

VALENTIN KOCKEL

## Archäologie und Politik Francesco Piranesi und seine drei Pompeji-Pläne

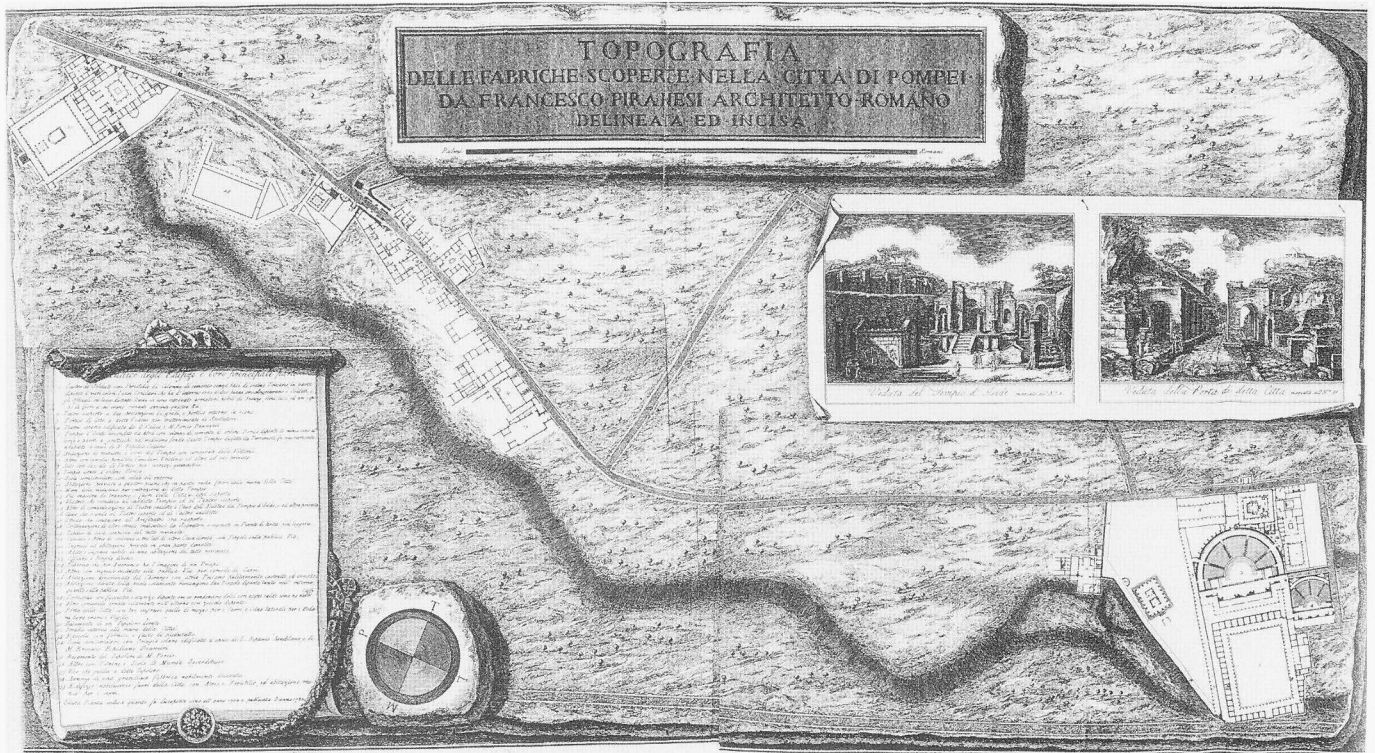
Nel 1785 Francesco Piranesi pubblicò la prima pianta generale di Pompei, nella quale documentava la situazione degli scavi nel 1780. Questa prima edizione e le due successive sono pubblicate qui insieme per la prima volta. Nella seconda edizione furono aggiunti gli scavi fino al 1788, mentre una terza versione, del 1792, non contiene ulteriori aggiunte archeologiche. La pianta colmava così una lacuna essenziale nella conoscenza degli scavi e serviva agli eruditi, come anche ai viaggiatori, che visitavano il luogo, quale ausilio affidabile per orientarsi. Oggigiorno il valore archeologico non può essere più considerato così alto, dato che la stesura della pianta mostra generalmente delle proporzioni sbagliate ed in molti dettagli le planimetrie vengono semplificate o sono addirittura errate. L'ultima versione, dedicata al re di Svezia appena incoronato, induce a riflettere sulla connessione tra arte, commercio d'arte e politica, nella quale Francesco si cimentò con grande successo nei suoi rapporti con il regno di Svezia.

