

## Wilhelm Ternite und die „Wandgemälde aus Pompeji und Herculenum“

### Jugend

Die Vielzahl der vor allem im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz überlieferten Quellen zu Friedrich Wilhelm Ludewig Ternite (1786–1871) hat Robert Skwirblies ([Skwirblies 2013](#)) für die frühe Schaffensphase des Künstlers systematisch ausgewertet. Auf seiner materialreichen und prägnanten Darstellung beruhen die beiden folgenden Abschnitte.

Ternite wird am 5. September 1786 in Neustrelitz als Sohn eines Perückenmachers geboren. (Mitteilung von Sabine Schäfer, GSA, 21. März 2022) Seinen „ersten Unterricht in der Kunst“ erhält er bei der „Frau Kammerräthin Eggers“. ([Z 25. Februar 1827](#)) Diese „geschickte Künstlerin“ ([Z 25. Februar 1827](#)) ist Friedrike Christiane Dorothea Eggers, geb. Cogho (1766–1841), die Mutter des Malers Carl Eggers (1787–1863). (Mitteilung von Sabine Schäfer, GSA, 21. März 2022) Mit Unterstützung Karls II., Herzogs zu Mecklenburg (1741–1816) und anderer Gönner wird Ternite ab 1803 in Berlin an der Akademie für bildende Künste von deren Rektor, dem Porträt- und Historienmaler Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) und von dem Porträtmaler Joseph Friedrich August Darbés (1747–1810) im Zeichnen unterrichtet. ([Z 25. Februar 1827](#)) Im folgenden Jahr werden vier Zeichnungen Ternites auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt.

Davon sind drei nach älteren Vorlagen gezeichnet (Börsch-Supan 1971, 1804:394-396); die vierte ist ein Porträt nach der Natur (Börsch-Supan 1971, 1804:583). Bald darauf geht Ternite zurück nach Neustrelitz. Als 1810 die Königin Luise (1776–1810), Tochter des Herzogs Karl II., auf Schloss Hohenzieritz in der Nähe von Neustrelitz stirbt, malt Ternite sie auf dem Totenbett und gewinnt damit die Gunst des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770–1840) und dessen Sohnes, des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1795–1861). Ternite wird 1810 nach Berlin berufen (Lier 1894, 574) und erhält eine jährliche Pension von 600 Talern in Gold bei freier Kost und Logis (Z 1. März 1864). Von 1810 bis 1813 hält sich Ternite in Berlin und in Potsdam auf. In dieser Zeit verspricht Friedrich Wilhelm III. ihm die Stelle als Galerieinspektor in Potsdam unter der Voraussetzung, dass er sich zuvor in Dresden die nötigen Kenntnisse erworben hat. (Z 20. Juni 1826)

### Aufenthalt in Paris, 1814–1823

Im Jahr 1813 meldet Ternite sich freiwillig zum Dienst im preußischen Heer. Er wird 1814 Offizier im 3. Kürassierregiment unter dem Großfürsten Konstantin Pawlowitsch Romanow (1779–1831) (Z 25. Februar 1827) und kommt im März 1814 in Paris an. Vermutlich gewinnt Ternite hier das Wohlwollen des Militärgouverneurs der Stadt, des Generalmajors Karl von Müffling gen. Weiß (1775–1851). Ternite wird zwar beauftragt, „als Mitkomißarius“ (Z 25. Februar 1827) das widerrechtlich nach Paris verbrachte preußische Kunsteigentum für die Rückführung aufzuspüren, kann aber wegen seiner Unzuverlässigkeit und fehlender Sprachkenntnisse bei dieser Aktion nur mit untergeordneten Tätigkeiten betraut werden. Stattdessen zeichnet Ternite im Auftrag Fürst Karl August von Hardenbergs (1750–1822) in Sèvres Formen zur späteren Nutzung durch die Königliche Porzellanmanufaktur in Berlin nach und versucht sich auf eigene Faust als Agent im Gemäldehandel.

Nachdem Ternite einen Monat im Atelier von Jaques-Louis David (1748–1825) gemalt hat, bittet er den König um Unterstützung für die Fortführung seiner künstlerischen Ausbildung in Paris. Mit Nachzeichnungen der im Louvre ausgestellten „Marienkrönung“ des als Fra Angelico bekannten italienischen Renaissancemalers Fra Giovanni da Fiesole (1395/99–1455) kann Ternite Alexander von Humboldt (1769–1859) von seinem Talent überzeugen. Humboldt, an den Daniel Ludwig Albrecht (1765–1835), Chef des königlichen Zivilkabinetts, seinen Schützling Ternite vermittelt hat, bringt diesen mit Künstlern zusammen und versucht, ihn zu regelmäßigen, fleißigen Studien anzuhalten.

Nach einem kriegsbedingten kurzen Aufenthalt in Berlin kehrt Ternite noch 1815 nach Paris zurück. Dass seine dortige Wirksamkeit eine „Mitveranlassung [...] zum Ankauf der *Giustinianischen* Gallerie“ ist (Z 25. Februar 1827) oder zumindest „auch zum Ankauf der *Giustaniam'schen*-Gallerie verwendet“ wird (Z 1. März 1864), ist in den dazu überlieferten Akten sonst nicht dokumentiert (Skwirbics

2013, 282). – Ternite arbeitet einige Zeit bei David und dann bei Antoine-Jean Gros (1771–1835). Ternite gewinnt August Wilhelm Schlegel (1767–1835), seine nach Fra Angelico gezeichnete „Marienkrönung“ zu kommentieren. Zusammen mit Schlegels Text erscheinen Ternites in Kupfer gestochene Umrisszeichnungen 1817 in Paris als großformatiges, dem preußischen König gewidmetes (Z 3. Mai 1817) Prachtwerk (Ternite / Schlegel 1817), für dessen Herstellung Ternite sich in Schulden stürzt.

Ein Landschaftsgemälde und die Kopie eines Gemäldes von Raffael (1483–1520), die Ternite Friedrich Wilhelm III. im November 1818 während des Aachener Kongresses vorstellen kann, bringen ihm 200 Dukaten und den Auftrag zur Kopie eines weiteren im Louvre befindlichen Gemäldes von Raffael ein. In der folgenden Zeit findet Ternite immer neue Gründe, die ihn an der Fertigstellung dieser Nachbildung des „Erzengel[s] Michael den Satan bekämpfend“ (Ratajczak 2021) verhindern und seinen Aufenthalt in Paris verlängern, für den ihm bis zum Januar 1819 eine monatliche Unterstützung von 50 Reichstalern gewährt wird (Z 7. Mai 1818).

Obwohl sich von Humboldt bei Albrecht, dem Fürsprecher Ternites bei Hof, verwendet, Ternites Fleiß und die begonnene Gemäldekopie lobt und Ternite von der Schuld an der Verzögerung freispricht (Z 12. November 1819), erhält Ternite keine weitere Unterstützung für seinen Aufenthalt. Da der gewährte Urlaub überschritten ist (Z 5. Januar 1821, Humboldt), wird Ternite auch seine Pension nicht mehr ausgezahlt. In dieser Zeit leiht von Humboldt Ternite so viel Geld, wie es seine beschränkten Mittel erlauben. – Obwohl Aloys Hirts (1759–1837) Beurteilung der Kopie des Erzengels Michael vernichtend ist (Z 5. September 1821), wird das Bild 1822 bei der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt; die Angabe über den Künstler lautet „Herr Ternite, in Paris“. (Börsch-Supan 1971, 1822:249)

Nach der Fertigstellung des Erzengels Michael halten neue Projekte Ternite auf, vor allem das Gemälde „Johannes der Täufer, das Kreuz auf die Brust drückend“, ein Werk nach eigener Erfindung, das 1824 bei der Akademie-Ausstellung präsentiert wird (Börsch-Supan 1971, 1824:574). Im Juni 1822 erhält Ternite von Friedrich Wilhelm III. eine Zuwendung von 2.000 Francs, etwa 400 Reichstalern. Ein ihm außerdem bewilligtes Reisegeld in Höhe von 400 Francs wird Ternite erst Anfang Februar 1823, unmittelbar vor Antritt der Reise ausgezahlt. (Z 7. Februar 1823)

In Frankfurt a. M. übergibt Antonia Brentano (1780–1869) Ternite einen Empfehlungsbrief (Z 14. Februar 1823, Brentano), mit dem er am 17. Februar 1823 in Weimar im Haus am Frauenplan vorspricht. Da er Goethe nicht antrifft (Z 17. Februar 1823, Tgb.), hinterlässt Ternite ihm mit einer kurzen Nachricht (Z 17. Februar 1823, Ternite) den Brief, ein ihm in Paris für Goethe mitgegebenes Buch und als persönliches Geschenk ein Exemplar von „Mariä Krönung“ (Ternite / Schlegel 1817; vgl. Ruppert 1958, 359 [Nr. 2436]; Klassik Stiftung Weimar, Grafische Sammlung, ID: 25595-25609). Die von Ternite wohl erhoffte Würdigung

seines Werks bleibt vorerst aus. Jedoch beschäftigt sich Goethe damit und zeigt es bisweilen vor. (Z 4. Juni 1823)

Bald nach der Rückkehr nach Berlin informiert Ternite den König über seine in Paris hinterlassenen Schulden und bittet ihn, deren Zahlung zu übernehmen. (Z 4. März 1823) Der Hofrat Albrecht, dem Ternite eine Aufstellung der sich auf mehr als 10.000 Francs belaufenden offenen Forderungen übergibt (Z nach 17. Februar 1823), soll Friedrich Wilhelm III. in einem günstigen Augenblick das Gemälde des Hl. Johannes präsentieren und versuchen, ihn zur Übernahme der von Ternite aufgehäuften Schulden zu bewegen. Friedrich Wilhelm III. geht darauf nicht ein und lehnt auch den Kauf der ihm von Ternite angebotenen Originalzeichnungen der Marienkrönung ab. (Z 27. April 1824)

## Ternite als Begleiter des Grafen Ingenheim in Rom und Neapel, 1824–1825

Trotzdem bleibt Ternite in der Gunst des Königs. In Berlin gelingt es Ternite, den als Mäzen einheimischer Künstler bekannten Grafen Gustav Adolf Wilhelm von Ingenheim (1789–1855) für sich zu interessieren. Friedrich Wilhelm III. ist damit einverstanden, dass Ternite den Grafen von Ingenheim nach Italien begleitet, und er sichert seinen Lebensunterhalt, indem er ihm künstlerische Aufträge erteilt. Von der dafür ausgesetzten „Remuneration“ muss Ternite allerdings einen Vorschuss erbitten, um sich für die Reise auszurüsten – und die drängendsten Schulden zu begleichen. (Z 26. Dezember 1823) Aus Vorsicht gewährt der König nur die Hälfte der von Ternite beantragten Summe und lässt ihm 100 Friedrichsd’or, entsprechend 500 Talern, aus der königlichen Schatulle zahlen. (Z 28. Dezember 1823, Albrecht)

Als Studienreise untersteht das Unternehmen dem Kultusministerium. Ternite bittet dessen Chef, den Minister Karl vom Stein zum Altenstein (1770–1840), um 350 Reichstaler, und zwar als Vorauszahlung für eine Mappe mit Nach- und Durchzeichnungen, die er in Italien anzufertigen gedenkt. (Z 27. Dezember 1823, Ternite) Sollte das Ministerium nach Ternites Rückkehr von der auf ein Jahr terminierten Reise am Ankauf nicht interessiert sein, will Ternite das Geld zurückerstatten. Obwohl Ternite sich weder zu den Vorlagen noch zum Umfang der Arbeit äußert, lässt Altenstein ihm umgehend zumindest 300 Reichstaler auszahlen. (Z 28. Dezember 1823, Altenstein) Als Sicherheit behält Altenstein später die Originalzeichnungen der „Marienkrönung“ ein. (Z 27. April 1824)

Am 1. Februar 1824 trifft Ternite in Rom ein. Dort lässt der preußische Gesandte Christian Karl Josias von Bunsen (1791–1860) entsprechend einer an ihn ergangenen Anordnung Ternite monatlich 10 Friedrichsd’or im Wert von 50 Talern, auszahlen. Noch ganz unter dem Eindruck guter Vorsätze nutzt er die ersten Tage, um sich kleinerer, ihm von Albrecht im Namen des Königs erteilter Aufträge zu entledigen. Ternite sammelt Informationen zu einem Bild des Malers Vincenzo

Camuccini (1771–1844), das der König für die Galerie in Potsdam erwerben will, und berichtet über die günstige Aufnahme eines von seinem Landsmann und Malerkollegen Carl Eggers (1787–1863) ausgestellten Bildes beim römischen Publikum. (Z 9. Februar 1824)

