

Michelangelo, Raffael und die Alten : Alexander Trippel als Zeichner : der Versuch, die künstlerischen Referenzpunkte eines frühklassizistischen Bildhauers zu rekonstruieren

Autor(en): **Ulrich, Dieter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **52 (1995)**

Heft 4: **Alexander Trippel (1744-1793)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169462>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Michelangelo, Raffael und die Alten

Alexander Trippel als Zeichner: Der Versuch, die künstlerischen Referenzpunkte eines frühklassizistischen Bildhauers zu rekonstruieren

von DIETER ULRICH

Eigenheiten der Überlieferung

Überschauen wir das gesamte Werk Alexander Trippels so, wie es sich uns zum heutigen Zeitpunkt in seiner bruchstückhaften und teilweise zufälligen Form präsentiert, sind wir leicht verführt, der graphischen Hinterlassenschaft des Künstlers überhöhten Wert beizumessen.

Gerade dreissig Skulpturen stehen erstaunliche 180 Zeichnungen gegenüber¹, von denen die meisten zudem weder für die Öffentlichkeit bestimmt waren, noch den «amateur» befriedigen können.

Es stellt sich die Frage, weshalb sie sich in so grosser Zahl erhalten haben und worin ihr spezifischer Wert besteht, was sie als «corpus» darstellen. Die beiden umfangreichsten Sammlungen mit fast 80 bzw. 60 Blättern haben sich im Kupferstichkabinett de Nationalgalerie in Kopenhagen² und im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen³ angehäuft – zwei auffallend inhomogene Kollektionen, die sich allerdings in einem Punkt sehr ähnlich sind⁴: Beide lassen tendenziell das Bedürfnis erkennen, jede zeichnerische Äusserung des Künstlers rettend zu erhalten, eine Hinterlassenschaft mithin, der es an der ordnenden Hand des Künstlers selbst oder eines mutigen Vertrauten mangelte. So sind einerseits Schülerarbeiten und fragmentarisch-anspruchloses Studienmaterial Übergewichtig vertreten, andererseits können für einige der Blätter andere Autoren ernsthaft in Betracht gezogen oder sogar nachgewiesen werden.⁵

Viel wichtiger als diese Mängel muss uns heute der Gewinn erscheinen, einen ungewöhnlich reichen und in seiner Widersprüchlichkeit klärenden Einblick in das Schaffen eines Künstlers zu erhalten, der schon seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachkommen als kunsthistorisches Phänomen bewusst war, allen voran seinen ersten Mitstreitern Jens Juel (1745–1802), Nicolai Abildgaard (1743–1809) und Johan Frederik Clemens (1748–1831). Alle drei wurden später Professoren, zeitweilig sogar Leiter der gemeinsam besuchten Akademie; dass hauptsächlich sie um den Nachruhm ihres verehrten Bildhauerfreundes besorgt waren, können wir annehmen.⁶ Berücksichtigen wir ausserdem ein bedeutendes Kontingent an Trippel-Zeichnungen, das aus dem Besitz der Familie Spengler aus Schaffhausen in die Akademiesammlung einging⁷, garantierten mindestens vier der bedeutendsten Vertreter dänischer Kunstpflege um 1800 das unmittelbare Andenken Trippels.

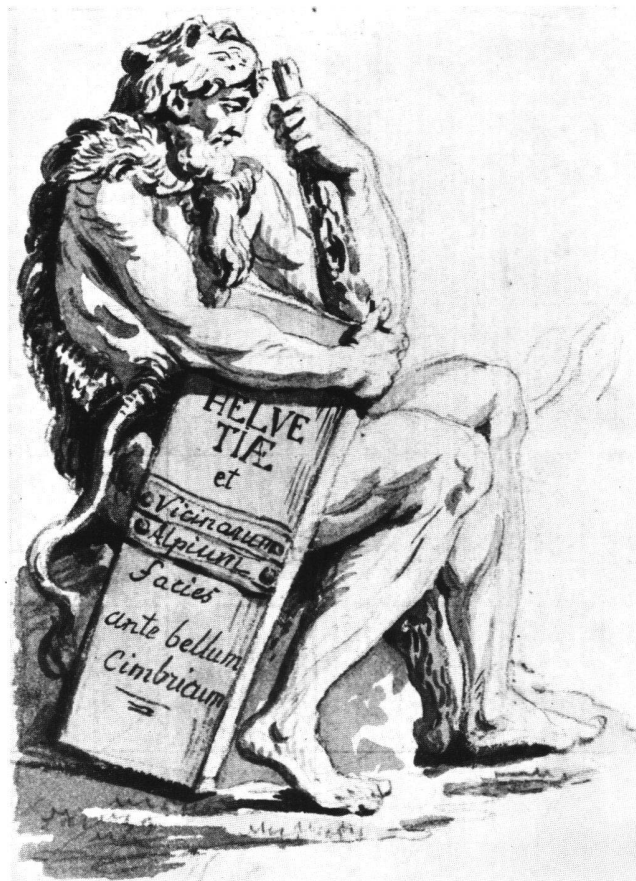


Abb. 1 Sitzender Herkules – Allegorie auf die Eidgenossenschaft, von Alexander Trippel, um 1775. Aquarell, 10,2 × 7,5 cm. Unbezeichnet. Zürich, Eidg. Technische Hochschule, Graphik-Sammlung, Mappe 667. Ein Stich nach diesem Blatt (ohne die Inschrift auf der seitlichen Tafel) zierte als Frontspiz G. Walkers «Celtische Alterthümer zu [sic!] Erläuterung der ältesten Geschichten und Verfassung Helvetiens.», Bern 1783.

Vergleichbare Leitgedanken scheinen die Schaffhauser Kollektion begünstigt zu haben. Auch hier stehen neben ausgewählten Blättern aus Sammlerbesitz wenig geordnete grössere Gruppen von zeichnerischen Arbeiten, die wohl durch direkte oder indirekte Erbschaft «en bloc» nach Schaffhausen zurückfanden und dort verwahrt blieben.⁸

An beiden Orten überdauerten sie ebenso unbehelligt wie unbearbeitet, wenigstens dem Schicksal des plastischen Nachlasses entgehend, der weitgehend allgemeiner Achtlosigkeit kommender Generationen zum Opfer fiel. Sogar in Kopenhagens Akademie, die unzählige künstlerisch anspruchsvolle Zeichnungen Trippels passiv durch die Jahrhunderte rettete, verschwanden bedeutende Skulpturen desselben Autors im Verlaufe der Zeit spurlos.⁹

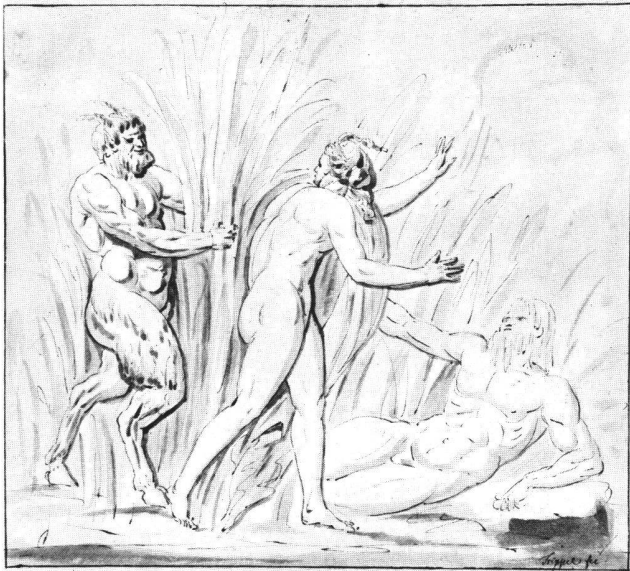


Abb. 2 Pan und Syrinx, von Alexander Trippel, um 1774 (?). La-vierte Federzeichnung, 28×30,3 cm. Bez. unten rechts: «Trippel fec.». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsam-ling, Inv. Nr. Td 522, 33.