Schon zu Beginn der Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji waren sich die Verantwortlichen darüber im Klaren gewesen, daß genaue Pläne der Ruinen angefertigt werden mußten<sup>1</sup>. Bis heute ist so der Plan Villeneuve de Bardets von Herculanum aus den Jahren 1742/43 eine wichtige Quelle geblieben<sup>2</sup>, und das Gleiche gilt für den großen Stadtplan Pompejis, an dem der Grabungsleiter Francesco La Vega mit seinem Bruder Pietro ab 1762 mehr als vierzig Jahre arbeitete<sup>3</sup>. La Vega konnte dabei zwar auf Vorarbeiten seines Vorgängers im Amt, Carlo Weber<sup>4</sup>, zurückgreifen, doch bleibt die Erfassung des gesamten über die Jahre freigelegten Areals eine seiner großen Leistungen. Beide Pläne teilten jedoch dasselbe Schicksal: sie wurden weder im 18. noch im 19. Jh. publiziert. Zwar kursierten offenbar Kopien des Planes von Herculanum an den Höfen Europas<sup>5</sup>, doch insgesamt blieb sowohl der interessierten und gelehrten Welt ebenso wie den Reisenden der Grand Tour der Zugang zu einer kartographischen Darstellung der Vesuvstädte verwehrt. Auch die prachtvollen Publikationen der neapolitanischen Akademie füllten diese Lücke nicht. Die Konzeption der *Antichità di Ercolano* sah zwar auch einen Band zur Architektur vor. In ihm sollten auch *piante de'Luoghi corrispondenti* abgedruckt werden. Doch wurden die z. T. schon gestochenen Platten nie gedruckt<sup>6</sup>.

Ein Dokument, das diesen Mangel an Orientierung in Pompeji selbst und an Anschauungsmateri-

al zu Hause verdeutlichen kann, ist die Handskizze des Mitglieds der Akademie von Bordeaux, François de Paule Latapie, aus dem Jahr 1776.<sup>7</sup> Latapie hatte die Distanzen in Pompeji mit seinen Schritten ungefähr abgemessen, von der Lage der ausgegrabenen Bauten zueinander und von der Gestalt der Gebäude aber seinen Kollegen in der Akademie mit diesem Provisorium nur eine sehr ungefähre, in vielen Punkten falsche Vorstellung vermitteln können. Auch die "*Voyage pittoresque...*" des Abbé de Saint-Non brachte keine Abhilfe<sup>8</sup>. Deren Faszikel 10 und 11, die im Januar 1780 publiziert wurde, waren ausschließlich den Vesuvstädten gewidmet<sup>9</sup>. Hier fanden sich erstmals Pläne, Schnitte, Ansichten und Rekonstruktionen einzelner Komplexe, wie des Theaters, des Isistempels und der Villa des Diomedes. Sie waren, wie die Autoren zunächst unverblümt zugaben, heimlich und ohne Einwilligung der neapolitanischen Behörden entstanden<sup>10</sup>. Doch ein Gesamtplan fehlte auch in diesem Werk, weil eine großräumige Vermessung offenbar nicht möglich war.

Um so willkommener muß es für die interessierte Welt gewesen sein, als im Dezember 1785 Francesco Piranesi einen großformatigen Plan Pompejis auf den Markt brachte (Abb. 1). Von ihm sind zwei spätere Fassungen aus den Jahren 1788 und 1792 bekannt, doch bisher wurde nur die jüngste abgebildet<sup>11</sup>. Im folgenden sollen die Qualitäten und Schwächen dieses Planes besprochen werden, au-



1. Francesco Piranesi, *Topografia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei*. Erste Fassung 1785. Privatbesitz (Photo L. García y García).

Berdem die Veränderungen, die bei den Neuauflagen beobachtet werden können. Dabei zeigt sich, daß dieser Plan nicht nur als Quelle für die Grabungsgeschichte von Pompeji dienen kann, sondern seine Entstehung und seine Veränderungen eng mit zeitgeschichtlichen Ereignissen verbunden sind.

Francesco Piranesi (1761 – 1810) gehörte nicht zu den großen Künstlern seiner Zeit. Obwohl der älteste Sohn, war er erst 17 Jahre alt, als sein berühmter Vater, der große Giovanni Battista, 1778 starb<sup>12</sup>. Als Nachlaßverwalter und künstlerischer Erbe blieb er immer in dessen Schatten. Die kunsthistorische Literatur behandelt deshalb sein gar nicht so kleines *œuvre* eher am Rande, als Anhang und Abgesang der Werke des Vaters<sup>13</sup>. So vollendete er dessen Paestum-Folge (1778), die Darstellung des Emissars des Lago di Fucino (1791, nach Vorlagen von 1760) und den Plan der Villa Hadriana (1781). Für das *Teatro d'Ercolano* (1783), auf das noch zurückzukommen sein wird, muß er gleichfalls auf Vorarbeiten des Vaters zurückgegriffen haben. Auch die beiden die *Antichità Romane* ergänzenden Bände 5 und 6 (Tivoli 1780; Pantheon 1790) setzen dessen Werk in ähnlicher Ma-