In Rom verschafft Bunsen Ternite die Möglichkeit, großformatige Kreidezeichnungen nach den erst kürzlich wiederentdeckten Fresken Andrea Mantegnas (1431–1506) für die Kapelle des Papstes Innocenz VIII. (1432–1492) im Belvederehof des Vatikans (Knapp 1910, XIII) anzufertigen. Da Ternite eine Art Probezeit von fünf Monaten mit „glänzende[m] Erfolg“ angewendet hat, lobt Bunsen, unter dessen finanzielle Kuratel Ternite gestellt ist, Ausdauer, Fleiß und Verhalten seines Schützlings. Dieses Zeugnis und einige der bereits fertiggestellten und auf dem Weg nach Berlin befindlichen Zeichnungen sollen die Fortsetzung der finanziellen Unterstützung erwirken. Denn Ternite plant, in der ihm in Rom verbleibenden Zeit in gleicher Weise etwas von Michelangelos Malereien in der Sixtinischen Kapelle zu kopieren. (Z 15. Juli 1824, Bunsen) Ternite beteuert, dass er bei der Italienreise „tief in [s]einer Seele erkannt habe, daß nur in der Arbeit, das wahre Heil des Lebens zu finden ist“ und dass er die Gelegenheit genutzt habe, sich „auf das strengste in der Ökonomie zu üben“. (Z 17. August 1824) Des Erfolgs seiner Zeichnungen ist Ternite sich so sicher, dass er für sie ohne vorherige Rücksprache von Rom aus einen Berliner Handwerker mit der Anfertigung kostbarer Rahmen beauftragt, deren Bezahlung Albrecht „hochgeneigt“ (Z 17. August 1824) veranlassen soll. Zusammen mit dem Grafen von Ingenheim, der zuvor noch einen kurzen Aufenthalt auf Sizilien plant, will Ternite im Oktober nach Berlin zurückkehren. Er bittet Albrecht, bis dahin seine weitere finanzielle Unterstützung zu veranlassen. (Z 17. August 1824) Dass Ternite bereits zu dieser Zeit beabsichtigt, von Ingenheim auch auf der Reise nach Sizilien zu begleiten, geht aus diesem Brief nicht hervor. – Auch in einem Brief an den König, in dem Ternite die Empfehlung seiner nach Berlin geschickten Zeichnungen mit einer verspäteten Gratulation zum Geburtstag – Friedrich Wilhelm III. wurde am 3. August 1770 geboren – und der Bitte um Verlängerung seines Urlaubs vom Hofe verbindet, kündigt Ternite die Rückkehr nach Berlin für Oktober an, ohne die vorherige Teilnahme an der Reise des Grafen von Ingenheim nach Sizilien zu erwähnen. (Z 31. August 1824, Ternite)

#### **Ternites Kopien antiker Gemälde in Neapel und Portici, Oktober 1824**

Graf von Ingenheim beschließt, bis zum Frühjahr 1825 in Süditalien zu bleiben. Diese Zeit will Ternite nutzen, um die schönsten der in Herculaneum und Pompeji ausgegrabenen antiken Fresken zu kopieren und unterrichtet den Legationsrat Bunsen in Rom von seinem Plan. Dieser meint zwar, den Kunstwert dieser antiken Malerei nicht einschätzen zu können, weiß aber, dass die verkleinerten Kupferstiche nach herculaneischen Gemälden in der offiziellen Publikation (Baiardi 1757-1779) als unzuverlässig gelten. Aufgrund der Berichte über Ternites Fleiß

schießt von Bunsen ihm aus eigener Tasche den Unterhalt für den Monat November vor, macht aber weitere Zahlungen von einer offiziellen Bewilligung abhängig. (Z nach 23. Oktober 1824)

Erst als Ternite im Oktober 1824 bereits achtzig Zeichnungen vollendet hat, sucht er bei Friedrich Wilhelm III. um eine weitere Verlängerung seines Urlaubs und dessen Finanzierung nach. In den Briefen an den König und an seinen Gönner Albrecht, der durch seine „Fürsprache eine gnädige Aufnahme“ des Anliegens bewirken soll, erläutert Ternite sein Projekt. Um seine Vorlagen möglichst genau wiedergeben zu können, „kalkirt“ Ternite die Gemälde (Z 23. Oktober 1824), d. h. er fertigt unmittelbar auf den antiken Fresken Durchzeichnungen in der Größe der Originale an. Mit diesem handwerklichen und nicht auf Schonung der kostbaren Gemälde bedachten Verfahren kann Ternite in kurzer Zeit eine große Anzahl von Gemälden aufnehmen. Ternite plant eine neue, zeitgemäße Veröffentlichung, die 200 Blätter enthalten und lithographisch vervielfältigt werden soll. Was er dem König gegenüber als „Gabe“ an die „Kunstwelt“ deklariert (Z 23. Oktober 1824), soll Ternite aber nicht zuletzt „späterhin in finanzieller [!] Hinsicht den bedeutendsten [!] Vortheil“ verschaffen. (Z 23. Oktober 1824, an Albrecht)

Das sind zwei Argumente für die Förderung des Unternehmens von Ternite, denen sich Friedrich Wilhelm III. nicht verschließen kann. Denn einerseits ist es der unmittelbar praktische Zweck von Reisestipendien, begabten Künstlern zur materiellen Unabhängigkeit zu verhelfen. Andererseits ist zu erwarten, dass Ternites ambitioniertes Vorhaben dazu beiträgt, den Steindruck in der preußischen Hauptstadt weiter auszubauen und technisch zu vervollkommen. Zwar hatte das lithographische Gewerbe in Berlin längst Fuß gefasst, doch es galt nun, wie der General von Müffling als Kenner des Metiers schreibt, „den Franzosen nachzukommen welche uns hierin so weit vor sind“ (Z 11. November 1825). Dementsprechend bewilligt der König Ternites Unterstützung bis zur Rückkehr des Grafen von Ingenheim, in der Erwartung, dass Ternite „diese Bewilligung zum ernstesten Streben in [sein]er Kunst benutzen“ werde. (Z 21. November 1824)

Als Ternite kurz vor Ende des Jahres dem Kultusminister über seine derzeitige Beschäftigung und seine Pläne berichtet, ist sein Material bereits auf 212 Zeichnungen angewachsen. Ternite ist, um Zeit und Kosten zu sparen, von Neapel nach Portici umgezogen, wo die in Herculaneum und Pompeji entdeckten antiken Gemälde im Museo Ercolanese gezeigt werden. Seine Sammlung, die bis zu der nun für den April 1825 geplanten Rückkehr nach Berlin 300 Blatt umfassen soll, gedenkt Ternite „heftweise durch die Lithographie bekannt zu machen“. (Z 20. Dezember 1824) Neben der Genauigkeit der Wiedergabe beabsichtigt Ternite, seiner Edition weitere Vorzüge

„durch das Beyfügen neuentdeckter und noch nicht bekanntgemachter Gemälde, als auch von kolorirten Blättern zu geben, welche mit Treue

und Sorgfalt die besterhaltensten Gemälde darstellen werden.“ (Z 20. Dezember 1824)

Hier kommt zuerst der Gedanke farbiger Reproduktionen ins Spiel, wobei allerdings die für die Wiedergabe der Farben beabsichtigte Technik nicht eindeutig bezeichnet ist. – Farbige Nachbildungen der antiken Fresken von Herculaneum und Pompeji sind zwar längst im Umlauf, jedoch meist nur als von Hand kolorierte Nachstiche, wie in der Ausgabe von Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) mit den Stichen von Georg Christoph Kilian (1709–1781) (Murr 1777). Es gibt zu dieser Zeit auch schon mehrfarbige Reproduktionsverfahren in Hoch- und Tiefdruck, bei denen die verschiedenen Farben jeweils von besonderen Druckstöcke oder -platten nacheinander gedruckt werden. Mit diesen Techniken gelingt es besonders geschickten Druckern, malerische Effekte befriedigend nachzubilden. Solche Arbeiten sind entsprechend kostbar und seit eh und je bei Sammlern begehrt.

#### *Försters Bericht über Ternites Tätigkeit in Neapel*

Der königliche Stabsarzt Carl Gustav Adolph Theodor Förster (1798–?) (Callisen 1831, 359–360), der an der Berliner Akademie der Künste Anatomie unterrichtet, hält sich während einer Bildungsreise zur gleichen Zeit wie Ternite in Neapel auf, um sich einen Eindruck von den anatomischen Kenntnissen der antiken Künstler zu verschaffen. Sein auf Ternites Bitte für das Kultusministerium angefertigter Bericht enthält interessante Details über Ternites Tätigkeit. (Z 10. November 1825)

Demnach ist der Anlass der Bekanntschaft eine berufsbedingte Schwermetallvergiftung Ternites, die Förster nach Auffinden der Ursache heilt. Ternite wohnt zu dieser Zeit in einem Wirtshaus in Neapel und wandert von dort gelegentlich in Försters Begleitung nach Portici und Pompeji. Sein Atelier hat Ternite im Haus des Malers Giuseppe Marsigli (1795–ca. 1835) in Neapel, der im Auftrag der königlichen Regierung farbige Gesamtansichten der mit Fresken verzierten Wände von Pompeji und Herculaneum anfertigt. Da die grünliche Eigenfarbe des Glases, hinter dem die von ihrem Grund abgenommenen Fresken in Portici gezeigt werden, die Farbigkeit der Gemälde verfälscht, und weil das Arbeiten im Museum überhaupt beschwerlich ist, haben Marsigli und Ternite sich durch Bestechung der Wärter die Möglichkeit verschafft, die Fresken in Marsigli's Haus zu kopieren. So kann Ternite auch die Anordnungen unterlaufen, mit denen sich die Regierung das Recht der Erstveröffentlichung der auf ihrem Territorium entdeckten Kunstschätze sichert, und bislang noch nicht publizierte Fresken kopieren.

Försters Bericht zufolge ist Ternite der im Umgang mit Farben erfahrene Maler, den Marsigli neben seiner Hauptarbeit durch Vorbereitung der Farben und des Malgrundes und durch Anlage der Umrissse unterstützt. Förster, der die originalen Fresken mit den von Marsigli und Ternite angefertigten Kopien vergleichen kann, lobt die von Ternite erreichte Farbtreue. (Z 10. November 1825) – In einem Brief

an Zelter, den dieser Goethe übermittelt, gesteht Ternite freimütig, dass er dafür „die Originale, nicht sowohl von dem schmutzigen grünen Glase [*befreit hat*], als auch vom trüben braun gewordenen Firniß“. (Z 10. März 1827)

## Ternite nach seiner Rückkehr aus Italien, 1825

Die im Februar 1825 von Altenstein eingezogenen Erkundigungen (Z 16. Februar 1825) lassen übereinstimmend mit der Angabe in Ternites Brief vom Dezember 1824 (Z 20. Dezember 1824) Ternites Ankunft im April 1825 erwarten. Jedoch scheint sich die Rückreise zu verzögern, zumindest ist Ternites Anwesenheit in Berlin erst in der zweite Hälfte des Jahres 1825 bezeugt.

Ternite muss sich zuerst um seine finanziellen Probleme kümmern. Er beginnt damit, indem er den Archäologen Konrad Levezow (1770–1835) die Echtheit eines aus Italien mitgebrachten antiken Freskos begutachten und es zur Erwerbung für die königlichen Kunstschatze empfehlen lässt. (Z 2. Oktober 1825)

Als Ternite meint, einen Käufer für seine Originalzeichnungen nach der „Marienkrönung“ von Fra Angelo gefunden zu haben, will Altenstein ihm diese Gelegenheit nicht verstellen und gibt die Blätter vor der Rückzahlung des im Dezember 1823 erhaltenen Vorschusses heraus, für den Altenstein sie als Pfand (Z 27. April 1824) einbehalten hatte. (Z 21. Oktober 1825) Auf der Empfangsquittung nennt Ternite jedoch nicht den Verkauf dieser Blätter als die zu erwartende Quelle für seine Rückzahlung, sondern den Ankauf seiner Zeichnungen nach Mantegna durch den König. (Z 20. Oktober 1825) Zu dieser Zeit hat Friedrich Wilhelm III., von dessen persönlichem Wohlwollen der Handel abhängt, noch nicht einmal alle diese Zeichnungen gesehen.