Der Bildhauer als Zeichner

Nun war aber Trippel beileibe kein begnadeter Zeichner. Als erfolgreicher Absolvent einer akademischen Schulung war er zwar durchaus fähig, graphische Arbeiten ansprechend zu gestalten, scheint sich aber selten ausserhalb jenes Rahmens um die Zeichnung als autonome Kunstform bemüht zu haben. Das Schwergewicht seiner Ausbildung lag im praktischen Bereich, der Werkstattbetrieb prägte ihn, der schon als Halbwüchsiger für seinen Lebensunterhalt selbst aufkommen musste, mehr als der theoretische Unterricht.

Noch in seiner eigenen Römer Privatakademie, dem berühmten «Trippelschen Aktsaal», der ihm und seinem Kreis die ernsthafte Pflege des Naturstudiums garantierte, blieb er Bewunderern vor allem als virtuoser Modelleur kleiner Tonskizzen in Erinnerung. Tatsächlich hat sich gera-

de von ihm, den gewichtige Quellen und einige seiner späteren Werke als vorzüglichen Kenner und Vermittler der menschlichen Anatomie ausweisen¹⁰, nicht ein einziges Studienblatt erhalten, das diese Kenntnis dokumentieren könnte. Die plastischen Studien – Wilhelm Tischbein (1751–1829) beklagt es in seinen Lebenserinnerungen – warf er zurück in die Lehmgrube¹¹: Für jede Aufgabe soll-ten Haltung und Form einer Figur von Grund auf neu er-rungen werden, was ihm sein Talent im Stellen des Aktmo-dells zusätzlich erleichterte.

Entsprechend klein ist auch die Gruppe der wirklichen Entwurfszeichnungen, die sich klar mit ausgeführten Skulp-turen in Verbindung bringen lassen: Bis auf die zwei Blätter zum «Schweizer Herkules», von denen das hier abgebildete allerdings nicht einmal zweifelsfrei zugeschrieben werden kann (Abb. 1)¹², sind dies vor allem die viel später entstan-denen Ideen zum «Gessner»-Denkmal¹³, bei denen, wie bei den schönen begleitenden Zeichnungen zu den grossen Grabmäthern, die Vermittlung eines tektonischen Gesamt-eindrucks bei teilweise schon feststehendem Skulpturen-schmuck im Vordergrund steht¹⁴.

Trippel verhehlte das Misstrauen an seinen zeichneri-schen Fähigkeiten kaum, ja er scheint den Nutzen der Zeichnung für die Skulptur, die zweidimensionale «Erläu-terung» des Vollplastischen ganz grundsätzlich in Frage ge-stellt zu haben.¹⁵ Bei mehr als einer Gelegenheit wartete er in entscheidenden Momenten mit einem dreidimensio-nalen Modell auf, wo höchstens ein sorgfältiger «Riss» erwartet wurde – was von potentiellen Auftraggebern ver-schiedentlich als Nötigung gewertet und mit Ablehnung quittiert wurde.¹⁶

Gleichzeitig belächelte er die anatomische Unkenntnis seiner Malerkollegen¹⁷ und beschwor, mit Erfolg, die Vor-bildhaftigkeit antiker Skulptur auch für die Malerei: Kon-sequent empfahl er seinem Freund Tischbein zur Weiterbil-dung als einzige ernsthafte Referenzpunkte in der bildenden Kunst der Neuzeit Raffael für Komposition und Charakterisierung, Michelangelo für Zeichnung und Be-stimmtheit der Ausführung.¹⁸

Dies kann nicht heissen, dass Trippel die Malerei an sich gering geschätzt hätte. In seinen Briefen und Notizen finden sich mehrere, teilweise seitenlange Analysen zeitge-nössischer Werke etwa von Anton Raffael Mengs (1728–1779), Heinrich Füger (1751–1818) und Jacques-Louis David (1748–1825)¹⁹; Malerinnen und Maler wie Marianne Kraus (1765–1838) oder der junge Konrad Gessner (1764–1826) schätzten seine Galerie-Führungen ausseror-dentlich²⁰. Er selbst aber scheint mit zunehmendem Ab-stand vom akademischen Betrieb von zeichnerischen Am-bitionen Abschied genommen zu haben.

Eigene Kompositionen mit künstlerischem Anspruch

So lassen sich die wenigen voll ausgeführten graphischen Arbeiten eigener Komposition in die Ausbildungszeit und die ersten Jahre danach datieren: Dazu gehören neben «Py-

ramus und Thisbe» für den Kunsthändler Christian v. Mechel, dem er sich noch ganz selbstverständlich auch als Zeichner vorstellt²¹, auch die beiden Friese für Martin oder Johann Jacob Bachofen²², mit grösster Sicherheit die Kompositionen «Pan und Syrinx»²³ (Abb. 2) sowie das Blatt «Mercur und Argos»²⁴; sie alle dürften vor 1780 entstanden sein. Spätere Ausnahmen bilden die graphische Verewigung im Stammbuch der Marianne Kraus²⁵ und vor allem die beiden «olympischen» Kompositionen, die sich unmissver-

ständig als Paraphrasen zu Raffaels Deckenfresken in der Loggia der Farnesina verstehen²⁶. Sie bestätigen nicht nur die Regel, sondern auch die erwähnte rigorose Anweisung an den Freund Tischbein und dürften eher zur eigenen Herausforderung als zur kommerziellen Verwertung geschaffen worden sein.

Obschon als autonome Kunstprodukte zur Erhaltung besonders prädestiniert, bilden diese Blätter nur einen kleinen Anteil von Trippels zeichnerischer Hinterlassenschaft.



Abb. 3 Diana und Amor, von Alexander Trippel, um 1779 (?). Lavierte Federzeichnung, 18 × 41,8 cm. Bez. unten rechts mit Bleistift: «Alexander Trippel fec.». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 43

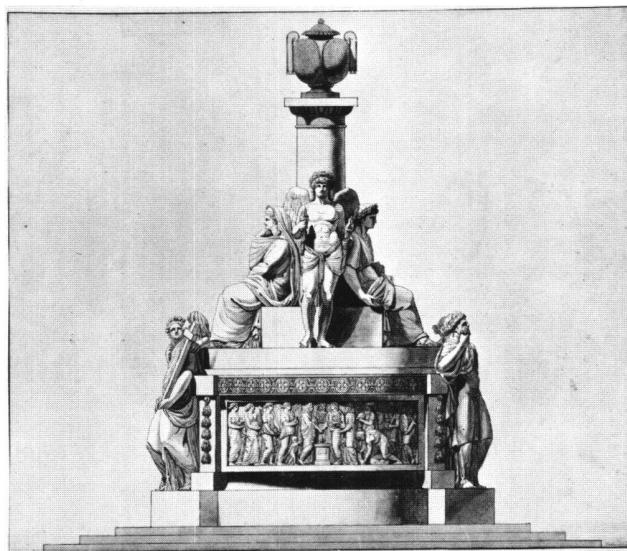


Abb. 4 Grabmalentwurf mit Säule, von Alexander Trippel, um 1786 (?). Lavierte und aquarellierte Federzeichnung, 47,3 × 55 cm. Bez. unten rechts mit Bleistift: «Alexander Trippel», auf der Rückseite mit blauem Stift: «A. Trippel» und mit Bleistift «Th Sr.». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 49.