nier fort. Diese Verwertung eines alten Werkstattfundus und eines 'Markenzeichens' wird auch später noch in den drei Großfolios der *Antiquités de la Grande Grèce* deutlich, die erst ab 1804 im Pariser Exil entstanden und auf deren Platten immer noch der Vater als Zeichner der Vorlagen eigens genannt wird<sup>14</sup>. Dagegen sind einige Blätter eigenständiger, die in den 80er und frühen 90er Jahren in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern entstanden. Magisch beleuchtete Innenräume und phantastisch illuminierte Nachtszenen entfernen sich weit von den Arbeiten Giovanni Battistas<sup>15</sup>. Mit Jean-Louis Desprez (1743-1804), der schon an Saint-Nons *Voyage pittoresque* mitgearbeitet hatte, verband ihn ab 1781 sogar eine enge Geschäftsbeziehung. In einem eigenen Katalog kündigten die beiden Künstler 1783 eine Serie von 48 kolorierten Umrißstichen an, von denen aber schließlich nur wenige erschienen, da Desprez 1784 nach Stockholm ging<sup>16</sup>. Die Technik dieser Blätter kopierte die erfolgreiche Geschäftsidee von Louis Ducros und Giovanni Volpato, die auf diese Weise seriell gefertigte 'Handzeichnungen' vertrieben<sup>17</sup>. Mit seiner verlegerischen Tätigkeit gelang es Francesco jedoch



2. Ebenso. Ausschnitt mit Titel und Via Consolare (Photo L. García y García).

nicht nur, das Interesse am Werk seines Vaters wachzuhalten. Er erweiterte das Angebot der *Calografia Piranesiana* auch um Abbildungsreihen berühmter Skulpturen (*Choix des meilleurs statues antiques*) und Gemälde.

Piranesi war jedoch nicht nur als Künstler und Geschäftsmann, sondern auch als Diplomat und Politiker tätig. Wie andere Kunsthändler seiner Zeit, allen voran Thomas Jenkins<sup>18</sup>, brachte ihn seine Beraterstellung für künstlerische Fragen beim schwedischen König in die aktive Politik. Die Anknüpfung geschäftlicher Beziehung zu Gustav III von Schweden, wie sie in der äußerst kenntnisreichen Darstellung von Rossana Caira Lumetti verfolgt werden kann, war ein Meisterstück des jungen Francesco, bei dem Widmungen, Geschenke, die Abwicklung von Geldgeschäften für den schwedischen König sowie für Mitglieder seiner Reisegesellschaft in Italien und anderes mehr zum Erfolg führten. Schon 1783 wurde er zum *Agent de Sa Majesté pour les beaux arts* ernannt<sup>19</sup>. Gesellschaftlich wurde diese Beziehung 1783/4 durch den Besuch

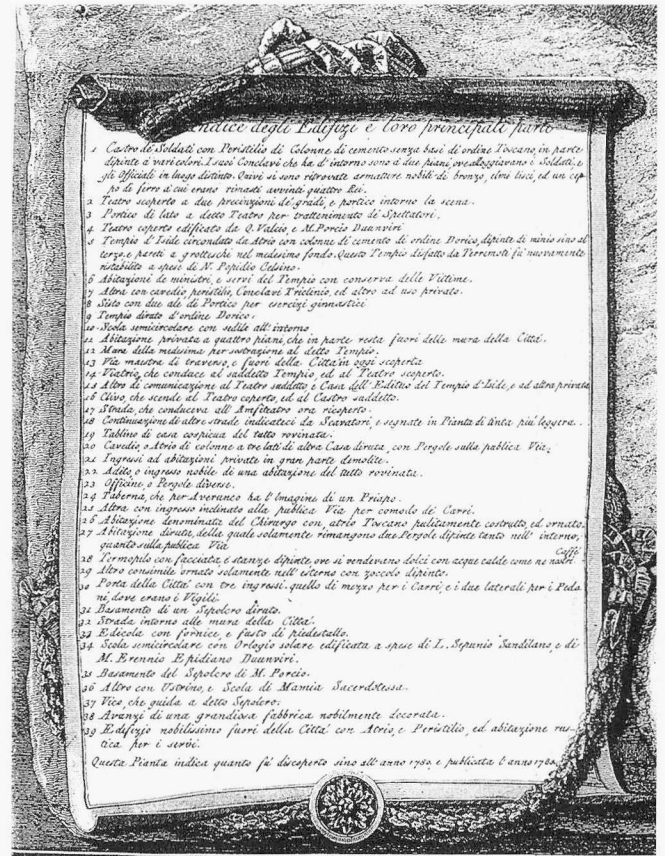
des Königs in Italien gekrönt<sup>20</sup>, geschäftlich 1784 durch den Verkauf der Antikensammlung seines Vaters nach Stockholm<sup>21</sup> und politisch im gleichen Jahr durch die Ernennung zum *Agente generale per i porti dello Stato Pontificio*<sup>22</sup>. Bei diesen politischen Umtrieben und Ambitionen Francesco Piranesi spielt auch sein Pompeji – Plan eine gewisse Rolle.