Denn erst Ende Oktober treffen zwei direkt an Friedrich Wilhelm III. adressierte Kisten mit Ternites italienischen Arbeiten bei Hofe ein, die auch die bereits im August 1824 von Rom aus angekündigte (Z 17. August 1824) und später aufgeschobene Sendung (Z 20. Dezember 1824) der übrigen Zeichnungen nach Mantegna enthalten. Wegen der Kisten von Carl Timm (1761–1839), dem Geheimen Kämmerer des Königs, befragt, erteilt Ternite die Auskunft, dass Altenstein ihm die darin enthaltenen Arbeiten für den König befohlen habe und Altenstein deshalb auch die von der königlichen Schatulle ausgelegten Frachtkosten von 115 Reichstalern und 10 Silbergroschen aus den Mitteln seines Ministeriums zurückerstatten werde. (Z 27. Oktober 1825) Altenstein hat keine Mittel für solche Aufwendungen und verweist Timm an den Geheimen Kabinettsrat Albrecht, der sich, einer Auskunft Ternites zufolge, inzwischen schon beim König für die Übernahme der Kosten verwendet haben soll. (Z 7. November 1825) Dem Minister gegenüber versucht Ternite dann, seinen Fauxpas durch einen dort tätigen Referenten als ein Missverständnis darzustellen, veranlasst durch „das gnädige Schreiben des Herrn Ministers nach Neapel, in welchem Hochderselbe eine zweite Sendung



meiner Arbeiten entgegen zu sehen, so wohlwollend sich ausdrückt.“ (Z nach 27. Oktober 1825)

Im Vertrauen auf den Fortbestand seiner Gunst bei Hofe spekuliert Ternite weiterhin auf königliche Fördermittel, nicht zuletzt aus der Schatulle, dem Privatvermögen des Königs. Jedoch macht Friedrich Wilhelm III., durch die bisherige Auf-  
führung seines Günstlings zur Vorsicht angehalten, dessen weitere Unterstützung von einer Stellungnahme abhängig, zu welcher, wie Ternite mitgeteilt habe, der Kultusminister bereit sei. Albrecht fordert deshalb von Altenstein einen Bericht über den „Kunst- und Geldwerth“ der Zeichnungen nach Mantegna und der farbigen Kopien nach den antiken Fresken, deren Nutzen für das Museum und über Ternites „vorhabendes Unternehmen, die mitgebrachten Zeichnungen in Stein-  
druck herauszugeben“. (Z 9. November 1825, Albrecht)

Das bringt Altenstein in eine schwierige Lage. Er ist gern bereit, an der Verbesserung der finanziellen Situation Ternites mitzuwirken, zumal wenn das dafür erforderliche Geld nicht dem Budget seines Ministeriums entnommen werden soll. Er ist auch vom Wert der italienischen Arbeiten Ternites überzeugt, vor allem der Umrisszeichnungen und farbigen Kopien der antiken Gemälde und vom Nutzen ihrer Publikation. Aber er kann nicht auf die Unterstützung der Akademie der Künste rechnen, deren Sachverstand Altenstein in dieser Angelegenheit eigentlich hätte zu Rate ziehen sollen. Denn Ternite steht bei der Akademie in keinem hohen Ansehen. Die ihm zufallenden Vergünstigungen, die in keinem Verhältnis zu seinen künstlerischen Leistungen stehen, müssen dort als Fehlentscheidung im Rahmen einer nicht mit der Akademie abgestimmten willkürlichen Kunstförderung Unwillen erzeugen. Deshalb kann sich Altenstein, abgesehen von der Expertise und Empfehlung Levezows (Z 2. Oktober 1825), welche das in Albrechts Anforderung nicht genannte originale Fresko betreffen, in seinem Bericht nur auf zwei offensichtliche Gefälligkeitsgutachten stützen. Wohl mit Wissen und Billigung des Ministers veranlasst Ternite den Militärarzt Förster zur Abfassung seines Berichts (Z 10. November 1825) und den General von Müffling, seinen „Gönner“ (Z 23. Januar 1827), zu einer Äußerung über sein lithographisches Unternehmen (Z 11. November 1825).

Der Generalmajor von Müffling, inzwischen Chef des Generalstabs der Armee, ist durch die Herausgabe der Generalstabskarte der Rheinprovinzen, der „Tranchot-Müffling-Karte“, mit der Technik der Lithographie in großem Format vertraut. Er äußert sich anerkennend über Ternites erste Arbeiten auf Stein und hebt dessen Bemühen hervor, mit den Eigenarten des Verfahrens gründlich vertraut zu werden. Die Frage, ob ein allgemeines Interesse an der Veröffentlichung der Zeichnungen Ternites bestehe, das einen dem Aufwand des geplanten Unternehmens entsprechenden Absatz erwarten lasse, kann von Müffling nicht beantworten. Er gibt sie an Altenstein weiter, den Ternite in seiner schmeichlerischen Art ihm als den dafür in Berlin kompetenten „ruhigen unbefangenen Kunstkenner“ empfohlen hat, während hiesige Künstlerkollegen Ternite „ganz natürlich nicht hold sind und ihn verfolgen“. (Z 11. November 1825)

In einem Promemoria gibt Ternite Altenstein die nötigen Informationen über das Publikationsunternehmen und die für seine finanzielle Sanierung erhofften Maßnahmen. (Z nach 2. Oktober 1825) Altensteins Bericht an den König fällt ganz zu Ternites Gunsten aus. – Altenstein empfiehlt nach eigenem Gutdünken den Ankauf des von Levezow begutachteten antiken Freskos und der Zeichnungen nach Mantegna zu den von Ternite dafür angesetzten Preisen von 100 bzw. 180 Friedrichsd'or. Ausführlicher geht er auf die Fragen nach den in Neapel von Ternite angefertigten Kopien und ihrer Publikation ein. Altenstein hebt die Bedeutsamkeit der antiken Fresken als Studienobjekte für bildende Künstler hervor, und zwar „sowohl in Hinsicht auf die einzelnen schönen Gestalten als auch besonders auf die einfach schönen Compositionen“. (Z 28. November 1825) Zu deren Kenntnis würden sich die von Ternite angefertigten Durchzeichnungen auf Grund ihrer Genauigkeit besser eignen als die unzuverlässigen in verkleinertem Maßstab in Kupfer gestochenen Nachbildungen. Dafür, dass darüber hinaus aktuell ein besonderes Interesse an der Farbigkeit der antiken Gemälde bestehe, führt Altenstein einen Antrag der Akademie der Künste an, die sich schon wegen der Anfertigung farbiger Kopien ausgewählter Fresken an Marsigli gewandt habe und dessen Probearbeiten erwarte. Diesem Wunsch der Akademie scheinen die dem König von Ternite zum Kauf angebotenen zwölf farbigen Kopien entgegenzukommen, zumal Förster, der allerdings kein ausgewiesener Experte ist, sie für weitaus treuer als die von Marsigli zu erwartenden hält. Dass Altenstein trotzdem keinen Versuch macht, sich mit der Akademie über die Arbeiten Ternites abzustimmen, dürfte auch auf die heftige Ablehnung der farbigen Kopien von Gemälden aus Herculaneum zurückzuführen sein (Z 28. Juli 1821, Akademie der Künste), die der Maler Joseph Raabe (1780–1849) auf seiner vom Kultusministerium eingeleiteten und finanzierten Studienreise angefertigt hat. Ohne nachweisbares Interesse der Akademie fehlt Altenstein allerdings ein überzeugendes Argument für den Ankauf der Kopien Ternites, von denen jedes der auf der vom König finanzierten Reise entstandenen Blätter nicht weniger als 40 Friedrichsd'or oder 200 Taler kosten soll.

Altenstein unterbreitet dem König deshalb den wenig überzeugenden Vorschlag, für den Ankauf der Kopien vorerst nur 240 Friedrichsd'or, also die Hälfte des von Ternite angesetzten Preises, zu bewilligen und die zweite Hälfte auszusetzen, bis erste Proben der von der Akademie bei Marsigli zu einem günstigeren Preis bestellten Kopien vorliegen und sich diese erwartungsgemäß als qualitativ minderwertig erweisen würden. (Z 28. November 1825) – Darüber hinaus empfiehlt Altenstein dem König die unmittelbare Förderung des lithographischen Projekts, und zwar zunächst durch die Fortsetzung der Pensionszahlungen an Ternite für die Dauer einer auf acht bis zehn Monate veranschlagten Reise nach Neapel. Dort will Ternite noch dreizehn antike Fresken in Farbe kopieren, damit er jedes der geplanten fünfundzwanzig lithographischen Heften zu zwölf bis sechzehn schwarzweißen Drucken noch mit einem farbigen Blatt ausstatten kann. (Z 28. November 1825)

Noch bevor Altensteins Bericht zum König gelangt, wird dieser von einem der Schuldner Ternites behelligt. Um die Forderung des Pariser Farbenhändlers zu befriedigen, der sich unmittelbar an den König gewandt hat, befiehlt Friedrich Wilhelm III., dass von den Ternite zunächst zugesprochenen Mitteln der erforderliche Betrag einbehalten wird. (Z 18. November 1825) Altenstein rechnet damit, dass er mit seinem Bericht den König trotzdem zur weiteren Förderung Ternites bewegen kann, und ist sogar bereit, Ternite nochmals einen Vorschuss zu gewähren, für den Fall, dass der Farbenhändler auf die Berichtigung der Schulden drängt. (Z 19. November 1825)

Friedrich Wilhelm III. entzieht Ternite seine Gunst nicht völlig, schränkt aber seine Förderung ein. Er kauft das antike Fresko für 100 Friedrichsd'or aus Mitteln der General-Staatskasse und die Zeichnungen nach Mantegna für 180 Friedrichsd'or aus der Schatulle. Der Kauf der farbigen Kopien nach antiken Wandgemälden wird zwar nicht abgelehnt, jedoch ausgesetzt, so dass Ternite die Arbeiten vorerst auch nicht anderweitig veräußern kann. Die bisherige Pension soll Ternite nur noch weitere drei Monate erhalten, und der Antrag auf Mittel für eine Reise nach Neapel zur Anfertigung weiterer farbiger Kopien wird abgelehnt. (Z 26. Dezember 1825) Altenstein informiert Ternite über diesen Beschluss und teilt ihm mit, dass die General-Staatskasse den Betrag von 300 Reichstalern, den das Ministerium Ternite zwei Jahre zuvor für seine Italienreise vorgeschossen hat (Z 28. Dezember 1823, Altenstein), einbehält und der Generalkasse des Kultusministeriums als Rückzahlung zuführt. (Z 11. Januar 1826)

Am 8. Juni 1826 verstirbt Johann Gottlieb Puhlmann (1751–1826), der seit 1787 das Amt des Galerieinspektors in Potsdam bekleidet hat. Ternite nimmt die Gelegenheit wahr, erinnert Friedrich Wilhelm III. an ein 1812 mündlich gegebenes Versprechen und bittet um die Verleihung der Stelle des Inspektors der Königlichen Galerie in Potsdam. (Z 20. Juni 1826) Der König gewährt die Bitte, brüskiert damit jedoch die Akademie der Künste. Für die Stelle, die aus dem Etat der Akademie finanziert wird, hatte die Akademie eines ihrer Mitglieder, den Maler Johann Carl Heinrich Kretschmar (1769–1847), vorgeschlagen. Die Akademie setzt durch, dass Kretschmar von den für die Stelle vorgesehenen 1.200 Reichstalern eine Entschädigung von 400 Reichstalern erhält, so dass das Inspektorengehalt für Ternite nur noch 800 Reichstaler beträgt. Außerdem entfällt mit Antritt der Stelle endgültig die monatliche Pension von 10 Friedrichsd'or (50 Taler), die Ternite entgegen dem früheren Beschluss (Z 26. Dezember 1825) weiterhin erhalten hat. (Z 1. März 1864) Obwohl Ternite vorerst die freie Wohnung im Anspachschen, dem späteren Prinz-Albrecht-Palais behält, ist die Inspektorenstelle nun doch nicht mehr die „gar hübsche Pfründe“ (Z 18. Februar 1827), für die sie Goethe hält.

Nach wie vor hoch verschuldet, versucht Ternite sich weiterhin als Kunstagent und offeriert dem König verschiedene von der Italienreise mitgebrachte Objekte. Dem Angebot einiger Antiken, darunter „drei antike Gemälde aus *Herkulanum*“, und eines Gemäldes von Piero di Cosimo (1462–1521) für zusammen 300 Fried-

richsd'or verleiht er Nachdruck mit dem Hinweis auf das von ihm für den Kauf dieser Objekte in Italien geliehene Geld, auf dessen Rückzahlung der Schuldner drängt, auf von ihm verauslagte Materialkosten für vom König bestellte Arbeiten und nicht zuletzt auf den vom König ausgesetzten „Ankauf [s]einer 12 Pompejanischen Kopien“. (Z 21. November 1826, Ternite) Doch Friedrich Wilhelm III. ist am Kauf der angebotenen Objekte nicht interessiert und verweist Ternite an das Kultusministerium, ohne das schwebende Geschäft mit den „Pompejanischen Kopien“ zu erwähnen. (Z 8. Dezember 1826)

## Goethe, Zelter und Ternite

In dieser Situation kommen Ternite Gönner zu Hilfe, die ihm zwar keine Geldmittel, aber mit Goethe einen kulturell einflussreichen Fürsprecher verschaffen. Karl Friedrich Zelter (1758–1832) kündigt Goethe in einem Brief an, dass ihm der General von Müffling, der als früherer hoher Beamter in Weimar die preußischen Prinzen bei einem Besuch begleitet (Briefw. Goethe Zelter 3, 784 [zu 659.11]), die von Ternite in Neapel angefertigten „antiken Copialien“ (Z 23. Januar 1827) vorlegen will. Zelter, der Ternite „von Jugend an“ kennt (Z 23. Januar 1827), also wohl seitdem dieser ab 1803 an der Berliner Akademie Zeichenunterricht genommen hat, meint, dass die Arbeiten dieses „freilich lichtsinnigen Menschen“, der bei den Berliner Künstlern keinen leichten Stand hat, Goethe interessieren werden, weil sie als Durchzeichnungen hinsichtlich ihrer Genauigkeit den bekannten in Kupfer gestochenen Nachbildungen überlegen sind. (Z 23. Januar 1827)

Nur wenige Tage darauf vermerkt Goethe in seinem Tagebuch „[e]inige Zeichnungsmappen“, die von Müffling ihm aus Berlin mitgebracht hat. (Z 29. Januar 1827) Goethe bezieht seinen Kunstfreund Johann Heinrich Meyer (1760–1832) in die Betrachtung ein (Z 30. Januar 1827) und legt die Zeichnungen Kunstinteressenten in seiner Umgebung vor (Z 4. Februar 1827 u. Z 6. Februar 1827, Tgb.). Nachdem Goethe mit Meyer über die „Angelegenheit der Pompejanischen Gemälde“ (Z 5. Februar 1827) gesprochen hat, teilt er Zelter mit, dass die „Weimarschen Kunstfreunde“, also Goethe und Meyer, sich über diese „ganz unschätzbare[n] Documente des Alterthums [...] in Kunst und Alterthum ganz unbewunden aussprechen“ werden. (Z 6. Februar 1827) Goethe erinnert sich in diesem Zusammenhang an Raabes Nachbildungen antiker Gemälde und an deren ungünstige Aufnahme bei den in Rom tätigen deutschen Malern. (Z nach 29. Januar 1827) – An Meyer, der Ternites Arbeiten rezensieren soll, sendet Goethe zuerst wohl nur die Probedrucke der Lithographien (Z 9. Februar 1827), dann die farbigen Kopien (Z 13. Februar 1827) und schließlich die Durchzeichnungen (Z 18. Februar 1827, Tgb.).