Verkaufshilfen

Für ein rundes Dutzend Sepia-Blätter, die in ihrer völlig einheitlichen Ausdrucksweise ebenfalls den Charakter der in sich geschlossenen Gruppe vermitteln und dem konservativ-akademischen Stil der Zeit eher ungenlenk angepasst sind, lässt sich der Zweck leicht ermitteln: Trippel hat sie

nach eigenen, heute verlorenen Modellen als «Verkaufshilfen» im Briefverkehr angefertigt (Abb. 3); dies lässt sich in mindestens zwei Fällen belegen und gilt sicher auch für die übrigen Blätter dieses Typs.²⁷ Sie sollten dem möglichen Kunden in der Art der vertrauten Konvention des Kupferstichs²⁸ die vage Vorstellung dessen vermitteln, was ihm im Falle eines Auftrags zur Ausführung erwartete. Wie die er-



Abb. 5 Diana und Amor (?), von Alexander Trippel, um 1778 (?). Braune Federzeichnung, 6,1×6,3 cm. Bez. unten rechts mit Bleistift «Trippel». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 58.



Abb. 7 Grabmalentwurf mit Viktoria, von Alexander Trippel, um 1786. Braune Federzeichnung über Bleistift, 36×35,2 cm. Sign. rechts im unteren Drittel: «A. Trippel». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 46.

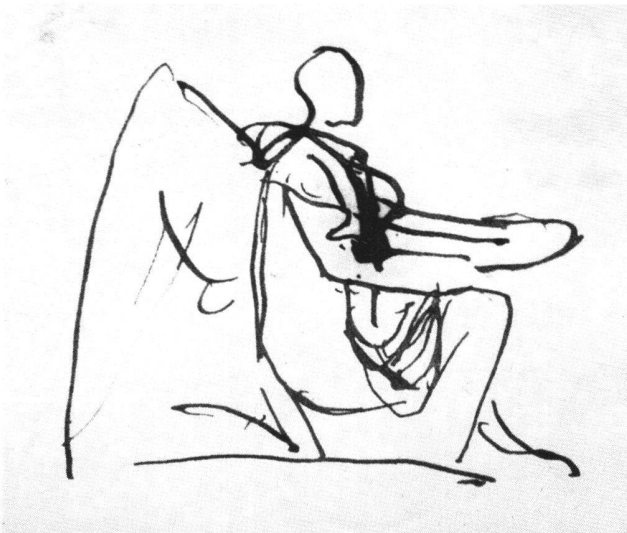


Abb. 6 Engel mit Taufbecken, von Bertel Thorvaldsen, um 1825. Braune Federzeichnung. Unbezeichnet. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv. Nr. A 11, 270.

ste Gruppe scheinen auch sie aus thematischen, stilistischen und biographischen Gründen vor allem den ersten Römer Jahren anzugehören; einige wenige weitere vergleichbare, aber freiere und virtuosere Blätter könnten noch bis Mitte der achtziger Jahre demselben Zweck gedient haben; danach scheint dieser Zeichnungstyp ganz zu verschwinden.

Wo Trippel später, im Rahmen seiner grossen Grab- und Denkmalsaufträge, auf gezeichnete Hilfen angewiesen war, tat er dies mit grösster Schlichtheit und völlig klassizistischer Präzision und Sorgfalt. Diese blass kolorierten und laivierten Umrisszeichnungen wirken in ihrer zielgerichteten Anspruchslosigkeit weit monumentaler und bestechender als sein übriges zeichnerisches Werk und verraten nicht zu-

letzt auch die zunehmende Verfestigung einer ganzen künstlerischen Konzeption (Abb. 4). Dass sich diese «Umrisse»²⁹ an der Spitze einer neuen Darstellungsweise bewegen, die wenige Jahre später durch Künstler wie Asmus Carstens (1754–1798) und John Flaxman (1755–1826) grosse Popularität erlangen sollten, ist man ebenso leicht geneigt zu vergessen wie die Tatsache, dass diese Technik als adäquates Darstellungsmittel für «Skulptur» im weitesten Sinn hier ihren Anfang nahm.

Ideen-Skizzen und Studien

Eine Gruppe leicht, meist mit der Feder hingeworfener Stellungsstudien³⁰ lässt sich wohl am ehesten unter dem Begriff der «Ideen-Skizzen» (Abb. 5) subsummieren und findet sich bei vielen Bildhauern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Bertel Thorvaldsens (um 1770–1844) zahllose Notizen dieser Art (Abb. 6) – grosse, selbständige Kompositionen auf Papier fehlen bei ihm fast völlig – sind ganz ähnlich, wenn sie sich auch häufiger funktional in sein bildhauerisches Werk einbinden lassen.

In diesem Bereich bewegt sich Trippel erstaunlich sicher, scheint ganz in seinem Element zu sein und gewinnt eine Leichtigkeit, die sich freilich schnell verlieren kann, wenn die Konzepte etwas grösser und komplexer werden.³¹ Die bewusste künstlerische Ambition scheint ihn als Zeichner zu hemmen, das zeigen gerade Vergleiche mit gut dokumentierten graphischen Oeuvres zeitgleicher Bildhauer wie etwa Tobias Sergel (1740–1814)³², Johann Heinrich Dannecker (1758–1841)³³, Jean-Guillaume Moitte (1746–1810)³⁴ und natürlich Schadow³⁵, denen die Bewältigung verschiedenartigster Techniken und Ausführungsgrade vom schnellen Entwurf bis zur dekorativen Arbeit nach vollendeten Werken bedeutend leichter fällt³⁶.

Dennoch gehören einige der zahlreichen Konzeptstudien zu grösseren Grabmälern, die mindestens bis in die Pariser Jahre (1771–75) zurückreichen und nur zum Teil mit den grossen Projekten seiner letzten Jahre in direkten Zusammenhang gebracht werden dürfen, zu den gelungensten Zeichnungen Trippels (Abb. 7).³⁷ Sie scheinen dem Bildhauer im eigentlichsten Sinne als persönliches Repertorium der Grabmalkunst gedient zu haben, und ihre Häufigkeit ist so bemerkenswert wie die Breite des in ihnen verarbeiteten Materials: Es reicht von der detaillierten Aufnahme des «Monumento Contarini» eines Vittoria (Chiesa del Santo, Padua) (Abb. 8)³⁸ über Entwürfe im Stil des skandinavischen Proto-Klassizismus seiner Lehrer³⁹, bis in die französische Tradition und zu Jean-Baptiste Pigalles (1714–1785) «Grabmal für den Maréchal de Saxe»⁴⁰. Diese intensive und dauerhafte Beschäftigung mit der repräsentativen Grabmalkunst bezeugt nicht nur, dass Trippel mit ihren Fragestellungen seit seinen Anfängen in Johannes Wiedewelts (1731–1802) und Carl Frederik Stanleys (1740–1813) Werkstätten vertraut war, sondern auch, dass ihn die Aufgabe an sich – eine der wenigen, die grössere Aufträge verheissen konnte – lebenslang faszinierte.