Im Dezember 1785 erschien die erste Fassung (Abb. 2) der *Topografia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei da Francesco Piranesi, Architetto romano delineata ed incisa*, wie der ausführliche Titel lautet. Unzweifelhaft hatte Francesco auch in diesem Fall auf Vorarbeiten seines Vaters zurückgreifen können. Bis kurz vor dessen Tod hatte er ihn auf mehreren Reisen nach Paestum und Pompeji begleitet<sup>23</sup>. Aus dem damals entstandenen Konvolut von Zeichnungen wählte Francesco zunächst nicht die Veduten für eine Publikation aus, sondern die in sich geschlossenen Plankomplexe um die Porta Ercolana und die beiden Theater sowie die Villa di Diomede aus und fügte sie zu ei-



nem Gesamtplan der Stadt zusammen. Die zugrunde liegenden Abschnittspläne müssen also in den siebziger Jahren entstanden sein, wurden aber einzeln erst sehr viel später, nämlich ab 1804 in den *Antiquités de la Grande Grèce* abgebildet (Abb. 9). Die Datierung des Gesamtplanes wird durch unterschiedliche Argumente gesichert. Einerseits schloß Piranesi die Legende des Planes mit der Bemerkung ab: *Questa pianta indica quanto fu scoperto fino all'anno 1780 e pubblicata l'anno 1785*. In einem 1788/89 datierten Verkaufskatalog der *Oeuvres des chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi* wird der *Plan général de la ville de Pompeja* ziemlich am Ende der Liste erstmals für 80 Bajocchi aufgeführt<sup>24</sup>. In dem bekannten ausführlichen Gesamtkatalog gleichen Titels von 1792 heißt es noch genauer: *Plan général de la Ville de Pompeja, par le Chev. Francois (sic!) publiée en Decembre 1785*<sup>25</sup>. Ein Exemplar der ersten Fassung dieses Planes befindet sich in der Nationalbibliothek in Stockholm<sup>26</sup>, ein weiteres, auf das mich Laurentino García y García freundlicherweise aufmerksam machte, in Privatbesitz in Rom. Es kann hier erstmals abgebildet werden (Abb. 1-3)<sup>27</sup>.

In der künstlerischen Konzeption des Pompeji-Planes orientierte sich Francesco ganz an den Darstellungstechniken seines Vaters. Der eigentliche Plan nimmt zwar fast das gesamte, mit einer feinen Doppellinie gerahmte Bildfeld ein, ist aber durch einen unregelmäßigen Umriß mit abgerundeten Ecken und durch Schatten am rechten und unteren Rand als voluminöser Körper und nicht als dünnes Blatt gekennzeichnet. Francesco nimmt damit einen Gedanken auf, der für Giovanni Battistas Wiedergabe der Fragmente des Marmorplanes von Rom und der daraus entwickelten Gesamtpläne der antiken *urbs* sinnvoll war, für Pompeji jedoch der assoziativen Grundlage entbehrt<sup>28</sup>. Ob hier nun ein Steinplan gemeint ist, oder, den Ruhm der Vesuvstadt versinnbildlichend, Wandmalerei auf einer Putzschicht, mag dahingestellt bleiben. Auf dieser glatten Fläche scheinen nun, wieder mit den Mitteln des Vaters dargestellt, zwei Steinplatten und mehrere Blätter aus Papier zu liegen, deren Ränder sich aufrollen. Die große Platte oben in der Mitte des Planes trägt in dieser und der zweiten Fassung (Abb. 3) den großen, von einem einfachen Kymation gefassten Titel, in dem der Name der abgebildeten Stadt genannt wird und Francesco sich als Architekt und Autor von Plan und Stich bezeichnet.



3. Ebenso. Ausschnitt mit Legende (Photo L. García y García).

Darunter ist in die Steinplatte ein Maßstab von 1000 *palmi romani* eingraviert. Ein kleinerer Stein am unteren Rand zeigt die Windrose, ebenfalls in der Tradition der *Calcografia*<sup>29</sup>. Links unten wird eine Schriftrolle von Girlanden und einer Rosette so geöffnet gehalten, daß man eine Legende von 39 Punkten lesen kann. *Indice degli Edifizi e loro principali parti* lautet die halbverschattete Überschrift und die Liste endet mit der schon erwähnten Angabe, in der der Stand der Ausgrabungen und das Publikationsjahr 1785 genannt werden. Damit weist Piranesi nicht nur auf die Aktualität sondern auch auf seine eigene Leistung hin, die erst nach dem Tod des Vaters erbracht wurde. Die Legende ist ausführlich gehalten und unterscheidet u.a. zwischen sichtbarem, von ihm selbst vermessenem Befund und hypothetischen Angaben. So werden Straßen im nicht ausgegrabenen Gelände (Nr. 18) als *indicatoci da Scavatori* bezeichnet und *segnate in Pianta di tinta più leggera*. Bei den Bauten werden Inschriften erwähnt und baugeschichtliche Be-



griffe wie *cavedio* und *atrio tuscano* für einzelne Elemente der Häuser<sup>30</sup>.