Über die Nachricht der geplanten Anzeige in „Kunst und Alterthum“ sei Ternite „ganz toll vor Freude“, schreibt Zelter nach Weimar. (Z 7.-10. Februar 1827) Goethe bittet Zelter daraufhin um einige Mitteilungen über Ternites Lebenslauf;

er dringt auf Eile, da Meyer und er bereits am letzten Bogen des Manuskripts zum ersten Heft des sechsten Bandes von „Kunst und Alterthum“ arbeiten. (Z 18. Februar 1827) Unmittelbar nachdem Goethes Brief am 22. Februar in Berlin angekommen ist, benachrichtigt Zelter Ternite und teilt ihm Goethes Wunsch mit. (Z 21.–24. Februar 1827)

Vermutlich von Zelter mit Rücksicht auf die gebotene Eile dazu aufgefordert, gibt Ternite Goethe selbst die gewünschten Nachrichten über sein Leben. (Z 25. Februar 1827) Seiner Sendung legt er ein „Werkchen“ bei, Karl Ludwig Seidels „Die schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826“, das neben wenigen biographischen Informationen (Seidel 1826, 65) schmeichelhafte Besprechungen von Werken enthält, die Ternite auf der Akademie-Ausstellung 1826 gezeigt hat: eines „männliche[n] Porträt[is]“ (Seidel 1826, 66-67; vgl. Börsch-Supan 1971a, 1826:516), einer Kopie nach Raffaels Kreuztragung Christi „Lo Spasimo di Sicilia“ (Seidel 1826, 111-112; vgl. Börsch-Supan 1971a, 1826:1951 [statt richtig: 1051] u. Börsch-Supan 1971a, 1826:1052 [„Die Skizze zu diesem Bilde“]) und seinen fünf Zeichnungen nach Mantegna (Seidel 1826, 112-113; vgl. Börsch-Supan 1971a, 1826:515). Schließlich bittet Ternite Goethe, die farbigen Kopien zurückzusenden, um sie dem Großherzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828) und dessen Gemahlin Luise (1757–1830), die sich zu Besuch in Berlin aufhalten, auf deren Wunsch vorlegen zu können. (Z 25. Februar 1827)

Goethe teilt Zelter wenige Tage darauf mit, dass nun eine – von Meyer verfasste – „gar löbliche Relation über Ternites Pompejana“ als Druckmanuskript vorliege. (Z 2.-3. März 1827) Und er fragt an, ob Ternite nicht geneigt sei, ihm einige der farbigen Kopien „für Geld und gute Worte“ zu überlassen, da er aus den Mitteilungen von Müfflings geschlossen habe, dass Ternite noch über diese Kopien verfügen könne. (Z 2.-3. März 1827) Zelter gibt diese Frage sogleich an Ternite weiter. (Z 8. März 1827) Dieser setzt Zelter die Umstände schriftlich auseinander. Ternite fühlt sich wegen des nur ausgesetzten Ankaufs an ein Vorkaufsrecht des Königs gebunden. Er ist jedoch bereit, für Goethe die ihm „zu bezeichnenden Gemälde treu zu kopieren“ und weist auf die verkäuflichen Zeichnungen nach Fra Angelicos Marienkrönung hin. (Z 10. März 1827, Ternite) Von Zelter möchte Ternite seinerseits erfahren, ob es für ihn angemessen sei, Goethe selbst darüber zu befragen, ob er die Publikation der Durchzeichnungen in der Goethe vorliegenden Art als Umriss mit wenigen schattierten Details unter Zugabe „eines Facsimiles in Farben“ bei jeder Lieferung für ratsam hält. (Z 10. März 1827, Ternite)

In seiner Antwort an Goethe fasst Zelter Ternites Mitteilungen zusammen und orientiert Goethe über den Preis, den Ternite für die farbigen Kopien vom König gefordert. (Z 25. Februar–10. März 1827) Damit Goethe selbst über die von Ternite an Zelter gerichtete Anfrage entscheiden kann, legt Zelter Ternites Brief (Z 10. März 1827, Ternite) im Original bei. Goethe sieht ein, dass er unter diesen Umständen keines der farbigen Blätter erhalten kann, und meint deshalb, dass ihm Ternite seinem Vorschlag gemäß ihm „für guten Willen und nächste Erwähnung“ eines davon, nämlich „Phryxus und Helle“, kopieren könnte. (Z 11. März–17.

**Oktober 1827**) Da Goethe diesen Brief nicht abschickt, erfährt Zelter erst im Oktober 1827 von Goethes Wunsch.

Goethe hat sowohl Ternites Brief (**Z 25. Februar 1827**) als auch die Ternite betreffenden Passagen (**Seidel 1826, 65-67** u. **Seidel 1826, 111-113**) in Karl Ludwig Seidels (1788–1844) „salbaderische[m] Werk“ gelesen (**Z 5. März 1827**). Dies und Zelters frühere Bemerkungen über den „freilich leichtsinnigen Menschen“, den seine Berliner Künstlerkollegen nicht schätzen (**Z 23. Januar 1827**); den „leichte[n] Geselle[n]“ (**Z 7.-10. Februar 1827**), über dessen Arbeiten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Hirt geteilter Meinung sind (**Z 2.-3. Februar 1827**), zeigen Goethe zur Genüge, wie umstritten Ternite in Berlin ist. Da Goethe es möglichst vermeidet, in Auseinandersetzungen, die ihn nicht selbst betreffen, Stellung zu beziehen, verzichtet er auf die Notizen zu Ternites Person, mit denen er eigentlich in „Kunst und Alterthum“ die Mitteilungen über dessen Arbeiten einleiten wollte. (**Z 18. Februar 1827**) Er setzt dem Manuskript nur noch die Information über Ternites Absicht hinzu, jeder Lieferung der geplanten Publikation eine farbige Reproduktion beizugeben. (**Z 21. März 1827**) Mit der Bitte, Ternite darüber zu informieren, kündigt Goethe Zelter die Rücksendung der Arbeiten an, deren Lob Zelter dann in den nächsten Aushängebogen aus „Kunst und Alterthum“ finden soll. (**Z 10. April 1827**) Wann und ob Goethe überhaupt diese Bogen verschickt hat, ist nicht bezeugt. Etwas verblümt, mit einer Episode aus seiner Erinnerung an den Fürstbischof Karl Theodor von Dalberg (1744–1817), gibt Goethe Zelter zu verstehen, dass er keine Korrespondenz mit Ternite zu beginnen gedenkt, zumal dieser die Antworten auf seine Fragen in dem betreffenden Text in „Kunst und Alterthum“ finden wird. (**Z 10. April 1827**)

Immerhin legt Goethe, nachdem er die Arbeiten Ternites ein letztes Mal angesehen hat (**Z 22. März 1827**), ihnen bei der Rücksendung einige freundliche Zeilen und auch Aushängebogen aus dem im Druck befindlichen Heft von „Kunst und Alterthum“ bei. Aushängebogen mit den Texten, denen Ternite die Anerkennung und Förderung seiner Absichten durch die Weimarischen Kunstfreunde entnehmen kann, verspricht Goethe „[n]ächstens“ zu senden. (**Z 12. April 1827**) Doch ebenso wie Zelter scheint auch Ternite diese Aushängebogen nicht erhalten zu haben.

Das Manuskript zu den betreffenden Bogen 11 und 12 sendet Goethe am 21. März 1827 zu Friedrich Johannes Frommann (1797–1886) nach Jena. Das Heft gehört zu den vom Cotta-Verlag für die Ostermesse 1827 angezeigten Werken (**QuZ 4, 501** [Nr. 1912]) und dürfte also frühestens in der zweiten Hälfte des Monats April in den Handel gekommen sein.

**Ternites „Sendungen aus Berlin“ in „Ueber Kunst und Alterthum [...] Sechsten Bandes erstes Heft“ 1827***Rezension von Ternites Zeichnungen und Kopien antiker Gemälde*

Meyer bezeichnet kurz die Umstände, unter denen Ternite die antiken Gemälde von Herculaneum und Pompeji studieren konnte. Die von Ternite angefertigten Nachbildungen haben die Größe der Originale; einige sind in „Gouachefarben“ kopiert, die meisten jedoch Umrisse, bei denen nur die Köpfe mit Kreide schattiert wurden.

Auf fünf der elf den „Weimarischen Kunstfreunden“ vorliegenden farbigen Kopien geht Meyer näher ein. Die Beschreibung der ersten, eine Gruppe „mit drey weiblichen Figuren“, wird von Goethe fortgesetzt. Goethe bemerkt die „himmlische Ruhe“, die allen diesen Bildern eigen ist, jedoch besonders von diesem ausgeht und dem Betrachter „die Anschauung einer andern Welt“ (Goethe / Meyer 1827, 170) gewährt. Von den etwa einhundert in Umrissen wiedergegebenen Gemälden nennt Meyer neun, die sich durch „heitere gefällige Erfindung“, „geistreich-scherzhafte“ Motive, durch „lebendigen Ausdruck, durch Schönheit, gefällige Züge und wohlgehaltene Darstellung des ihnen zukommenden Charakters“ auszeichnen. (Goethe / Meyer 1827, 171-172) – Die meisten der kurz rezensierten Gemälde lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit in Ternites späterer Publikation identifizieren. (Ternite 1839-1858)

Die Weimarischen Kunstfreunde halten die Gesamtheit der Durchzeichnungen und Kopien für geeignet, um bei Interessierten, die keinen Zugang zu den Originalen haben, „einen richtigern und höhern Begriff von der Malerey der Alten erwecken“ (Goethe / Meyer 1827, 173) als die bisher davon bekannten Kupferstiche. Meyer scheint sich auf die zwischen Hirt und Schinkel bestehende Meinungsverschiedenheit (Z. 2.-3. Februar 1827) zu beziehen, wenn er schreibt, dass die von Ternite kopierten Fresken zwar „nicht Werke vortrefflicher Meister des Alterthums“ seien, dass es aber für die Größe der „Kunst der Alten“ spricht, wenn aus den Fehlern dieser zweitrangigen Malerei „keine störende Wirkung entsteht“. (Goethe / Meyer 1827, 174) Wegen ihrer Unvollkommenheit sind diese Gemälde „als Musterstücke zur Nachahmung“ (Goethe / Meyer 1827, 176) zur Ausbildung junger Künstler nicht geeignet. Jedoch kann für ein der Kunst „angemessenes schönes Denken, für Behandlung, für Beleuchtung und [...] Stellung und Vertheilung der Farben“ (Goethe / Meyer 1827, 176-177) viel von diesen antiken Gemälden gelernt werden, die besonders durch ihre „Farbenharmonie“ (Goethe / Meyer 1827, 175) dem Kolorit vieler Gemälde der neuesten Zeit überlegen sind.

Die neun von Ternite bereits fertiggestellten Lithographien (Goethe / Meyer 1827, 177) entsprechen den Durchzeichnungen, die ihnen als Vorlage gedient haben. Meyer gibt allerdings zu bedenken, dass der übergangslose Kontrast zwischen den wenigen schattierten Details und den bloßen Umrissen eine geschlossene Wirkung der Darstellungen verhindert. (Goethe / Meyer 1827, 177-178)

Trotzdem empfiehlt Goethe in seinem Zusatz zu Meyers Text (vgl. **Z 21. März 1827**) die „successive Herausgabe dieser unschätzbaren Werke“, die Ternite demnächst anzukündigen gedenkt, und zwar, so wie von Ternite beabsichtigt (**Goethe / Meyer 1827, 178-179**; vgl. **Z 10. März 1827, Ternite**), in Lieferungen jeweils einer Anzahl von Lithographien nach den Durchzeichnungen – in der von Meyer kritisierten Art – unter Zugabe einer farbigen Blattes. Goethe rechnet damit, dass die Sammlung bei Künstlern, Kunstsachverständigen, Kunsthistorikern und Sammlern auf Interesse stoßen und einen günstigen Einfluss auf die praktische Dekorationsmalerei haben wird.