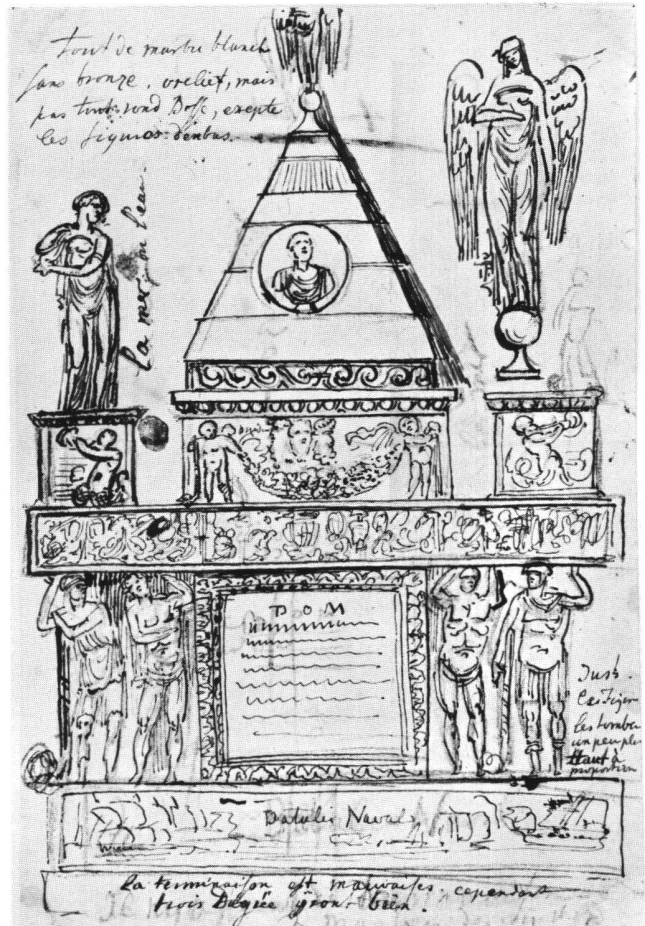


Abb. 8 Alessandro Victorias Grabmal für Alessandro Contarini, von Alexander Trippel, um 1786 (?). Federzeichnung in schwarz und braun über Bleistift. 20,6×13,8. Bez. auf der Rückseite: «A. Trippel». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 50.

Akademische Arbeiten

Wenden wir uns nun der grössten Gruppe zu, die sich am ehesten mit «Zeichnungen nach ...» umschreiben lässt. Künstlerisch sind die hier zusammengefassten Blätter, die sich in einige Untergruppen gliedern lassen, nicht von besonderer Individualität, aber häufig speziell reizvoll ausgeführt. Aus kunsthistorischer Sicht bergen sie einige der interessanteren Aspekte zu Trippels Hintergrund, wenn wir uns der Gefahr bewusst bleiben, dass bei mehreren (ich zähle mindestens fünf)⁴¹ seine Autorschaft ernsthaft in Zweifel gezogen werden muss. Damit ist ein erster wichtiger Punkt schon angesprochen: Es sind vielfach «Zeichnungen im Stil von ...», und wenn nicht einige von ihnen durch Aufschriften, Kommentare oder rückseitige, eindeutig eigenhändige

Zeichenversuche unserem Bildhauer zugeordnet werden müssten, würde es vielfach schwerfallen, Trippels Hand in ihnen auch nur zu vermuten.

Gerade vor diesen oft gekonnt ausgeführten Arbeiten, die sich fast durchwegs im Rahmen akademischer Ausdrucksweise bewegen, verstehen wir das Misstrauen Trippels und der nachfolgenden Generationen gegenüber der «höheren» französisch geprägten Ausbildungsform seiner Zeit am leichtesten: Es sind, neben wenigen Naturstudien, grösstenteils Kopien nach berühmten Gemälden, viele nur nach Stichvorlagen, die meisten mit dem «crayon», der Kreide, in der Manier der Zeit sorgfältig und wirkungsvoll ausgeführt. Dass gerade von diesen Blättern schon zu Lebzeiten Trippels einige nachweisbar in privaten Sammlungen Aufnahme gefunden haben, ist zweifellos ihrer zeittypischen handwerklichen Könnerschaft zu verdanken.

Thematisch überraschen sie im Vergleich mit entsprechenden Blättern anderer Autoren keinesfalls, lassen auch kaum die späteren Vorlieben des Künstlers vermuten. Das Studium nach Raffael⁴², Annibale Carracci⁴³, Francesco Albani⁴⁴ und Charles Le Brun⁴⁵ gehörte zum üblichen Ausbil-



Abb. 9 Ausschnitt aus dem Kampf Perseus' mit Phineus, nach den Fresken der Brüder Carracci im Palazzo Farnese, von Alexander Trippel. Rötel. 22,4×18,9 cm. Unbezeichnet. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B 4911 (776).



Abb. 10 Michelange Slotz' Grabmal für Gregorio Capponi in Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, von Alexander Trippel. Aquarellierte Federzeichnung in Schwarz. Bezeichnet unten rechts mit Bleistift: «Trippel fec.», rechts unten auf am Sockelfuss mit schwarzer Tinte: «Michelange». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 55.

dungsprogramm (Abb. 9), ebenso das Zeichnen nach (und im Stil von) Raymond Lafage⁴⁶, dem sogar Johann Heinrich Füssli⁴⁷ und Carstens⁴⁸ frönten.

Erstaunlich wahllos wirkt die Auslese nach gezeichneten Skulpturen: Jean Theodons Figurenschmuck vom Römer Ignatius-Altar⁴⁹ steht neben Werken von Gian Lorenzo Bernini⁵⁰, François Duquesnoy⁵¹ und Alessandro Algardi⁵². Einzig das Blatt nach dem Grabmal von Michelange Slotz in S. Giovanni dei Fiorentini (Rom; Abb. 10)⁵³, dessen Be-



Abb. 11 Kopf eines römischen Legionärs von der Trajanssäule, von Alexander Trippel. Rötelseichnung, 21,9×29,5 cm. Unbezeichnet. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen. Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B 2326 (781)



Abb. 12 Kopf- und Figurenstudien nach der Trajanssäule, von Jean-Guillaume Moitte (1746–1810). Rötelseichnung, 24,6×53,7 cm. Signiert und datiert unten links auf der montierten Unterlage: «j.g. Moitte à Rome 1773». Pontoise, Musée Tavet, Inv. Nr. 2192 (2).



Abb. 13 Bacchantenfries nach einem Sarkophag in Neapel, Museo Nazionale, von Alexander Trippel. Bleistiftzeichnung, 141,6×34,5 cm. Unbezeichnet. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B 2461.

deutung als frühes Werk klassizistischer Prägung heute erkannt ist, hebt sich ab, fällt durch die schlichte Sorgfalt der Ausführung auch technisch aus dem Rahmen und verrät ein grösseres Interesse am dargestellten Objekt als an dessen zeichnerischer Umsetzung.

In die Gruppe der akademisch geprägten Blätter können auch einige der antiken Sujets eingereiht werden, am ehesten die Zeichnungen nach antiken Relief-Dekorationen, vor allem des Trajansforums⁵⁴ oder der Soldatenkopf von der Trajanssäule⁵⁵ (Abb. 11); zu letzterem könnte Moitte drei Dutzend entsprechende Nachzeichnungen⁵⁶ beisteuern (Abb. 12). Hier stellt sich die Frage nach der Zusammensetzung von Trippels zeichnerischem Nachlass erneut, diesmal gleichsam aus der Sicht des Künstlers: Haben Trippel und Moitte, die auch als Stilisten mehr als nur eine oberflächliche Verwandtschaft verbindet, bestimmte Themen, die von ihren Altersgenossen ebenfalls bearbeitet wurden, mit besonderer Sorgfalt aufbewahrt oder grundsätzlich fleissiger nach ihnen gezeichnet? Wahrscheinlich trifft beides zu. Bedenken wir die aufbewahrten akademischen Studien eines Künstlers auch als Spiegel spezifischer Interessen und Tendenzen, als Grundlage eines eigenen Vokabulars, in reiferen Jahren teilweise ausgedünnt oder ergänzt, lässt sich über Trippels spätere Präferenzen doch einiges festhalten, das durch sein plastisches Werk und weitere Quellen abgerundet oder bestätigt wird.