Ein langrechteckiges, am oberen Rand mit Stiften fixiertes Blatt auf der rechten Planseite zeigt zwei Ansichten der Stadt: eine *Veduta del Tempio di Iside* und eine *Veduta della Porta di detta Città*, auf deren Lokalisierung die jeweils angegebene Nummer der Legende verweist. Die Vorbilder für diese Veduten stammen jedoch nicht aus dem Nachlaß des Vaters, sondern von dem bereits genannten Desprez<sup>31</sup>. Insgesamt bedient sich Francesco auch hier wieder einer zwar alten, jedoch besonders von Giovanni Battista zur Perfektion gesteigerter Technik, durch verschiedene, in der Art von Augentäuschern miteinander kombinierte Bildfelder auf einem Blatt verschiedene Zustände oder Darstellungsformen eines Gegenstandes zu kombinieren. Hier sind es Plan und Vedute, *ichnographia* und *scaenographia* in der damals beliebten vitruvianischen Terminologie<sup>32</sup>.

Alle diese nachgeordneten, das eigentliche Thema nur erläuternden Bildfelder, dienen in ihrer Anordnung dazu, die großen Leerflächen des Stadtplanes von Pompeji abzudecken. Die drei ausgegrabenen Komplexe, Villa di Diomede, Stadttor mit der Via Consolare sowie das Theaterviertel, stehen mit ihren auf weißem Grund scharf schwarz herausgestellten Umrissen aus dem tonig gehaltenen Gelände hervor. Die einzelnen Bereiche sind zwar in sich relativ stimmig wiedergegeben, ihre Stellung zueinander entspricht aber keineswegs der Wirklichkeit. Während die Villa di Diomede etwas zu nahe am Tor liegt, stimmt die Orientierung des Theaterviertels zwar ungefähr, Entfernung und Relation zur Via Consolare sind dagegen deutlich falsch. Francesco konnte also offenbar auf eine eigene Vermessung der einzelnen, in sich zusammenhängenden Komplexe zurückgreifen, nicht aber auf eine großräumige Triangulation des gesamten Geländes. Er kann damit auch keinen Zugang zu La Vegas Plan gehabt haben, der zwar ebenfalls die N-S Erstreckung der Stadt unterschätzt, insgesamt aber deutlich auf einer besseren Vermessungsgrundlage beruht. Der 1785 publizierte Plan zeigt, anders als La Vegas Zeichnung, nur die seit 1763 offen liegenden Bauten, nicht aber die bereits wieder verschütteten, wie das Amphitheater<sup>33</sup> und die Villa di Giulia Felice im Osten, ebenso wie die Villa di Cicerone vor dem Herkulaner Tor, von der nur das Peristyl andeutet wird.

Die nicht ausgegrabenen Teile der Stadt werden

durch verstreute kleine Baumgruppen, summarische Angaben zum Landschaftsrelief und schematische Strichelungen als unbebautes, bewachsenes Gelände gekennzeichnet. Auch der Verlauf der Feldwege ist nur ungefähr wiedergegeben, wobei die Verbindung zwischen den Grabungsarealen einen gleichartigen Verlauf der antiken Straße suggeriert. Auffallend ist die kräftig verschattete Schraffur, mit der die Geländestufe angegeben wird, auf der die Stadt liegt. Während sie im Westen und am Foro Triangolare das Richtige trifft, scheint der Verlauf dazwischen eher von den auf dem Plan platzierten Schrifttafeln als von der topographischen Wirklichkeit bestimmt zu sein. Einen deutlichen Hinweis auf den praktischen Zweck der Karte gibt schließlich ein Schriftzug, der an der Südseite der Theaterportikus längs einer Straße, wohl der *Strada Regia* Neapel – Calabrien, verläuft: *Sito dove presentemente è l'ingresso*.

Piranesi greift mit diesem Blatt nicht nur die Rompläne seines Vaters auf, sondern auch seinen eigenen Plan der Villa Hadriana. Dieser war 1781 erschienen, und dem polnischen König, Stanislaus August gewidmet, einem weiteren potentiellen Förderer<sup>34</sup>. Anlaß für die Drucklegung des Pompeji-Planes mag der Besuch des schwedischen Königs Gustav III am Golf 1784 gewesen sein. Gustav hatte sich während des Besuchs angelegentlich nach Plänen erkundigt und später Korkmodelle des Isistempels und der Diomedes-Villa bei Giovanni Altieri bestellt. Dafür mußten eigens Pläne dieser beiden Bauten angefertigt werden<sup>35</sup>.

Trotz seines zweifelsohne großen Nutzens für alle an Pompeji Interessierten bleibt die kartographische Qualität des Planes doch in vielen Punkten zweifelhaft. Von den verfehlten Gesamtproportionen war schon die Rede. Auf sie kann deshalb der im Titel angegebene Maßstab von ca. 1:1 000 nicht angewendet werden<sup>36</sup>. Die einzelnen, in sich abgeschlossenen Abschnitte entsprechen dagegen ungefähr dieser Angabe, vereinfachen oder verfälschen aber viele Details<sup>37</sup>. So sind die leicht schiefwinklig zueinander liegenden Bauten des Theaterviertels rechtwinklig angeordnet, die Palästra ist falsch ergänzt, ebenso teilweise die östlich am Isistempel anschließende Bebauung. An der Via Consolare können die Veränderungen und Flüchtigkeiten gar nicht einzeln aufgezählt werden<sup>38</sup>. So fehlt die in der Legende genannte Nr. 22, außerdem hat sich, wohl der größte Fehler, zwischen den heutigen Hausnummern VI Insula Occidentalis 16 und 17

ein ganzes Haus geschoben. Auch in der Legende gibt es Versehen, wie etwa die Verwechslung der beiden *scholae* auf dem Foro Triangolare und vor dem Herkulaner Tor. Insgesamt aber gibt der Plan tatsächlich ungefähr die bis 1780 freigelegten und damals noch sichtbaren Bauten in Pompeji wieder<sup>39</sup> (Abb. 4,5).