*Rezension von Ternites Umrissszeichnungen nach der „Marienkrönung“ von Fra Angelico*

Ternites Zeichnungen nach dem Gemälde von Fra Angelico erinnern Goethe an das ihm von Ternite (**Z 17. Februar 1823**) verehrte Kupferwerk (**Ternite / Schlegel 1817**). Goethe erwartet, dass diese Veröffentlichung inzwischen – zehn Jahre nach ihrem Erscheinen – in den Bibliotheken von „allen Freunden der Kunstgeschichte“ (**Goethe / Meyer 1827a, 180**) vorhanden sein müsste. Trotz dieser angenommenen Verbreitung empfiehlt er, die Originalzeichnungen „einer großen öffentlichen Sammlung“ zuzuführen. (**Goethe / Meyer 1827a, 180**) Vielleicht weiß Goethe durch von Müffling, den Überbringer der Arbeiten (**Z 29. Januar 1827**), etwas von Ternites bisher erfolglosen Versuchen, die Blätter zu verkaufen. Da Goethe selbst an dem ihm von Ternite mittelbar unterbreiteten Angebot (**Z 10. März 1827, Ternite**) nicht interessiert ist, versucht er zumindest, seinen Einfluss zu Ternites Gunsten geltend zu machen. Doch selbst mit dieser Unterstützung findet sich kein Käufer. Als Ternite Jahre später die Blätter Altenstein noch einmal als Pfand für ein Darlehen anbietet, taxiert er ihren Wert nur noch auf 200 Reichstaler. (**Z 5. Juni 1834, Ternite**)

Einem Hinweis Goethes auf das Schicksal des Gemäldes, soweit ihm dieses bekannt ist (**Goethe / Meyer 1817a, 181**), schließt Meyer aus der Erinnerung an das Werk, das er vorzeiten in Florenz gesehen hat (**Z 2.–3. März 1827**), einige Bemerkungen über dessen Vorzüge an, zu denen auch das Kolorit gehört.

### **Zelters und Ternites Besuch bei Goethe, September 1829**

Über Zelter (Zelter an Goethe, 22.-28. April 1827, **Briefw. Goethe Zelter 1, 998.40-999.1** [Nr. 552]) erhält Ternite noch eines der Exemplare der „Jubelmedaille“ auf Goethes fünfzigjähriges Dienstjubiläum (**Briefw. Goethe Zelter 3, 818** [zu Nr. 551]), die Goethe Zelter zur Verteilung an Personen seiner Wahl übermittelt hatte (Goethe an Zelter, 21.-22. April 1827, **Briefw. Goethe Zelter 1, 996.21-23** [Nr. 551]). Auf Zelters Nachricht von dieser Gabe an Ternite bekräftigt Goethe, dass die in „Kunst und Alterthum“ veröffentlichten lobenden Bemerkungen der Weimarer Kunstfreunde über den Künstler „der Wahrheit und Intention ganz gemäß“ seien. (**Z 2. Mai 1827**)



Wenige Wochen darauf wird Goethe vom Besuch des jungen Malers Wilhelm Zahn (1800–1871) überrascht. Dessen Zeichnungen von „neustausgegrabenen Bildern aus Pompeji“ versetzen ihn in freudige Erregung. Goethe ist sich sicher, dass die „schönen Dinge, die wir [*die Weimarsischen Kunstfreunde*] Terniten [*und anderen*] schuldig sind [...] dadurch vervollständigt und belebt“ werden. Er beschließt, sich in „Kunst und Alterthum“ darüber zu äußern. (Z 30. September 1827) Damit veranlasst Goethe eine über lange Zeit währende Konkurrenz zwischen Ternite und Zahn.

Weil Ternite vor Goethe nicht mit leeren Händen auftreten will, kann er sich erst im März 1828 für die günstige Beurteilung seiner Arbeiten in „Kunst und Alterthum“ bedanken. Er sendet Goethe eine in Öl gemalte zweite Fassung der Kopie einer „Sappho“. (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GGe/0074; vgl. Ternite 1839-1858, H. IV, Tafel 1) Von Ternites zwölf in Neapel angefertigten farbigen Kopien war Goethe nur diese Darstellung bislang unbekannt geblieben. (vgl. Z 10. März 1827) Außerdem legt Ternite als Beispiel seiner Porträtkunst zwei Exemplare des von ihm lithographierten Porträts Karls II. Ludwig Friedrich, Großherzog von Mecklenburg Strelitz (1741–1816), bei (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GGr), mit dem er Goethes „bewährte[n] Kennerblick“ auf „diesem Kunstgebiete“ ansprechen will (Z 19. März 1828). Der zweite Druck ist für den Großherzog Karl August bestimmt. (Z 19. März 1828)

Die freundschaftliche Beziehung Zelters zu Ternite setzt sich fort. Goethe erfährt, dass Zelter im Spätherbst 1828 nach Potsdam reist, wo Ternite ihm „seine Galerie aufschließen“ will, also die königliche Gemäldegalerie, die Zelter zuletzt vierzig Jahre zuvor besucht hat. (Z 14. November 1828) Von seinem Geburtstag am 18. Dezember 1828 berichtet Zelter, dass Ternite ihm ein altes in Öl gemaltes Porträt eines Schweizer Botanikers geschenkt hat, das für Zelter wegen der Ähnlichkeit mit Johann Sebastian Bach (1685–1750) interessant ist. (Z 23.-24. Januar 1829)

Zelter nimmt am 10. und 11. September 1829 an dem von seinem Schüler Johann Friedrich Naue (1787–1858) organisierten großen Musikfest teil (Serauky 1942, 443) und reist dann weiter nach Weimar. Sei es, dass Ternite ihn schon nach Halle begleitet oder erst dort getroffen hat: Zelter schlägt ihm vor, gemeinsam Goethe zu besuchen. (Z 22. Oktober 1829) Am 14. September meldet Zelter Goethe ihre Ankunft. (Z 14. September 1829) An den folgenden Tagen notiert Goethe ihre Begegnungen und Unternehmungen im Tagebuch. So vermerkt er unter anderem, dass Ternite ihm vor der gemeinsamen Betrachtung der grafischen Sammlung von seinen „Verhältnissen zu Ihro Majestät dem König von Preußen“ berichtet habe. (Z 15. September 1829) Am folgenden Tag fährt Goethe mit seinen Gästen nach Dornburg. (Z 16. September 1829) Zelter und Ternite betrachten zusammen mit Goethe Zeichnungen, dabei vermutlich auch Blätter von Asmund Carstens (1754–1798), die Ternite beeindruckt (Z 8. Oktober 1829), und nehmen an einer Veranstaltung der Weimarer Schützengesellschaft teil (Z 17. September 1829). Am Freitag, dem 18. September, sehen sich Goethe und Ternite italienische Kupferstiche an. (Z 18. September 1829) Weitere Begegnungen mit Ternite werden im

Tagebuch nicht erwähnt. Zelter reist erst am 21. September ab. (Z 21. September 1829)

Zurück in Berlin, bedankt sich Ternite bei Goethe für diesen Besuch, der ihm „als die bedeutendste Epoche [s]eines Lebens erschienen ist“. (Z 8. Oktober 1829) Mit dem Brief sendet er eine Auswahl derjenigen in Neapel gefertigten Durchzeichnungen, die Goethe 1827 (vgl. Z 29. Januar 1827) noch nicht vorgelegen haben, und eine Anzahl nicht näher bezeichneter Kupferstiche (vgl. Z 29. November 1829, Tgb. u. Z 29. November 1829). Als Geschenke für Goethe enthält die Sendung eine in Kreide ausgeführte „Kopie des Achilles“ (Z 8. Oktober 1829), d. h. des Kopfes des Achilles (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GHZ/Sch.I.334,0058) nach einem der in Neapel durchgezeichneten antiken Freskogemälde (vgl. Ternite 1839-1858, H. VII, Nr. 7. 8.) und andere von Ternite mit Goethes Namen bezeichnete Blätter. Es könnte sich dabei um Exemplare der neun (vgl. Goethe / Meyer 1827, 177 u. Z 21. Juli 1830) von Ternite bis dahin fertiggestellten lithographischen Probedrucke nach seinen Durchzeichnungen antiker Gemälde handeln. Da einer dieser Drucke, ein „Erote mit Löwenspann“, in zwei Varianten vorliegt (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GGr/Sch.I.221, 60.4 u. 60.5), verzeichnet Johann Christian Schuchardt (1799–1870) in seinem Katalog der Kunstsammlungen Goethes (Schuchardt 1848, 221 [Nr. 60]) zehn Probedrucke (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GGr/Sch.I.221,60.1 bis 60.10). – Außerdem sendet Ternite eine „kleine Medaille [s]eines verstorbenen Freundes“ (Z 8. Oktober 1829), des Generaldirektors der Pariser Museen Dominique Denon (1747–1825) (nicht in Klauß 2000) und Beiträge zu Goethes Autographensammlung (vermutlich Schreckenbach 1961, 77 [Nr. 552] u. 135 [Nr. 975]). – Schließlich kündigt Ternite noch die durch ihn veranlassete Schenkung einer von Christian Daniel Rauch (1777–1857) gefertigten Büste König Friedrich Wilhelms III. (Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KPl/00769) für die Weimarer Bibliothek an. (Z 8. Oktober 1829)

Mit dieser reichen Sendung verbindet Ternite mehrere Wünsche. Vor allem möchte Ternite, dass Goethe in „Kunst und Alterthum“ die Verzögerung seiner angekündigten Publikation mit den ihm vom König aufgetragenen Arbeiten entschuldigt, und – anhand der nach Weimar gesandten und Goethe vorliegenden Durchzeichnungen – die von ihm erreichte Genauigkeit der Wiedergabe der antiken Vorlagen als besonderen Vorzug vor dem, was sonst „in dieser Art erschienen [ist] und ferner erscheint“, hervorhebt (Z 8. Oktober 1829). Denn dass Zahn Goethe inzwischen schon das achte Heft seiner „Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiä“ (Zahn 1828-1829) gesandt hat und kurz vor der Vollendung des Gesamtwerks steht (Z 6. September 1829), dürfte bei Zelters und Ternites Besuch zur Sprache gekommen sein.

Ternite versucht außerdem, Goethe für ein neues Vorhaben zu gewinnen und sich dessen Ansehen zunutze zu machen. Er würde gern die Zeichnungen von Carstens lithographieren, die Goethe aus dem Nachlass des Künstlers erworben hatte (Schuchardt 1848, 260-261 [Nr. 283-296]; vgl. Woltmann 1876, 34). Ternite möch-

te, dass Goethe für diese Publikation „eine kurze Notitz über den Künstler“ verfasst, die das „glückliche Gelingen dieses Unternehmens“ sichern würde, und ihm zur Übertragung auf den Stein die Originalzeichnungen „successive“ nach Berlin schickt. (Z 8. Oktober 1829) Das ist allerdings für einen Sammler wie Goethe, der noch dazu von Ternites rücksichtsloser Behandlung der Originale beim Kopieren weiß, eine ungeheuerliche Zumutung. – Schon früher hatte Goethe einen ihm unterbreiteten Vorschlag, Umrisse nach den Zeichnungen von Carstens zu veröffentlichen, abgelehnt. (J. K. L. Schorn an S. Boisserée, 25. September 1826, *Gespräche Herwig III.2, 77* [Nr. 5906]) Ternite wäre ein solches Projekt sehr entgegengekommen. Es entsprach seiner Vorliebe für reproduzierendes Arbeiten, und es war leichter ausführbar als die Veröffentlichung der Durchzeichnungen der antiken Fresken. Denn Carstens Zeichnungen hatten ein kleineres Format, und nur eine war in zwei Farben ausgeführt (*Schuchardt 1848, 261* [Nr. 289]). Die Schwierigkeiten der Wiedergabe farbiger Vorlagen im Druck, die Ternite mittlerweile kennengelernt haben dürfte, wären demnach bei diesem Unternehmen verhältnismäßig gering gewesen.