Wie viele Bildhauer der Zeit – von denen die meisten vor allem in jüngeren Jahren fleissig nachzeichneten und auf Papier grosszügig komponierten – zeigte Trippel ursprünglich eine besondere Vorliebe für bacchische und bukolische Szenen. Während aber bei Clodion, Sergel oder Moitte eigene Erfindungen im Vordergrund stehen, kopierte unser Bildhauer sorgfältig und teilweise grossformatig nach antiken Sarkophag-Reliefs (Abb. 13). Mindestens sechs solche Studien haben sich erhalten⁵⁷; eine ist höchstwahrscheinlich nach einer Vorlage Johann Heinrich Füsslis⁵⁸, eine nach Wiedewelts Antiken-Kopie, dem «monument champêtre» im Schlosspark Fredensborg, gefertigt⁵⁹. Wie in seinem späteren plastischen Werk scheint also die Authentizität des Ausdrucks von besonderer Wichtigkeit zu sein, was eine lange Reihe von verwandten Zeichnungen bestätigt.

Ausserdem scheute sich Trippel nicht, aus berühmten archäologischen Atlanten minuziös abzuzeichnen oder auf Ölpapier durchzupausen.⁶⁰ Das mussten möglicherweise auch andere Studenten, die sich die teuren Stichwerke nicht leisten konnten; er aber bewahrte die Blätter als ständige Begleiter bis zu seinem Tode auf: Kopien nach De Rossis «Raccolta di statue antiche e moderne» (1701)⁶¹, nach Montfaucons «L'Antiquité» (1719–24)⁶² und vor allem nach Audrans «Proportions du corps humain» (1683) (Abb. 14), aus dem er auch sämtliche Massangaben sorgfältig übertrug⁶³.

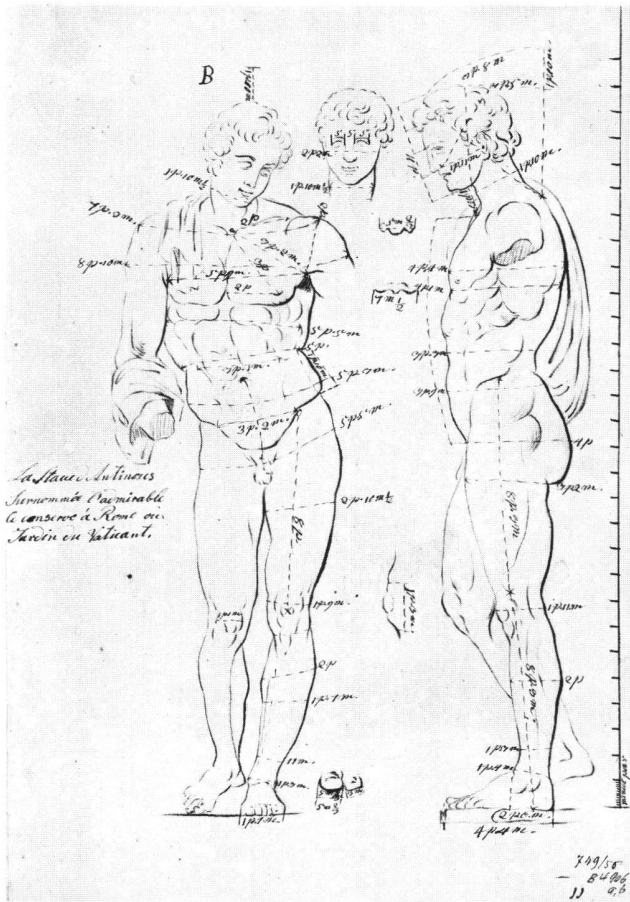


Abb. 14 Der «Belvedere Antinous», nach G. Audran, von Alexander Trippel. Montierte Rötzelzeichnung, Masseinträge mit Tinte. 32,2 × 23,1 cm. Unbezeichnet. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B 4906 a, b (749/50).

Wir können also in einem beachtlichen Teil jener Zeichnungen zwar keinen grundsätzlich anderen Themen- und Vorlagenfundus als bei seinen Mitstudenten, aber innerhalb dieser Grenzen ein spezifisch wissenschaftlich gefärbtes Interesse erkennen, das seinen späteren Umgang mit den Römern Antiquaren und Archäologen erahnen lässt. Dass in Rom die Nähe zu Friedrich Reiffenstein, Alois Hirt, Philipp Moritz und Georg Zoëga, um nur die Berühmtesten zu nennen, zusammen mit dem nun ständig möglichen Kontrollblick auf die Originale, auch seine Betrachtungsweise veränderte, steht ausser Frage. Es sind wahrscheinlich verschwindend wenige Antiken-Studien, die Trippel nach seiner Niederlassung in Rom (1779) noch anfertigte, er sah darin wohl keine Notwendigkeit mehr.⁶⁴

Eine sicher in späteren Jahren entstandene Ausnahme, die ihm mehrfach als Vorlage zu eigenen plastischen Werken diente, ist das Studienblatt nach den beiden sogenannten «Daciern» (Abb. 15), den «Barbarenfürsten» im Hof des Kapitols.⁶⁵ Das schlichte, aber äusserst präzise Arbeitsblatt verrät in seinem funktionalen Naturalismus grösseres kulturhistorisches Verständnis des verstümmelten Originals als fast alle zeitgenössischen «wissenschaftlichen» Bestandesaufnahmen und erinnert uns daran, wie wichtig das Bedürfnis nach einem instrumentalen Begreifen jener versunkenen Welt für die Entwicklung des charakteristisch nördlichen Klassizismus war und wie bedeutend Trippels Beitrag auf diesem Weg bleibt.

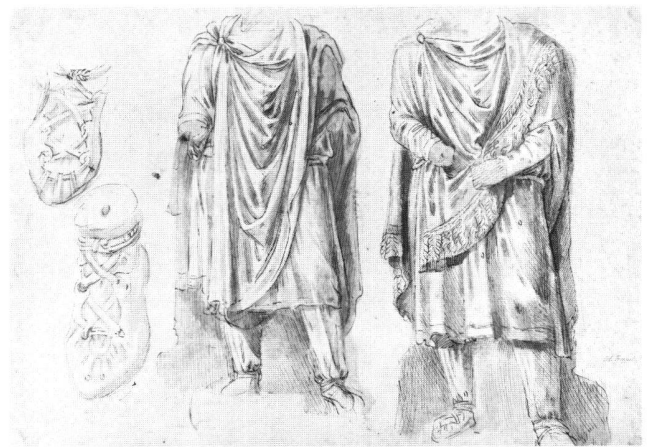


Abb. 15 Die beiden «Dacier» im Hof des Palazzo dei Conservatori in Rom, von Alexander Trippel. Schwarze Federzeichnung mit graubrauner Lavierung, 25,9 × 37,2 cm. Bezeichnet unten rechts mit Bleistift: «Al. Trippel». Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstichsamling, Inv. Nr. Td 522, 54.