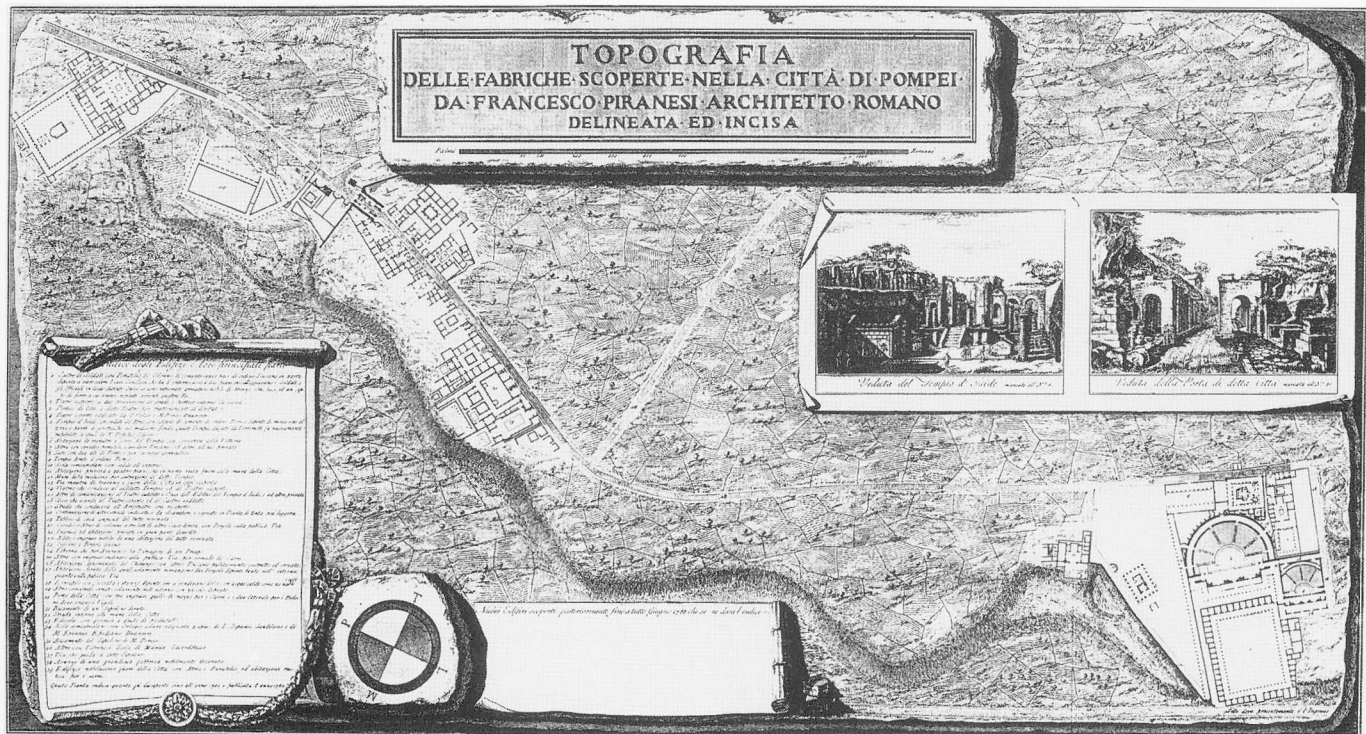
Piranesi Plan füllte damit eine wesentliche Kenntnislücke über die Ausgrabungen in Pompeji. Daß er aber nicht nur in Salons und Bibliotheken studiert, sondern auch direkt in Pompeji benutzt wurde, zeigt ein Brief des polnischen Adligen Franciszek Bielinski (1740-1809), der am 23. März 1790 zu seinem Aufenthalt in Pompeji notierte: «*Je marquai sur la carte de Pompei par Piranèse l'état present de Pompeja.*»<sup>40</sup>.