Über die Zudringlichkeiten Ternites geht Goethe wortlos hinweg. Er behält die gemeinsam mit Zelter und Ternite unternommene Fahrt nach Dornburg als einen von insgesamt nur drei schönen Tagen des Jahres 1829 in Erinnerung. (Z 11. Oktober 1829) Die neue Auswahl der von Ternite in Italien gefertigten Durchzeichnungen studiert Goethe gründlich und zeigt sie den Kunstinteressierten seines Kreises. (Z 10. Oktober 1829, Tgb.; Z 11. Oktober 1829, Tgb.; Z 12. Oktober 1829; Z 16. Oktober 1829; Z 19. Oktober 1829, Tgb.) An Zelter schreibt er, Ternite habe „sich wirklich grandios bewiesen“, da ihm mit dem anvertrauten „Schatz von Durchzeichnungen“ nun „das Wundersamste des Altertums“ vor Augen liege. (Z 19. Oktober 1829) Zelter teilt Goethe Ternites Freude über diese Briefstelle mit. (Z 22. Oktober 1829) – Mit der Rücksendung der Kupferstiche dankt Goethe Ternite für die angenehme gemeinsam mit ihm und Zelter verbrachte Zeit und für „die angenehme Sendung“, die „zugleich Talent und Beharrlichkeit des Künstlers“ erkennen lasse. (Z 29. November 1829) Was Goethe, wie er schreibt, „den Freunden“, also Mitgliedern seines Kreises, Ternite „zu melden und [*mit ihm*] zu verhandeln“ überlässt, ist unklar. (Z 29. November 1829) – Erst im Dezember kann Goethe sich von den Durchzeichnungen trennen und schickt sie Ternite zurück. (Z 22. Dezember 1829)

### **Ternites Verhältnisse und die Planung der Herausgabe seiner Zeichnungen und Kopien antiker Fresken bis 1832**

Schon von Neapel aus, nach Anfertigung der ersten Durchzeichnungen, hatte Ternite Friedrich Wilhelm III. und den Kabinettsrat Albrecht über seine Absicht unterrichtet, nach seiner Rückkehr eine auf 200 Blatt geschätzte Anzahl von Zeichnungen pompejanischer Gemälde zu lithographieren (Z 23. Oktober 1824)

und gewinnbringend zu veröffentlichen (Z 23. Oktober 1824, an Albrecht). Wenige Wochen darauf teilte er Altenstein mit, dass er seine bei Rückkehr voraussichtlich 300 Blatt umfassende Sammlung „heftweise durch die Lithographie bekannt zu machen [*beabsichtigt*], deren Anstalt zu *Berlin* diese Arbeit besonders willkommen sein dürfte“. (Z 20. Dezember 1824) Bei der „Anstalt“ dachte Ternite vermutlich an das Königliche Lithographische Institut. Einer der Vorzüge der geplanten Veröffentlichung sollte die Beigabe „von kolorirten Blättern“ sein, „welche mit Treue und Sorgfalt die besterhaltensten Gemälde darstellen“. (Z 20. Dezember 1824) Die Beschreibungen wollte er „größtentheils aus dem großen Werke“ nehmen (Z 20. Dezember 1824), also aus den Bänden der offiziellen neapolitanischen Edition der Wandmalereien (Baiaardi 1757–1779). – In dem bereits erwähnten Promemoria (Z nach 2. Oktober 1825) zu Altensteins Bericht an den König (Z 28. November 1825) umreißt Ternite sein Vorhaben auf der Grundlage des von ihm gesammelten Materials noch einmal genauer. Es besteht aus etwa 350 Durchzeichnungen mit konturierten Figuren und ausgeführten Köpfen, an deren Schattierung „die Charakteristische Behandlung des Pinsels“ erkennbar ist, und aus „12 treue Gemälde Copieen“ in Farbe. Ternite plant demnach die Ausgabe die gesamten Materials in 25 Lieferungen, die jeweils 12 bis 16 einfarbige Drucke und ein mehrfarbiges Blatt enthalten sollen. Besonders große Kompositionen werden maßstäblich reduziert und die schattierten Köpfe in Originalgröße auf einem anderen Blatt abgebildet. Die Wiedergaben erfolgen in Lithographie und gedruckt wird „auf das schönste Papier“. Alle Darstellungen, zumal diejenigen, „welche neu entdeckt“ und noch nicht publiziert sind, sollen „von einem ausgezeichneten Archeologen und Kunstkenner“ kommentiert werden. (Z nach 2. Oktober 1825)

Neben der (unerlaubten) Erstpublikation neuentdeckter Gemälde besteht der Vorzug der Ausgabe vor allem in der Genauigkeit der Wiedergabe, welche sogar die Eigenarten der Schöpfer der Originale erkennen lassen soll. Ein Interesse am Kauf des Werks erwartet Ternite bei „allen wahren Künstlern und Kunstliebhabern“ und „Alterthumsforschern“. (Z nach 2. Oktober 1825) Das Geschäftsmodell ist ebenso einfach wie unzureichend: Ternite rechnet mit „bedeutenden Subscriptionen, besonders von Engländern“ (Z nach 2. Oktober 1825) auf die erste Lieferung, d. h. mit potenziellen Käufern, die sich für einen vergünstigten Preis ohne Rücksicht auf die Zeit des Erscheinens und die tatsächliche Beschaffenheit des Werks verbindlich zu dessen Abnahme verpflichten (Pierer 17, 1863, 32). Die Fortsetzung der Publikation soll nach dem Erfolg der ersten Lieferung über „Prenumeration“ (Z nach 2. Oktober 1825), also Vorauszahlung, finanziert werden.

Wie sich Ternite das Verhältnis des „hiesige[n] Königliche[n] Institut[s]“ (Z nach 2. Oktober 1825), des Königlichen Lithographischen Instituts, zu seinem Projekt denkt, geht aus dem Promemoria nicht hervor. Da diese Druckerei zusammen mit dem Trigonometrischen und dem Topographischen Bureau dem Chef des Generalstabs, zu dieser Zeit dem Generalleutnant von Müffling, unterstellt ist (Gädicke 1828, 115), dürfte sie überwiegend militärkartographische Arbeiten ausgeführt

haben. Daneben druckt sie jedoch auch Kunstblätter. (Gädicke 1828, 184) Durch die Gunst des Generals von Müffling scheinen Ternite für seine ersten lithographischen Übungen die Ressourcen dieser Einrichtung unentgeltlich zu Verfügung gestanden zu haben. (Z 11. November 1825)

Bis 1827 hat Ternite nach seinen Durchzeichnungen „neun Blätter bereits lithographirt“. (Goethe / Meyer 1827, 177) Für eine kontinuierliche Fortsetzung des Projekts wären genügend von anderen Verpflichtungen freie Zeit und eine finanzielle Grundlage erforderlich gewesen. Aber Ternite arbeitet an Aufträgen für den König, die ihm lange weder Anerkennung noch den erhofften Verdienst einbringen. (Z 21. Juli 1830) Seine Einkünfte als Galerie-Inspektor genügen nicht für eine standesgemäße Lebensführung, zumal er zu dieser Zeit noch einen Teil der in Italien gemachten Schulden in Höhe von etwa 2.000 Reichstalern (Z nach 2. Oktober 1825) begleichen und einen vom Kultusministerium erhaltenen Vorschuss abzahlen muss. Um zu Geld zu kommen, bietet Ternite seine aus Italien mitgebrachten Kunstgegenstände, die der König nicht auf eigene Kosten erwerben wollte (Z 8. Dezember 1826), nun zum Kauf für das Museum an. Schinkel und Hirt als Vertreter der für den Aufbau der königlichen Kunstsammlungen verantwortlichen Kommission wählen aus dem Angebot nur zwei Stücke. Unter den von ihnen abgelehnten befinden sich auch die drei originalen antiken Fresken, die nach ihrem Urteil „von sehr geringer Bedeutung sind“. (Z 12. August 1827)

Der Erlös aus dem Verkauf ist schnell verbraucht. Schon wenige Monate später ersucht Ternite Altenstein, den für die Rückzahlung des Vorschusses vereinbarten Abzug von 50 Reichstalern vom nächsten Quartalsgehalt zu stunden. Um den Kultusminister günstig zu stimmen, legt Ternite dem Antrag einen Abzug des lithographierten Porträts des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz als Beweis für seine Fortschritte in dieser Technik bei. (Z 30. Dezember 1827) Altenstein genehmigt das Gesuch und lässt Ternite das Quartalsgehalt ohne Abzug auszahlen. (Z 1. Januar 1828)

Im folgenden Jahr 1829 bringen gerichtlich eingeklagte Forderungen seiner neapolitanischen Gläubiger Ternite in solche Bedrängnis, dass er Altenstein um ein Darlehen von 500 Reichstalern bitten muss. Ternite beruft sich auf ein mündliches Versprechen des Königs, sich für den Ankauf der zwölf farbigen Kopien und der drei – zuerst vom König selbst und dann von der Museumskommission abgelehnten – originalen antiken Fresken einsetzen zu wollen, nachdem Ternite seine frühere Forderung von 600 Friedrichsd’or (3.000 Taler) auf 300 Friedrichsd’or (1.500 Taler) herabgesetzt hat. Für den Fall, dass der Handel sich verzögern sollte, bietet Ternite an, das Darlehen wieder in quartalsweisen Gehaltsabzügen von 50 Reichstalern zurückzuerstatten. Außerdem will er „zur Sicherheit die 3 antiken Wandgemälde“ im Ministerium hinterlegen. (Z 1. Mai 1829) Altenstein gewährt Ternites Bitte, lässt die 500 Reichstaler auszahlen, nimmt die von Ternite vorgeschlagene quartalsweise Rückerstattung an und lässt die Fresken „im Kunst Zimmer [s]eines Ministeriums“ hinterlegen. (Z 3. Mai 1829) Die Rückerstattung ver-

zögert sich, da Ternite wiederholt um Stundung des Gehaltsabzuges bitten muss. (Z 26. Juni 1830)

Als 1830 das Anspachsche Palais von Prinz Albrecht von Preußen (1809–1872) übernommen und unter Schinkels Leitung der Umbau der Anlage begonnen wird (Borrmann 1893, S. 306), verliert Ternite Wohnung und Atelier, die ihm bis dahin im Palais kostenlos zur Verfügung standen. Wegen der dadurch erlittenen Einbuße wendet Ternite sich an den Kabinettsrat Albrecht mit der Bitte, sich um die Zahlung eines Honorars für seine bisher im Auftrag des Königs angefertigten Arbeiten zu bemühen, zumal er immer noch vergeblich auf den Ankauf der zwölf farbigen Kopien und der drei im Kultusministerium hinterlegten originalen antiken Fresken hofft. (Z 21. Juli 1830)

Anfang Februar 1832 befindet Ternite sich erneut in einer Notlage. Deshalb bringt er bei Altenstein den seit Jahren (Z 26. Dezember 1825) durch Friedrich Wilhelm III. ausgesetzten Ankauf der zwölf farbigen Kopien in Erinnerung. (Z 1. Februar 1832) Diese Kopien bietet er zusammen mit den drei originalen antiken Fresken noch einmal zum Kauf an. Der von Ternite gewünschte Preis von 400 Friedrichsd'or (2.000 Taler) erscheint zwar günstiger als die früher angeblich dafür geforderten 680 Friedrichsd'or, von denen 480 Friedrichsd'or ursprünglich für die zwölf Kopien gedacht waren (Z nach 2. Oktober 1825) und 200 Friedrichsd'or demnach auf die drei Originale entfallen würden. Allerdings hat Ternite Kopien und Originale auch bereits vergeblich für zusammen 300 Friedrichsd'or offeriert. (Z 1. Mai 1829) Endlich ist auch der König geneigt, Ternite durch den Ankauf dieser Bilder zu unterstützen, macht aber seine Entscheidung von einem Gutachten Altensteins abhängig. (Z 9. Februar 1832)

Mit der an Altenstein ergangenen Aufforderung hat Friedrich Wilhelm III. einem Wunsch Ternites entsprochen, der annimmt, von der ihm persönlich nicht wohlgesonnenen Museumskommission kein unvoreingenommenes Gutachten erwarten zu können. In ähnlicher Art hat Ternite schon früher ein Gutachten beeinflusst. (vgl. Z 11. November 1825) – Altenstein verweist auf seinen ersten (Z 28. November 1825) in dieser Angelegenheit erstatteten Bericht. Den Ankauf der drei Fresken empfiehlt er unter Berufung auf die damalige Äußerung Levezows über den Wert originaler antiker Malerei im Allgemeinen (Z 2. Oktober 1825), die für Altenstein bedeutsamer ist als die Ansicht von Schinkel und Hirt über die künstlerische Minderwertigkeit der Arbeiten (Z 12. August 1827). Altenstein spricht sich auch für den Ankauf der zwölf Kopien aus, denn es seien der Akademie der Künste, anders als von ihr erwartet, „keine Copien angeboten worden, welche für die Kunst Geschichte durch treue und geistreiche Auffassung so wichtig wie die vorliegenden sind“. (Z 22. März 1832) Dieser umständlichen Formulierung ist nicht zu entnehmen, ob die Akademie die vordem bei Marsigli bestellten farbigen Nachbildungen (Z 28. November 1825) nicht erhalten hat, oder ob sie unbefriedigend ausgefallen sind. – Falls der König „nicht den ganzen Betrag zur Rettung des *p. Ternite* extraordinarie“ anweisen lassen wolle, schlägt Altenstein vor, 100 Friedrichsd'or für die drei originalen Fresken dem zukünftigen Verwendungszweck

entsprechend aus dem Fonds zu Ankäufen für das Museum zu finanzieren. Die 300 Friedrichsd'or für die zwölf Kopien, die zumindest vorerst für die Verwendung durch die Akademie vorgesehen sind, könnten dem „Extraordinarium der Generals Staats Casse“ entweder definitiv entnommen werden oder als später aus dem Museumsfonds zurückzuzahlender Vorschuss. – Altenstein verweist zwar darauf, dass Ternite „von Noth gedrängt, seine Forderung sehr herabgesetzt“ habe. (Z 22. März 1832) Trotzdem ist das Motiv seiner Empfehlung weder der besonders günstige Preis noch die Bedeutsamkeit der Kunstgegenstände, sondern die „Rettung des *p* Ternite aus seiner Bedrängniß“ (Z 22. März 1832), in die Ternite durch die während seiner Italienreise aufgenommenen Schulden geraten ist. Denn weder die Investitionen in die angekauften Gemälde noch die Aufwendungen für die Durchzeichnungen und farbigen Kopien antiker Fresken haben Ternite den erhofften Gewinn gebracht, und zwar wegen

„Nichterfüllung seiner Hoffnung auf deren Ankauf so wie auf die Möglichkeit zur Herausgabe jenes Werkes mit Durchzeichnungen jener Gegenstände wozu es ihn an Fond fehlte“. (Z 22. März 1832)

Ternites Publikationsvorhaben ist demnach trotz Goethes lobender Anerkennung (Goethe / Meyer 1827) bald ins Stocken geraten (Z 8. Oktober 1829) und zu Goethes Lebzeiten über neun ausgeführte Lithographien (Z 21. Juli 1830) nicht hinausgekommen.