ANMERKUNGEN

- ¹ Es sei an dieser Stelle Frau Dr. Daisy Sigerist gedankt, die mit unermüdlichem Fleiss die heute erfassbare Zahl von Zeichnungen über Jahre hinweg zusammengetragen und katalogisiert hat.
- ² Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamlng, Td 522.
- ³ Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Kupferstichkabinett, abgelegt unter verschiedensten Signaturen.
- ⁴ Weitere Zeichnungen liegen in Zürich, Kunsthaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1941 und ohne Nummerierung (insgesamt 13 Stück). – Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, Mappe 677 (3 Stück). Vereinzelt Blätter in weiteren Sammlungen.
- ⁵ Bei einem Blatt aus der Sammlung des Trippel-Freundes Frederik Clemens (heute Kopenhagen [vgl. Anm. 2], Td 542) tauchten die Zweifel schon früher auf; ein direkter Vergleich mit Werken Nicolai Abildgaards belegt dessen Urhebererschaft. Ausserdem konnte im Verlauf der Ausstellungsvorbereitungen für einen der Entwürfe zum «Gessner-Denkmal» in Zürich eindeutig Antoine Houdon als Autor nachgewiesen werden; vgl. *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung in Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen), 23. September – 21. November 1993, S. 118–119. – Bei weiteren Zeichnungen ist eine fremde Autorschaft zwar kaum weniger offensichtlich, aber schwer zu belegen.
- ⁶ Von der herzlichen Freundschaft mit Abildgaard zeugen neben der reizvollen Porträtbüste von Trippel (*Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], S. 68), die Bruchstücke eines offenbar umfangreicheren Briefwechsels etc. Im Falle Juels war Trippel der Porträtierte, bei Clemens gerade zweifach; mit ihm wechselte er ausserdem lange Briefe, tauschte wahrscheinlich Zeichnungen aus und wohnte in Paris mindestens zeitweilig zusammen.
- ⁷ Lorenz Spengler (1720–1807) und sein Sohn Johann Konrad (1767–1839) verwalteten nacheinander die königlich-dänische Kunstkammer und waren beide mit Trippel befreundet. Nach dem Tod des Sohnes ging die umfangreiche graphische Familiensammlung grösstenteils in Besitz des Staates über, darunter höchstwahrscheinlich auch die 41 Trippel-Zeichnungen, die in einem undatierten (um 1800 entstandenen?) Verzeichnis der Handzeichnungen in Spenglerschem Besitz aufgeführt sind (Kopenhagen [vgl. Anm. 2], ohne Inv. Nr.).
- ⁸ Neben einer Reihe von Privatsammlern, allen voran die Familie von Ziegler (die auch fast alle der heute im Kunsthaus Zürich liegenden Blätter zusammengetragen hatte), dürfte der Nachlass des trippelschen Gehilfen Jakob Schmid (1759 bis 1798), eventuell auch ein direktes Familienerbe, den Löwenanteil der Trippel-Blätter ausmachen.
- ⁹ Am 31. März 1814 verdankte die Akademie zwei Figuren, die sie vom «Etatsrat Bäreus» zum Geschenk erhalten hatte (Abstract unter dem Ordnungswort «Trippel» im Weilbach-Archiv [Kopenhagen, Statens Museum for Kunst]); beide sind verschollen.
- ¹⁰ Vgl. z.B. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Italienische Reise* (dtv, nach der Hamburger Ausgabe), München 1988. – Auch JOHANN WILHELM TISCHBEIN, *Aus meinem Leben* [...], 1. Bd., Braunschweig 1861, u.a.
- ¹¹ JOHANN WILHELM TISCHBEIN (vgl. Anm. 10), S. 183.
- ¹² Zürich, ETH (vgl. Anm. 4), Mappe 667 und Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. Td 522,23. Die beiden Zeichnungen sind in jeder Beziehung typisch für den akademisch geprägten Stil der Zeit.
- ¹³ Wohl aus dem Nachlass des Malers Johann Heinrich Wüst (1741–1821), dem Korrespondenzpartner Trippels für das Denkmal-Projekt, gingen die Entwürfe praktisch geschlossen in die Schaffhauser Sammlung ein (Schaffhausen [vgl. Anm. 3], Inv. Nrn. 739–744).
- ¹⁴ Stellvertretend sollen hier nur die Blätter «Grabmalentwurf mit Säule» (Kopenhagen [vgl. Anm. 2], Inv. Nr. Td 522,49) und das grossformatige «Grabmal für den Fürsten Nepomuk von Schwarzenberg» in Krumlov (Tschechien), Statni Archiv, Inv. Nr. 8823 erwähnt sein.
- ¹⁵ z.B. in: Trippel an Mechel (Brouillon), undatiert (1780, Rom): «[...] und über Haupt ist die Bildhauerey schwer nach einer Zeichnung zu urtheillen weil es Rund um gesehen mus werden [...]» (Zürich, Kunsthaus [vgl. Anm. 4], M 29, [irrtümlich] Mechel).
- ¹⁶ Vgl. etwa die Antwort des Fürsten Kaunitz auf Trippels Ein-sendung eines Denkmal-Modells auf das österreichische Kaiserhaus: Wien, 19. September 1781 ([KARL LUDWIG FERNOW], *Aus Rom. Auszüge aus Briefen an Mengs* [sic!], [...], in: *Neuer Teutscher Merkur vom Jahre 1802*, 2. Bd., Weimar 1802, S. 311ff.
- ¹⁷ Davon zeugen u.a. die vielen minutiösen schriftlichen Bildkritiken, die stets den Mangel an Idealität und detailliertem Studium des Modells hervorstreichen; am sorgfältigsten und erstaunlichsten die Analyse zum «Schwur der Horatier» von Jacques Louis David, die unerwartet in grosses Lob mündet, transkribiert von CARL HEINRICH VOGLER, *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen*, Neujahrsblatt des Kunstvereins des historisch-antiquarischen Vereins zu Schaffhausen 1893 (= Schaffhauser Neujahrsblätter 1892/93), S. 91–92. Andersorts bemerkt er leichthin: «[...] die Bildhauer sind ein wenig unbarmerhertzig und geben die Herren [Maler; Unterstreichung von Trippel] auf die ohren wo sie können, [...]»; Trippel an Mechel (vgl. Anm. 15).
- ¹⁸ JOHANN WILHELM TISCHBEIN (vgl. Anm. 10), S. 187. Michelangelo und Raffael wurden in Trippels Umkreis meist in einem Atemzug genannt (vgl. auch B. SEUFFERT, *Maler Müller*, Berlin 1877, S. 276–277 usw.). – Die weitergehende Behauptung des Schülers Gottfried Schadow (1764–1850), sein Lehrer habe sich geradezu in Abhängigkeit von Michelangelos Werk begeben, lässt sich kaum belegen (GOTTFRIED SCHADOW, *Aufsätze und Briefe*, Stuttgart 1890 [2. Auflage], S. 4: «Er hatte sich aus Michel Angelo und einigen Antiken einen Konvenienz-Menschen erschaffen, den er aus dem Aermel schüttelte, [...]»). In Trippels bildhauerischen Arbeiten wird Michelangelos Einfluss nur gerade einmal fassbar («Agrippina mit dem Aschenkrug des Germanicus», Kunsthaus Zürich; siehe *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], S. 98ff.).
- ¹⁹ Vgl. stellvertretend für alle Anm. 17.
- ²⁰ FRITZ MUTHMANN, *Tagebuch einer Italienreise aus dem Jahre 1791 von Marianne Kraus*, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* NF, Heidelberg 1931, S. 155.
- ²¹ Der Basler Kupferstecher, Kunsthändler und -förderer (1737 bis 1817) wurde 1774 auf Trippel aufmerksam und bemühte sich in den folgenden Jahren immer wieder, ihm grössere Aufträge zu vermitteln; *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), S. 36. Die angesprochene, lavierte Federzeichnung liegt in Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Td 522,36. – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 70, S. 155.
- ²² «Althaea rauft sich die Haare beim Anblick ihrer getöteten Brüder» und «Opferung der Iphigenie», beide Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nrn. 1927.128 uu und 129 uu.
- ²³ Die Komposition ist in zwei verschiedenen Ausführungsgraden