Dieses Interesse der Öffentlichkeit am Fortgang der Ausgrabungen in Pompeji führte bereits 1788 zu einer zweiten, aktualisierten Fassung des Planes. (Abb. 4-6)<sup>41</sup>. Piranesi hatte dafür seinen Plan im Bereich der Via Consolare erweitert und rechts neben der Windrose ein zweites 'Blatt' für die Fortsetzung der Legende hinzugefügt, das jedoch weitgehend leer blieb. Nur eine erste Zeile informiert über den Zeitpunkt der veränderten Neuauflage: *Nuovi Edifizi scoperti posteriormente fino a tutto Giugno 1788 che se ne darà l'indice*. Die Aktualisierung betrifft vor allem den Peristylhof der Casa delle Vestali (VI 1, 7) und die hinteren, tiefer gelegenen Partien von VI 17, Ins. Occidentalis, 17.24.25 sowie die Eingangsräume von 27<sup>42</sup>. Während bei den am Hang liegenden Häusern wegen der unterschiedlichen Geschoßgrundrisse die Pläne letztlich nicht genau zu überprüfen sind, erweist sich der Peristyltrakt der Casa delle Vestali als stark schematisiert. Offenbar war auch der östlich anschließende Vico di Narciso noch nicht erkennbar, so daß statt eines deutlich schiefwinkligen ein extrem symmetrisiertes Haus abgebildet wird. Verändert wurde aber auch die Struktur der nicht ausgegrabenen Flächen. Über die alten Angaben kleiner Baumgruppen legte Francesco nun ein Netz von Linien, das unregelmäßige Felder begrenzt. Parallele Linien innerhalb der Felder scheinen Beete anzudeuten. Zwar sind diese Linien völlig willkürlich gezogen und haben mit den eigentlichen Grundstücksgrenzen nichts zu tun, doch vermittelt diese Darstellung den Eindruck, das Gelände sei parzelliert, kultiviert und dicht bepflanzt. Über die Gründe für diese Neufassung kann nur spekuliert werden. Vielleicht war Carl Fredrik Fredenheim

(1748-1803), Kunstberater von Gustav III und Piranesi offizieller Korrespondenzpartner zumindest indirekt der Anlaß. Er hatte bereits 1787 zwei Pläne nach Schweden schicken lassen und dann im Mai 1788 erstmals selbst Pompeji besucht. Hatte er dabei, wie später Bilinski, die neuesten Stand nachgetragen und ihn Piranesi gezeigt<sup>43</sup>.

Während die Neufassung von 1788/9 die jüngsten Ausgrabungen nachtrug und die öden Flächen optisch verdichtete, brachte die dritte und letzte, in das Jahr 1792 datierte Fassung eine völlig neue Titellei ohne den Plan aber inhaltlich zu verändern<sup>44</sup> (Abb. 7,8). Das 1788 bereits angelegte zweite Feld für die Legende wurde vollständig ausgefüllt. Ihre Nummern 40 bis 47 beschreiben die Bauten an der Via Consolare, die bereits in der 2. Fassung eingetragen aber noch nicht numeriert worden waren. Die einleitende Zeile, in der bisher das aktuelle Datum der Neuauflage vermeldet worden war, wurde jetzt durch den Haupttitel *Topografia delle Fabbriche scoperte nella Città di Pompei* ersetzt und mit dem Zusatz versehen ... *quanto si è scoperto... sino al 1792*. Der eigentliche Titel des Blattes mußte deshalb in die Legende rutschen, weil Francesco Piranesi nun die "Inscription" der Steinplatte völlig verändert hatte. Statt der Namen der dargestellten Stadt und des Verfassers des Planes findet sich nun eine Widmung an Gustav IV Adolf, König von Schweden, der zusätzlich zu seiner vollständigen Titulatur auch noch als *amatore munificentissimo delle Belle Arti* apostrophiert wird. Der Rahmen der Inschrift ist reicher angelegt, nur die Maßleiste entspricht noch der alten Edition. Die angebliche Aktualisierung der Plandarstellung fand also gar nicht statt. Anlaß der Neugestaltung waren damit keine antiquarischen sondern politische Überlegungen (Abb. 7,8).

Was war geschehen? Im Zuge einer Adelsverschwörung am 16. März 1792 war Gustav III in der Oper niedergeschossen worden und an den Folgen bald darauf verstorben. Sein minderjähriger Sohn folgte ihm als Gustav IV Adolf unter der Regentschaft seines Onkels Carl, Herzog von Södermannland, auf den Thron. Dieser Regierungswechsel war auch mit einem Wechsel der Politik verbunden, in dessen Folge Vertraute des alten Königs kaltgestellt oder sogar verfolgt wurden. Francesco Piranesi schloß sich mit seiner Widmung des Blattes sofort der neuen Regierung in Schweden an. Fast wörtlich wiederholte er den Text seiner Dedicierung des *Teatro di Ercolano* an Gustav III Ende