## Die Vorbereitung der „Wandgemälde aus Pompeji und Herculenum“ bis zum Erscheinen der ersten Lieferung, 1839

Friedrich Wilhelm III. nimmt Altensteins Empfehlung an. Er befiehlt den Ankauf der drei Originale und der zwölf Kopien für den Preis von 400 Friedrichsd'or, die aus der königlichen Schatulle vorgeschossen und 1833 aus dem Museumsfond zurückerstattet werden sollen. (Z 30. März 1832, Kabinettsordre) Nach Abzug eines früheren Vorschusses und eines bereits gezahlten Abschlags erhält Ternite noch 280 Friedrichsd'or (1.400 Taler). (Z 30. März 1832, Albrecht) In seinem Dank an den König gibt Ternite zu verstehen, dass er aus diesem spektakulären Verkauf nur einen Gewinn von 80 Friedrichsd'or ziehen konnte und die übrigen Mittel nötig waren, um „die Verpflichtungen welche [er] zur Erlangung obiger [*pompejanischer*] Gemälde aus reiner Liebe zur Kunst und zu [s]einem Vaterlande eingegangen war abzutragen“. (Z 10. April 1832)

Altenstein sendet die von Ternite erworbenen Kunstgegenstände an Levezow, der für ihre Inventarisierung und für die Aufstellung im „Antiquarium des Museums“ sorgen soll. (Z 16. April 1832) Zugleich bestimmt er, den Vorschuss aus der königlichen Schatulle auf den „Museums Fonds *pro* 1833“ anzurechnen, jedoch erst

„bei Ueberweisung dieses Fonds an die Museums Commission, solcher das Nöthige zu eröffnen“. (Z 16. April 1832, Marginaldekret u. vgl. Z 2. Mai 1832, Dekret) Die Generalkasse seines Ministeriums weist Altenstein konkret an, die 400 Friedrichsd'or „dem Vermehrungs Fond des Etats für das Kön. Museum“ in Rechnung zu stellen. (Z 2. Mai 1832)

Dieser Vorgang hat zu Beginn des Jahres 1833 eine Anfrage der Museumskommission zur Folge, die eher einer Protestnote gleicht. (Z 14. Januar 1833) Die Kommission verweist darauf, dass der zu Ankäufen bestimmte Etat der Erwerbung derjenigen Kunstgegenstände vorbehalten ist, welche die Kommission zur Vervollständigung der Sammlungen auswählt. Die Tätigkeit der Kommission überhaupt werde in Frage gestellt, wenn Mittel aus diesem Etat unter Umgehung ihres Gutachtens für Ankäufe unbedeutender Kunstwerke verwendet werden, besonders wenn deren Preise so unverhältnismäßig hoch seien wie in Ternites Fall. Denn es waren inzwischen schon andere gute farbige Kopien antiker Wandmalerei zu weitaus günstigeren Preisen nach Berlin gekommen, darunter solche nach Fresken, die auch Ternite kopiert hatte. (Z 14. Januar 1833) – Um diesem Angriff die Spitze zu nehmen, macht Altenstein seine frühere Entscheidung rückgängig und lässt die der Schatulle zurückzuführenden 400 Friedrichsd'or nicht den Fonds zur Vermehrung der Sammlungen sondern den „Ersparnissen an dem Gesamt-Unterhaltungs-Fonds“ der Museen entnehmen. (Z 13. März 1833, an Generalkasse) Die Museumskommission erfährt nur, dass sie über den ungeschmäleren Etat für die Ankäufe verfügen kann, jedoch nicht, dass die Mittel einer anderen dem Museum zustehenden Quelle entnommen werden. (Z 13. März 1833, an Museumskommission)

Mit dem Geschenk eines weiteren nach einer seiner Durchzeichnungen lithographierten Blatts zum Geburtstag des Kultusministers am 1. Oktober 1833 bringt Ternite sich und sein eigentlich schon totgesagtes Projekt wieder in Erinnerung. (Z 1. Oktober 1833) Altenstein dankt mit dem Wunsch schneller, kontinuierlicher Fortsetzung des von Ternite „unternommenen großen Werkes“ und versichert ihn seiner „aufrichtigen Theilnahme und Achtung“. (Z 4. Oktober 1833) Trotzdem hat Ternite nicht den Mut, den Minister selbst um eine erneute Finanzhilfe zu bitten. Er wendet sich deshalb an den kunstliebenden und offenbar mit seinem Projekt schon vertrauten Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der sich bei Altenstein für „[v]ier bis fünfhundert Thaler Vorschuß aus dem Kunstfond des Ministeriums“ einsetzen soll, um Ternites Edition zu fördern, „deren Erscheinen für die Kunstwelt seegensreich sein wird und muß“. (Z 27. Januar 1834) Denn sie werde

„durch treue Darstellung und Verbreitung jener alten Kunstschatze das nachtheilige Licht [...] verlöschen welches alle frühern Werke und namentlich das *Zabnsche* Werk, durch seine Untreue und Flüchtigkeit, durch Weglassen und Zusätze, auf jene herrlichen Gebilde geworfen.“ (Z 27. Januar 1834)



Dass z. B. Goethe über das mit dem Erscheinen des zehnten Heftes 1830 vollendete „Zahnsche Werk“ eine ganz andere Meinung hatte (Goethe 1830), war auch in Berlin bekannt. – Etwas in Verlegenheit gerät Ternite mit seiner Behauptung, das Kultusministerium habe für Zahns Publikation durch eine Vorschusszahlung von „beynahe“ vier- bis fünftausend Reichstalern gefördert. Denn wegen einer entsprechenden Formulierung (Z 23. Mai 1834) muss Ternite sein eigenes Gesuch, das diese falsche Aussage enthält, dem befürwortenden Schreiben des Kronprinzen beilegen, als er sich damit an Altenstein wendet. Noch bevor Ternite Altenstein um einen Vorschuss von 300 Reichstalern bittet, muss er sich für seinen „Irrthum“ entschuldigen. (Z 28. Mai 1834) Altenstein gewährt nur einen Vorschuss von 200 Reichstalern, der durch Einbehalt von 50 Reichstalern vom vierteljährigen Gehalt mit Beginn bei der ersten Gehaltszahlung 1835 zurückerstattet werden soll. Zweck dieser Unterstützung ist ausdrücklich die Förderung der Herausgabe des „Pompejanischen Werkes“. (Z 4. Juni 1834)

Kurz vor dem Ende des Jahres ist Ternite schon wieder in einer Notlage und bittet Altenstein um einen Aufschub des ersten Gehaltsabzuges bis zum April 1835. (Z 20. Dezember 1834) Am übernächsten Tag, zwei Tage vor dem Heiligen Abend, ersucht Ternite unter dem Vorwand, „eine Kunstarbeit vorzulegen“, den vielbeschäftigten Minister um eine Audienz (Z 22. Dezember 1834, Ternite), die ihm für den nächsten Tag oder für den ersten Weihnachtstag gewährt wird (Z 22. Dezember 1834, Altenstein). Wie auch immer diese Audienz verlaufen sein mag: Altenstein gestattet zwar den Aufschub des Gehaltsabzuges, bittet aber Ternite, ihn künftig mit ähnlichen Anträgen zu verschonen. (Z 27. Dezember 1834)

Allerdings hat auch der 1834 gewährte Vorschuss von 200 Reichstalern Ternite nicht in die Lage versetzt, mit der Herausgabe seines Werks zu beginnen. Dennoch verfolgt er sein Vorhaben weiter. Im Frühjahr 1837 bittet Ternite den Berliner Altphilologen und Archäologen August Boeckh (1785–1867), dessen in Göttingen tätigen Schüler und Freund Karl Otfried Müller (1797–1840) für die Abfassung der Erläuterungen zu seiner Edition zu gewinnen. Boeckh lobt Müller gegenüber das Unternehmen: Ternites Zeichnungen seien „vortrefflich“, diejenigen Zahns hingegen „eitel Pfsucherei“ (Z 5. April 1837), und Ternite sei sehr sorgfältig bei der lithographischen Umsetzung. Die Ausgabe werde vom Staat unterstützt und Ternite arbeite daran angeblich nur „um die Ehre, nicht wegen des Geldes; denn er bedarf dessen nicht, da er in sehr guten Umständen ist“. (Z 5. April 1837) Müller nimmt den „ehrvollen Antrag“ an. (Z 11. April 1837) Er hofft, dass Ternite ihn in Göttingen besuchen wird, um Einzelheiten zu klären. Das würde Müller auch „das Glück seiner persönlichen Bekanntschaft“ verschaffen, von der er sich nach allem, was er gehört habe, „sehr viel Freude verspreche“. (Z 11. April 1837)

Etwa zu dieser Zeit wendet Ternite sich mit einem Gesuch an Altenstein, das dieser an den König vermittelt. Da das verlegerische Risiko der Herausgabe von Ternites Werk womöglich noch größer ist als das für Zahns „Ornamente“ (Zahn 1828-1829), legt Altenstein Friedrich Wilhelm III. nahe, auch das Erscheinen von

Ternites Werk durch die Abnahme von 20 Exemplaren zur Verteilung an die öffentlichen Lehranstalten zu sichern. Für die Bedeutsamkeit des Unternehmens verweist Altenstein auf die Ankündigung in Goethes Zeitschrift „Kunst und Alterthum“ (Goethe / Meyer 1827) und auf ein vom Archäologen und Kunsthistoriker Ernst Heinrich Toelken (1785–1864) ausgestelltes empfehlendes Gutachten. (Z 14. April 1837) Anders als bei dem damals für Zahn an den König gerichteten Gesuch (Z 11. August 1828), kann Altenstein jedoch nicht auf eine bereits fertiggestellte und erschienene Folge der Edition verweisen. – Die Anfrage nach den voraussichtlichen Kosten von 20 Exemplaren des Werks (Z 21. April 1837) kann Altenstein nicht konkret beantworten, denn weder der Umfang der Edition noch der Einzelheftpreis stehen zu dieser Zeit fest. Altenstein empfiehlt, zumindest mehr als die für den Kauf der 20 Exemplare von Zahns „Ornamenten“ ausgegebenen 1.200 Reichstaler vorzusehen. (Z 29. April 1837)

Vermutlich von seinem Verleger, dem Buchhändler Georg Andreas Reimer (1776–1842) gedrängt, ersucht Ternite den König jedoch um die Zahlung eines Vorschusses von 1.000 Reichstalern auf die Subskriptionskosten. (Z 24. Oktober 1837) Der Vorschuss wird aus der königlichen Schatulle bewilligt, unter dem vom König befohlenen Vorbehalt, dass Ternite dieses Geld nur ausbezahlt werden soll, wenn Reimer sich für das Erscheinen des Werks verbürgt. (Z 9. November 1837)

Zu Anfang des Jahres 1838 beginnt der Druck. Müller hat den Text für den Prospekt (Z vor 1. Februar 1838) des Werks verfasst, das unter dem Titel „Wandgemälde aus Herculaneum und Pompeji nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farben von W. Ternite“ erscheinen soll. Der Prospekt wird in deutscher, französischer und englischer Sprache gedruckt. Ein Exemplar sendet Ternite an Friedrich Wilhelm III. mit der Bitte, ihm die erste Lieferung der Ausgabe widmen zu dürfen. (Z 1. Februar 1838)

Der Prospekt ist als Einladung zur Subskription des Werks gedacht. Um die Gewinnung ausländischer Subskribenten nicht unverbindlich dem Buchhandel zu überlassen, ersucht Ternite unter dem Hinweis auf die königliche Unterstützung des Unternehmens den preußischen Außenminister Heinrich Wilhelm von Werther (1772–1859), „daß durch die verschiedenen Königlichen Gesandtschaften an allen Europäischen Höfen ermittelt werden möge, an welche, Kunstanstalten und Bibliotheken verwaltende Behörden in den verschiedenen Staaten“ Einladungen zur Subskription verschickt werden könnten. (Z 22. März 1838) Der Minister lässt entsprechende Auskünfte von achtzehn preußischen Gesandtschaften in Deutschland und im europäischen Ausland einholen. (Z 31. März 1838)

Endlich, am 5. Mai 1839, kann Ternite das Widmungsexemplar des ersten Hefts der „Wandgemälde“ an Friedrich Wilhelm III. senden. Selbst diese schuldige Gabe begleitet Ternite mit einer Nebenabsicht und bittet den König, ein zweite mitgesandtes Heft „unmittelbar an des Kaysers von Rußland Majestät gelangen zu lassen“. (Z 5. Mai 1839)

Trotz obrigkeitlicher Unterstützung übertrifft der Absatz des Werks nicht die vorsichtigen Schätzungen des Verlegers Reimer. Da der Verlagsvertrag vorsieht,

das Ternite erst nach dem Verkauf von 175 Exemplaren ein Honorar zusteht, hat er zunächst außer einem anerkennenden Präsent des Kronprinzen nur die Genugtuung über das Erscheinen seiner Edition. Um ihn finanziell nicht gänzlich leer ausgehen und nach verschiedenen persönlichen Unglücksfällen nicht erneut in Verlegenheit geraten zu lassen, subskribiert der König auf Altensteins Antrag (Z 1. Juli 1839) weitere zwanzig Exemplare der „Wandgemälde“ (Z 13. Juli 1839).