- erhalten (Kopenhagen [vgl. Anm. 2], Inv. Nrn. Td 522,32 und 33); auffallend die Nähe zum rückseitigen Relief am «Bain des Nymphes» F. Girardons, dem «Pan und Syrinx»-Relief L. Vasés (auf der seiner «Baigneuse» seitlich angefügten Vase in New York, Metropolitan Museum of Art) und vor allem Clodions Relief gleichen Themas für das Hôtel de Besenval (heute Paris, Louvre, Département des Sculptures).
- ²⁴ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Td 522,40. Eine verblüffend ähnliche Komposition bei HANS MACKOWSKY, *Shadows Graphik* (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 19), Berlin 1936.
- ²⁵ Frankfurt, Goethehaus, Inv. Nr. St 14, Nr. 2931, S. 43 (signiert und datiert «Rom 1791»).
- ²⁶ «Jupiter, von den Göttern in Ketten gelegt» und «Mercur führt Pan dem Kreis der Götter vor»; beide Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nrn. B 2454 (116) und B 2465 (15).
- ²⁷ *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Kat. Nrn. 52, 53, 54 und 55, S. 146–147, zeigen Skizzen nach eigenen Modellen, die er wahrscheinlich Briefen beilegte: Trippel an Mechel (Brouillon), Rom, 4. Februar 1778 und Trippel an Unbekannt (Brouillon, an Bachofen), ohne nähere Bezeichnung; beide Zürich, Kunsthaus (vgl. Anm. 4), Inv. Nrn. M 29, Trippel 17 und 36. Als Illustrationen sollten sie Johann Jakob oder Martin Bachofen in Basel die Themenwahl zu ihrem Auftrag erleichtern.
- ²⁸ Mit ihrem an- und abschwellenden, etwas überbelebten Duktus sucht Trippel sich dem Ausdruck des Grabstichels anzunähern.
- ²⁹ Vgl. Anm. 14; ein weiterer Entwurf dieser Art, für das ausgeführte aber weitgehend zerstörte «Grabmal des Grafen Schar Tschernyschew», der sich in der Sammlung Pestalozzi-Wiser in Zürich befand, ist leider nicht mehr lokalisierbar (Abb. siehe *Alexander Trippel [1744–1793]. Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], S. 25).
- ³⁰ Die Trippel-Ausstellung in Schaffhausen (1993) zeigte eine kleine, aber repräsentative Auswahl: Die typischsten siehe *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Kat. Nrn. 71–77, S. 155–156; alle aus Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nrn. Td 522,57, 58, 59, 63, 64, 69 und 70.
- ³¹ Typisch das Blatt «Drei männliche Akte», *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Kat. Nr. 65, S. 152 (Kopenhagen [vgl. Anm. 2]), Inv. Nr. Td 522,31). – Häufig sind in dieser Gruppe mehrere Techniken kombiniert.
- ³² *Johan Tobias Sergel. 1740–1814*, Katalog der Ausstellung in Kopenhagen (Thorvaldsen-Museum), 29. Januar – 1. April 1976 [ausschliesslich Zeichnungen].
- ³³ ULRIKE GAUSS, *Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner*, Stuttgart 1987.
- ³⁴ GISELA GRAMACCINI, *Jean-Guillaume Moitte (1746–1810). Leben und Werk*, Bd. 2 (2 Bde.), Berlin 1993.
- ³⁵ HANS MACKOWSKY (vgl. Anm. 24).
- ³⁶ Für weitere Vergleiche mit Abb. (von beschränkter Qualität) siehe auch PETER GERLACH, *Antikenstudien*, München 1973. Am interessantesten dort sicher die wenigen Blätter Heinrich Kellers (1771–1832), Trippel-Verehrer und dessen geistiger Erbe in Rom.
- ³⁷ Zum Beispiel *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nrn. 89–93, S. 163 ff.; unter den weiteren Grabmals-Entwürfen und Skizzen könnten sich einige befinden, die nicht von Trippels Hand sind, aber wohl aus seinem persönlichen «Repertorium» stammen.
- ³⁸ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nrn. Td 522,50 und 51.
- ³⁹ Besonders typisch etwa der Sarkophag auf dem «Grabmalentwurf mit Wandpyramide» und seinem Vorläufer: Katalog der Ausstellung in Schaffhausen 1993 (vgl. Anm. 5), Nrn. 91 und 90, S. 164. Die ausgeführtere der beiden Zeichnungen (Zürich, Kunsthaus [vgl. Anm. 4], Inv. Nr. A. B. 1824), ist signiert und datiert «Alexander Trippel f. a Paris 1775».
- Ein weiteres, schönes Beispiel ist der «Grabmalentwurf mit Säule» (vgl. Anm. 14).
- ⁴⁰ Das kleine Blättchen mit einem weiteren «Grabmalentwurf mit Wandpyramide», *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 92, S. 165; die Zeichnungen Nrn. 87 und 88 (S. 162) eventuell nicht eigenhändig, wohl aber aus seinem Besitz.
- ⁴¹ Aus dem Fundus in Kopenhagen (vgl. Anm. 2), wären das z.B. Inv. Nrn. Td 522,19 und 25 (*Alexander Trippel [1744–1793]. Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], Nr. 35, S. 139). – In Schaffhausen (vgl. Anm. 3): Inv. Nrn. B 4901 (748b), B 4907 (609) und (610). – Zürich, ETH (vgl. Anm. 4), Mappe 767 (*Alexander Trippel [1744–1793]. Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], Nr. 34, S. 138).
- ⁴² Zum Beispiel «Der Sündenfall», nach Raffael/Poggi, in den vaticanischen Loggien, Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 4907 a (608). – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 36, S. 139.
- ⁴³ Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nrn. B 4910 (775) und B 4911 (776); beide nach den Fresken in Rom, Palazzo Farnese.
- ⁴⁴ Ein «Raub der Europa», Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 2464 (671). – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 39, S. 140.
- ⁴⁵ Kopfstudie nach «La Bataille d'Arbelle» in Paris, Louvre: Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 2355 (780). – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 3), Nr. 40, S. 141.
- ⁴⁶ Die beiden Studien sind Kopien nach den von F. Ertinger gestochenen «Quatre Frises – Satyres et nymphes» (vier Teile, auf einem Blatt gedruckt – Trippel hat die Friese 2 und 4 gewählt); vgl. JEANNE ARVENGAS, *Raymond Lafage. Dessinateur*, Paris 1965, S. 83. Gerade diese Folge scheint sich als Kopiervorlage besonderer Beliebtheit erfreut zu haben und taucht immer wieder, häufig ohne bestimmbar Autor, im Kunsthandel auf.
- ⁴⁷ Besonders deutlich GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli. 1741–1825* (Œuvrekatologe Schweizer Künstler, Bd. 12 [2 Bde.]), Zürich/München 1973, Nr. 111, S. 19.
- ⁴⁸ Vgl. KARL LUDWIG FERNOW, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens*. [...], Leipzig 1806, S. 215–216.
- ⁴⁹ In seiner barock-virtuosen Beherrschung der Technik eines der eher fragwürdigen Blätter, das aber wohl zu seinem Nachlass gezählt werden kann (vgl. Anm. 39, Nr. 2).
- ⁵⁰ Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 4909 (773); dargestellt die «S. Bibiana», Rom, Chiesa S. Bibiana (offenbar nach einer Vorlage gepaust).
- ⁵¹ Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 4908 (722); «S. Andrea», Rom, St. Peter (offenbar nach einer Vorlage gepaust).
- ⁵² Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nrn. Td 522,26 (eigenhändig signiert) und 27. – Letzteres Blatt: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 33, S. 138. Dargestellt ist von zwei Seiten der «Schlaf mit Mohnkapseln und Siebenschläfer» (Rom, Villa Borghese; vgl. JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, Bd. 2 [2 Bde.], New Haven/London 1985, Nr. 137, S. 419–420). Im 18. Jahrhundert war allerdings die Zuschreibung nicht gewiss (nicht bei Montagu): Montfaucon, der die Figur abbildet (BERNARD DE MONTEFAUCON, *L'antique Expliquée et Représentée en Figures*, 1. Bd. [5 Bde.], Paris 1922, Taf. 214, S. 462–463), bezeichnet sie als antiken Fund, und als das war sie wahrscheinlich auch Trippel bekannt. Bemerkenswert seine ikonographischen Ausführungen, die von der genauen Kenntnis des Stoffes zeugen.

