellen mit der Fotografie getrieben werden konnte, vermittelt die Felloplastik der Kirchenruine (vgl. Abb. 6). Schon in der Ausstellung muss das Korkmodell so aufgestellt gewesen sein, dass die auf der Fotografie im Vordergrund zu sehenden Steine und der gemalte Landschafts- und Siedlungsprospekt im Hintergrund die räumliche Umgebung des Bauwerks wenn nicht in das eigentliche Modell, so doch in die Modellpräsentation einbezogen, was den Empfehlungen Arnolds für die Darstellung mittelalterlicher Burg- und Kirchenruinen entsprach. Ohne Maßstabsangaben und so im Ausschnitt fotografiert, dass das szenische Modell den gesamten Bildraum ausfüllt, greift der dadurch erreichte Illusionismus auf die hyperrealistischen, gebaute Wirklichkeit simulierenden Modellfotografien des 20. Jahrhunderts voraus.⁴⁶

Was aber bedeutet die fotografische Reproduktion von Modellen, die überkommene Ruinen reproduzieren? Zunächst einmal einen erneuten Transformationsschritt – jetzt vom dreidimensionalen Modellkörper zum zweidimensionalen fotografischen Bild, was einen weiteren Mobilisierungsschub nach sich

44 Vgl. hierzu Caroline van Eck: Piranesi und sein Museum. Die Restaurierung der Antike und die Entstehung des Style Empire in einer sich globalisierenden Welt. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2019, S. 80–92.

45 Werner Helmberger: Korkmodelle – zweidimensional betrachtet. Über Modellfotos und Piranesis Romveduten. In: Helmberger, Kockel 1993 (wie Anm. 10), S. 163–170, hier S. 163.

46 Innerhalb der Architekturmodellfotografie erfuhren solche hyperrealistischen Modellinszenierungen in den 1960er Jahren ihren Höhepunkt. Vgl. am Beispiel der spanischen Architekturmoderne Iñaki Bergera: Das Modell bildlich darstellen. Erzählungen der spanischen Moderne. In: Kirsten Wagner, Marie-Christin Kajewski (Hg.): Modell, Montage, Interieur. Architekturen in Fotografie und Film. Berlin: Reimer 2020, S. 76–94. In der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie thematisieren solche hyperrealistischen Modellinszenierungen sinnfällig das Verhältnis von fotografischem Bild und Wirklichkeit. Vgl. Ralf Christofori: Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie. Oliver Boberg, James Casebere, Thomas Demand, David Levinthal, Lois Renner, Laurie Simmons, Edwin Zwakman. Heidelberg: Wunderhorn 2005.



Abb. 8: Fotografierte Fragmente an Bauschmuck aus der Sammlung Minutoli, Fotografie, Salzpapier, zweite Hälfte 19. Jahrhundert.

zog: Im Vergleich zu den Korkmodellen ließen sich die Fotografien schneller und einfacher vervielfältigen und als Bilder auch leichter transportieren. Damit aber ging ein zusätzlicher Schub der Dekontextualisierung der Ruinen einher. Schon als Korkmodell zu einem frei flottierenden Zeichen geworden, das in den verschiedenen Modellsammlungen und Ausstellungskontexten mit anderen modell- und bildhaften Zeichen kombiniert wurde und darüber neue Bedeutungen annahm, trieb die Fotografie diesen Prozess noch stärker voran. Die Vorbildermappen Minutolis entlassen die Ruinen(-modelle) gleichermaßen in ein virtuelles Dingmuseum *und* ein Sammelsurium an Bilddingen, die sich trotz des enzyklopädischen Anspruchs der Sammlung und der ihr zugrunde gelegten Taxonomie nicht mehr zu einem – gleichermaßen theoretischen und fiktionalen – Ganzen fügen. Ist das Triumphbogenmodell 1855 in der zehnten Lieferung zwischen Glasvasen und Ofenkacheln eingereiht, tauchen alle Felloplastiken in der Auflage von 1873 zwischen figürlichen und gedrechselten Holzarbeiten, zwischen christlichen Heiligenfiguren und Gefäßen auf (Abb. 8). Die Ruine ist endgültig zu einem allseits verfügbaren Zeichen geworden. Ihre Melancholie hat, davon unberührt, überdauert. Innerhalb der fotografischen Vorbildersammlung wird sie jedoch weniger von den Bild gewordenen Modellen antiker Ruinen verkörpert. Es sind die scheinbar willkürlich aufgehäuften, indessen ästhetisch inszenierten Bruchstücke historischen Bauschmucks, aus deren Bildern eine Melancholie des Verfalls, vor allem aber eine Melancholie des Fragments spricht.

Abstract

Mobile Ruins

Media Channels of Ruin Transport

This chapter explores the media translations of ancient ruins. After they had been drawn and engraved many times since the 16th century, they were reproduced in three dimensions in the 18th century by cork models. Subordinated to the purpose of instruction, the cork models entered museum and academic collections in the 19th century. Cork was appreciated as material, for its porosity mirrored the eroded materiality of ruins. The small set of cork models in the collection of Baron Alexander von Minutoli – like the other objects of this collection – was reproduced photographically, thus it underwent a media translation from model to photograph. The media translations of ruins are based on several reciprocal transformation steps from the three-dimensional body to the two-dimensional image. They made it possible to communicate the place-bound ancient ruins across space and time and thus contributed to the availability and symbolic circulation of ruins.