Im Jahr 1840 sterben diese beiden nachsichtigen Förderer Ternites: am 14. Mai der Minister und wenige Wochen darauf, am 7. Juni, Friedrich Wilhelm III. Auf Ternites Antrag (Z 13. Juni 1840) nimmt König Friedrich Wilhelm IV. die Widmung des zweiten Hefts der „Wandgemälde aus Herculenum und Pompeji“ an. (Z 22. Juni 1840) Es ist das erste von zwei Heften mit dem Zyklus „Bacchischer Kreis“. – Achtzehn Jahre darauf, kurz vor Abgabe der Regierungsgeschäfte, wird Friedrich Wilhelm IV. das elfte und letzte Heft des Werkes vorgelegt. (Z 16. August 1858)

### **Die „Wandgemälde aus Herculenum und Pompeji nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farben von W. Ternite“**

Als Erscheinungsweise der „Wandgemälde“ sind Lieferungen von jeweils acht grafischen Blättern vorgesehen, und zwar sieben „meist in der Grösse der Originale“ lithographierten Umrissen und einem farbig gedruckten Hauptblatt. (Z vor 1. Februar 1838) Dieser Modus wird über die Jahre beibehalten. – Von anderen Werken dieser Art, besonders demjenigen Zahns, unterscheidet sich das Unternehmen dadurch, dass es „keine Ornamente und architectonischen Perspektiven, sondern nur Figuren und grössere Compositionen“ enthält. (Z vor 1. Februar 1838) Die Anzahl der beabsichtigten Lieferungen wird im Prospekt nicht genannt. Es ist unwahrscheinlich, dass Ternite, wie Boeckh meint, zu Beginn des Erscheinens der „Wandgemälde“ noch vorhatte, achtzehn Hefte herauszubringen (Z 5. April 1837), da er nur über zwölf Kopien als Vorlagen für die farbigen Blätter verfügte (Z 28. November 1825). – Die „Wandgemälde“ erscheinen in zwei Ausgaben; der Subskriptionspreis für ein Heft der normalen Ausgabe beträgt 6 Reichstaler und für eines der Vorzugsausgabe 2 Friedrichsd’or (10 Taler). (Z vor 1. Februar 1838) Nach Abschluss des Werks verkauft Ternite 1858 die Hefte der Restauflage zum Subskriptionspreis von 2 Friedrichsd’or für die Pracht- und 7 Reichstaler 10 Silbergroschen der normalen Ausgabe. Die acht farbigen Blätter der vierten bis elften Lieferung bietet er für zusammen 36 bzw. 27 Reichstaler an. (Ternite 1839-1858, Heft XI [Erklärung])

In der langen Zeit des Erscheinens der „Wandgemälde“ wechseln mehrfach die Verleger des Werks. Schon vor der Ausgabe der ersten Lieferung kommt es zu Misshelligkeiten zwischen Ternite und Reimer. (Z 15. Januar 1839) Vom vierten

Heft an übernimmt Carl Reimarus (?–1849) den Verlag und vom siebten Heft an Karl Wiegandt (1821–1867). Das Schlussheft gibt Ternite im Selbstverlag heraus. Das äußere Erscheinungsbild der Lieferungen ist allein schon wegen des Formats, „Imperialfolio“ (ca. 740 x 600 mm), großartig. Zumindest seit dem zweiten Heft hat jede Lieferung einen Schutzumschlag aus grauem Karton. Die Außenseite des Vorderdeckels ist einfarbig braun bedruckt mit dem Haupttitel und der Heftnummer in rundem Feld, umgeben von einem quadratischen ornamentalen Rahmen, unter dem der Verlagsort und der Name des Verlegers stehen. Die Umschläge des zweiten und dritten Hefts hat Heinrich Asmund (?–?) gestaltet. Von zwei davon abgeleiteten Fassungen wurde die erste für die Hefte IV bis X und die zweite für das Schlussheft verwendet. Im Exemplar der „Wandgemälde“ der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen sind die Umschläge der zweiten bis elften Lieferung enthalten. (SUB GR 2 ARCH III, 6807:1 u. 2)

Das erste und das vierte Heft enthalten je ein typographisches Haupttitelblatt. Zur ersten Lieferung gehört außerdem ein von Asmund im Geist der farbig gestalteten Wände pompejanischer Villen entworfener und lithographierter „Gesamttitel in bildlicher Darstellung“. Der mehrfarbige Druck der filigranen Details kommt fast ganz ohne von Hand hinzugefügte Ergänzungen aus und beweist das in dem Jahrzehnt seit dem Erscheinen von Zahns „Ornamenten“ gewachsene Können der Berliner Lithographen und Drucker.

Der Textteil beginnt jeweils mit einem monumentalen Widmungsblatt. Die Hefte sind ausschließlich königlichen und fürstlichen Personen zugeeignet. – Die Lieferungen enthalten jeweils drei bis fünf Blätter mit archäologischen Erläuterungen, und zwar in den ersten drei Heften in deutscher, in den späteren in deutscher, französischer und englischer Sprache. K. O. Müller hat nur die Texte zur ersten Lieferung verfasst. In einem auf die Innenseite des vorderen Umschlagdeckels des zweiten Hefts geklebten Zettel wird angezeigt, dass nach Müllers Tod der Bonner Archäologe Friedrich Gottlieb Welcker (1784 - 1864) dessen Arbeit fortsetzt, jedoch die Erläuterungen und das ohne Verschulden von Verleger und Herausgeber noch nicht zustande gekommene farbige Blatt dieser Lieferung im dritten Heft nachgereicht werden müssen.

Zur Gruppierung der Darstellungen hatte K. O. Müller aus der Sicht der Archäologie eine „topographische Folge“ der „Wandgemälde“ für „die natürlichste und am Leichtesten durchzuführende“ gehalten. (Z 11. April 1837) Es ist fraglich, ob Ternite über die dafür erforderlichen Informationen darüber verfügte, „wo in jedem Hause, in welchem Zimmer die Wandgemälde angebracht gewesen“ sind. (Z 11. April 1837) Ihm lag näher, ausgehend von den vorhandenen farbigen Kopien thematische Gruppen von Darstellungen zu bilden. Eine solche Zusammenstellung der „Wandgemälde“ war geeignet, um neben dem Archäologen, „dem eigentlichen Kunstfreund und Künstler“ auch jeden anzusprechen, „dem die grosse Bedeutung der Kunst für die geistigen Zustände gebildeter Völker klar geworden ist“. (Z vor 1. Februar 1838) – Die Ausgabe ist in neun thematischen

Zyklen angeordnet, wobei der zweite Zyklus „Bacchischer Kreis“ und der siebte, „Tänzerinnen“, jeweils zwei Hefte umfassen. Die Auswahl der Motive scheint Ternite getroffen zu haben. (Z 23. Oktober 1838)

Die lithographische Umsetzung der Vorlagen Ternites lag, den namentlichen Bezeichnungen der Blätter zufolge, in den Händen von sieben Künstlern. Ternite selbst hat nur zu den ersten beiden Heften beigetragen. Von seinen neun Darstellungen ist eine, ein „Junger Satyr“ (Ternite 1839-1858, Heft II, Bl. 6), von drei Tonplatten gedruckt; die übrigen sind einfarbige Umrisszeichnungen mit schattierten Details. Die Umrisszeichnungen sind als feine Kreidestriche ausgeführt, die durch An- und Abschwellen und verschiedene Tiefe der Schwärzung die Körperlichkeit des Motivs andeuten. Die ausgeführten Partien, meist nur die Köpfe der Figuren, sind mit Kreide eng schraffiert, woran man wohl „die Charakteristische Behandlung des Pinsels wieder erkenn[en]“ soll (Z nach 2. Oktober 1825). Wie beim Kupferstich erzeugen diese Schraffuren nicht nur Grauwerte, sondern, indem sie die Oberfläche nachmodellieren, auch einen räumlichen Eindruck. In dieser Art haben, in der Reihenfolge ihrer Mitwirkung, Carl Harnisch (?-?) sieben, C. Unte (?-?) zweiundfünfzig und F. Lentze (?-?) sieben Darstellungen geliefert. Gedruckt wurden die einfarbigen Blätter von Johannes Storch (?-?), Hefte I und II; Hermann Delius (?-?), Heft III; Johann Christian Winckelmann (1766–1845) und Söhne, Heft III; Winckelmann und Söhne, unter Leitung von Storch, Hefte IV-VI; Louis Friedrich Sachse (1798–1877), Hefte VII-X und Adolf Kramer (?-?) & Storch, Heft XI.

Diese Technik der Kreideschraffuren wurde auch bei den Tonplatten der farbigen Darstellungen angewendet. Bei der Farblithographie werden mehrere „Platten“ (Lithographiesteine) mit jeweils einem Farbton nacheinander abgedruckt. Durch das Übereinanderdrucken mehrerer Platten können unter Berücksichtigung der Reihenfolge des Abdrucks weitere Farbtöne durch Mischung hervorgerufen werden. Das Gesamtergebnis einer in dieser Technik hergestellten Farblithographie hängt von den Fertigkeiten des Lithographen ebenso ab wie von denen des Druckers. — Die farbigen Blätter in Ternites „Wandgemälden“ sind Meisterleistungen der Farblithographie. Sie zeugen von dem gelungenen Zusammenwirken der Lithographen mit den Druckern und dürften zu ihrer Zeit kaum zu übertreffen gewesen sein. Die malerische Wirkung der Farbdrucke ist bewundernswert, und sie wird trotz des großen Formats von keiner Ungenauigkeit des Drucks beeinträchtigt. Nur auf wenigen Blättern wurden Details von Hand nachkoloriert.

Als Lithographen der farbigen Darstellungen sind genannt: Asmus, von dem der „Gesamt-Titel in bildlicher Darstellung“ und das farbige Hauptblatt des ersten Hefts stammen; Funcke (?-?), der eine kleinere farbige Darstellung für die dritte Lieferung lithographiert hat, und Anton Klaus (1810–57), der sich um die acht Hauptblätter der dritten bis zehnten Lieferung verdient gemacht hat. Auf dem farbigen Hauptblatt des Abschlussheftes ist kein Lithograph angegeben. — Der Drucker des farbigen Hauptblatts der dritten Lieferung war C. Hildebrandt (?-?). Ansonsten wurden alle farbigen Darstellungen von Storch selbst oder unter

seiner Leitung gedruckt. Storch galt über Berlin hinaus als Spezialist für die Herstellung prächtiger Farblithographien. (Müller 1864, 612)

Der Gesamtumfang der von Ternite edierten Darstellungen beträgt 88 Blätter, von denen 10 farbige Hauptblätter sind. Auf einem Blatt sind eine mehrfarbige und eine schwarzweiße Abbildung zusammengefasst, und 77 Blätter haben – bis auf einige Darstellungen in getönten Rahmen – nur schwarzweiße Abbildungen. Es werden 11 Motive mehrfarbig und 113 schwarzweiß wiedergegeben, von Letzteren 4 Motive in jeweils zwei Varianten. – Damit hat Ternite bis auf eine alle seine aus Italien mitgebrachten farbigen Kopien ediert, von den insgesamt 350 Durchzeichnungen jedoch nur etwa ein Drittel. (Vgl. Z nach 2. Oktober 1825)

Ternite hat alles daran gesetzt, die von Goethe in diese Edition gesetzten Hoffnungen zu erfüllen. Jedoch wird die Herausgabe der „Wandgemälde“ trotz der meisterhaften farbigen Drucke ein geschäftlicher Misserfolg und lädt Ternite „eine bedeutende Schuldenlast“ auf (Lier 1894, 575). Zu den Ursachen gehört sicher, dass sich die „Wandgemälde“ gegen die Vorzüge des „gleichartigen Zahn’schen Werks“, wie es Reimer im „Prospectus“ nennt (Z vor 1. Februar 1838), nicht durchsetzen können. Die von Ternite schon bei der frühesten Planung seiner Ausgabe hervorgehobene „getreuste Darstellung der Originale“ (Z 20. Dezember 1824), auf deren Übertragung in die Lithographie er dann „freilich zu penibel“ (Z 15. Januar 1839) achtet, führt dazu, dass die Blätter nicht nur die Schönheit der Originale, sondern, abgesehen von deren Fehlstellen, auch die Schwächen der antiken Künstler zeigen. Die einfarbigen Darstellungen waren sicher wertvolle Studienobjekte für die Archäologen, jedoch wegen der schon von Meyer kritisierten nur teilweisen Ausführung der Zeichnungen (Goethe / Meyer 1827, 177-178) nicht sehr dekorativ. Für Zahn stand hingegen das Dekorative im Vordergrund – und damit hatte er Erfolg.