- ⁵³ Ein sorgfältig aquarelliertes Blatt; Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. Td 522,55.
- ⁵⁴ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nrn. Td 522,1–5. – Zürich, ETH (vgl. Anm. 12), Mappe 667. Auf anderen Blättern mehr oder weniger starke Allusionen.
- ⁵⁵ Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 2326 (781); *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 28, S. 136. Sammlungen verschiedener Köpfe von der Trajans-Säule waren populäre Zeichenvorlagen in den Akademien des späteren 18. Jahrhunderts. In Kopenhagen liessen sie sich wiederfinden, in Gips gegossen und wie Medaillen unter Glas präsentiert. Dieselben Schaukästen befanden sich auch in der «Mengsschen Gipssammlung», die Trippel um 1782 nach Dresden vermittelte (gezeichnet von Hans Gottlob Matthaei, datiert [Dresden] 5. März 1794, Nrn. 618 und 620; Dresden, Staatlichen Skulpturensammlung Albertina).
- ⁵⁶ GISELA GRAMACCINI (vgl. Anm. 34), Nrn. 19.1, 2, und 3, S. 172 bis 173. Durch ihre (offenbar eigenhändige) Datierung «1773» sind sie als Werke seiner Römer Zeit an der Académie de France gekennzeichnet. Die Studien entsprechen der trippelschen in Stil und Technik ganz erstaunlich.
- ⁵⁷ Als vielleicht schönste zwei: Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. Td 522,13 (nach einem Sarkophagrelief in Rom, Museo Capitolino) und Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 2461 (nach einem Pannychis-Sarkophag in Neapel, Museo Nazionale).
- ⁵⁸ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. Td 522,72. – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 25, S. 135. Nach dem Prunkbecken aus der Vignia Cesi, Rom, Museo Torlonia. Neben den gemeinsamen Veränderungen zum Original verrät auch die rechte Hand des liegenden Trinkers ganz Füsslis Manier (GERT SCHIFF [vgl. Anm. 46], Nr. 662, S. 144 [Bd. 1], S. 478).
- ⁵⁹ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. 522, 14. – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 32, S. 137. Bei beiden fehlt der kleine zentrale Satyr-Knabe des antiken Originals (Neapel, Museo Nazionale).
- ⁶⁰ Anreger dürfte hier Wiedewelt gewesen sein, dessen ausserordentlicher Bildungsdrang sich in rund 200 Exzerpten, darunter ebenfalls zu Montfaucon, niederschlug (vgl. KARL W. TESDORPF, *Johannes Wiedewelt*, Hamburg 1933).
- ⁶¹ Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nrn. B 4903 (770), B 4905 (769) und B 4907 (771). – Zur ersten Nummer siehe *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 23, S. 134.
- ⁶² Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nr. B 2353 (774). – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 21, S. 133. Wahrscheinlich (trotz minimalen Veränderungen) auch Zürich, Kunsthau (vgl. Anm. 4), Inv. Nr. 1941/109.
- ⁶³ Vierzehn Kopien und Pausen nach berühmten Antiken, alle Schaffhausen (vgl. Anm. 3), Inv. Nrn. B 4906 a-u (die linke Seitenansicht des Laokoon, in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* [vgl. Anm. 5], Nr. 22, S. 133). Eine handschriftliche Anmerkung auf der Unterlage von Inv. Nr. B 4706 (fälschlich, für 4906) t, u, scheint von einem späteren Benützer zu stammen.
- ⁶⁴ Trippel äusserte das indirekt selbst mit der Bemerkung: «[...] das einzige ist, das ich [im Gegensatz zur Konkurrenz] immer bey der Quelle [in Rom] sitze, wo das Clare Silber Wasser fliesst um frisch zu schöpfen.» Schaffhausen, Stadtbibliothek, Hs St f 1/1,18, Nr. 2; Trippel an H. Wüst, Rom, 18. April 1789.
- ⁶⁵ Kopenhagen (vgl. Anm. 2), Inv. Nr. Td 522,54. – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 24, S. 134.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Graphische Sammlung der ETH, Zürich.
 Abb. 2,3,4,5,7,8,10,15: Kobberstichsamling, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.
 Abb. 6: Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.
 Abb. 9,11,13,14: Kupferstichkabinett, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.
 Abb. 12: Musée Tavet, Pontoise.

ZUSAMMENFASSUNG

Die graphische Hinterlassenschaft Trippels zeichnet sich, verglichen mit dem schmal gewordenen bildhauerischen Oeuvre, sowohl durch beachtlichen Umfang als auch erstaunliche Vielfalt aus. Vom geringsten Skizzenblättchen bis zum massstabgetreuen Grabmal-Entwurf erhielten sich an verschiedenen Orten Zeichnungen; sie können heute als unentbehrlicher Fundus beigezogen werden, um Trippels künstlerische Autorität, die als solche von den Zeitgenossen fast noch höher geschätzt wurde als seine Werke, wieder fassbar zu machen.

RÉSUMÉ

Comparés au nombre relativement petit des sculptures qui se trouvent dans la succession de Trippel, l'ampleur et la diversité des œuvres sur papier nous surprennent. Des dessins, allant d'esquisses minuscules jusqu'aux croquis à l'échelle pour des tombeaux, se sont conservés à divers endroits. Ils sont considérés aujourd'hui comme un fonds indispensable pour comprendre l'autorité de l'artiste Trippel qui était à l'époque presque plus estimée que ses œuvres.

RIASSUNTO

Un notevole volume e una sorprendente varietà contraddistinguono il lascito grafico di Trippel dalla sua opera scultorea alquanto esigua. Reperti del suo lavoro, dalla bozza più insignificante al progetto di una tomba eseguito in scala, sono stati rinvenuti in località diverse e possono essere consultati quale strumento indispensabile per riproporre l'autorità di Trippel in quanto artista. Rispetto alle sue opere tale autorità fu molto più apprezzata dai suoi contemporanei.

SUMMARY

Compared to his sculptural estate, the number of drawings left by Trippel is astonishing. Drawings from the most insignificant little sketch to the detailed and accomplished design have survived in various places. This body of work provides an important additional tool in examining Trippel's great artistic prestige, testifying to the fact that he may have been even more highly regarded in his day as an authority than for his actual artistic œuvre.