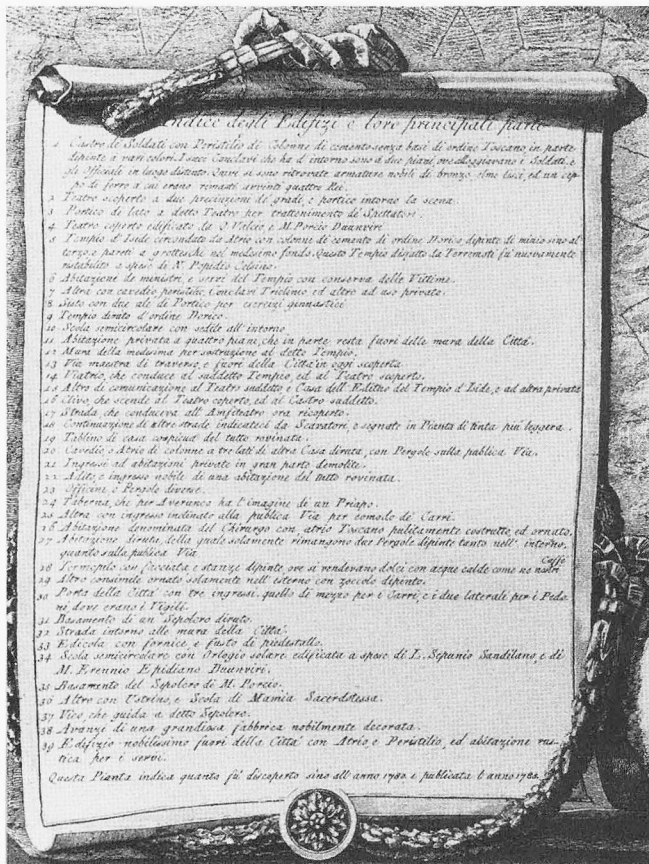


4. Ebenso. Zweite Fassung 1788. Historic Urban Plans. Ithaka (N.Y.) (Photo Kockel).



5. Ebenso. Ausschnitt mit Titel und Via Consolare (Photo Kockel).





6. Ebenso. Ausschnitt mit Legenden (Photo Kockel).

1782/Anfang 1783<sup>45</sup>. Auch dort hatte der als *architetto* apostrophierte Stecher in einem geschickten Schachzug dem königlichen Theaternarren als *Promotore munificentissimo delle Belle Arti* ausgerechnet das erste und umfassende Werk über das einzige wohlerhaltene antike Theater gewidmet (*umilia e consagra*) und zusammen mit Arbeiten seines Vaters zugeschickt. Nach der Aussage seines Kontaktmannes zum schwedischen Hof, Freudenheim, hatte dem König die Sendung sehr gut gefallen, *surtout l'ouvrage que vous dédiee a Sa Majesté*.<sup>46</sup> 1786 war eine erweiterte Neuauflage der *Antichità Romane* Gustav III dediziert worden<sup>47</sup>. Die Umwidmung des Pompeji-Planes an den *amatore munificentissimo delle Belle Arti*, der sich als Minderjähriger dieser Formulierung allenfalls noch würdig hätte erweisen müssen, sollte zweifelsohne diese engen Bande zum schwedischen Königshof auch nach dem Umschwung weiter stärken. Wahrscheinlich war Francesco über die neue politische Situation direkt aus dem Zentrum der Macht informiert worden, von Baron Gustaf Adolf Reuterholm

(1756-1810), einem der einflußreichsten und gehäbtesten Vertreter des neuen Regimes. Reuterholm war unter Gustav III in Ungnade gefallen und befand sich 1790 und 1792 in Rom, wo er sich mit Piranesi befreundete und von Angelika Kauffmann als Konsul in der Toga gemalt wurde. 1792 erfuhr er in Rom durch Piranesi vom Tod Gustavs III und wurde bald darauf vom Regenten Carl nach Schweden zurückgerufen. Auf Reuterholms Einfluß wird Piranesis Ernennung zum Botschafter zurückzuführen sein, ein Amt in dem er dann auch in die sog. Affäre Armstedt verwickelt wurde, einem der aus Intrige, Spionage und Mißtrauen gewebten großen Skandale in den ausgehenden Jahren des 18. Jhs. in Italien<sup>48</sup>. Es dürfte kein Zufall sein, daß Piranesi 1793, im Jahr seiner Ernennung, dann auch Reuterholm in Versform eine *Veduta del Chiostro della Certosa nelle Terme di Diocleziano*, widmete, ein großes und düster-stimmungvolles Nachtstück nach einer Vorlage von François Sablet<sup>49</sup>.

Trotz seiner Mängel bleibt Francesco Piranesis Plan von 1785 ein Meilenstein pompejanischer Kartographie. Erstmals lag damit eine käuflich erwerbende Bestandsaufnahme der Vesuvstadt vor, aus der Antikenfreunde eine Vorstellung von den ausgegrabenen Ruinen in Pompeji selbst und zu Hause gewinnen konnten. Doch nur eine der beiden Neuauflagen bediente das Interesse an einer Aktualisierung des Planes. Die dritte, 1792 erschienene Fassung gab dagegen nur vor, neue archäologische Informationen zu bieten. Die Umwidmung der Karte, in deren Folge sinnbildhaft der eigentlichen Titel durch die Dedikation an einen frischgekrönten Herrscher ersetzt und in das Kleingedruckte verbannt wurde, verweist auf die politischen Hintergründe dieser Neuauflage. Sie fügt sich in ein überlegtes System von Schenkungen, Widmungen und Huldigungen ein, mit dem es Francesco Piranesi gelang, zunächst Kontakte zum schwedischen König aufzunehmen, dann verschiedene beratende Funktionen zu übernehmen, hervorragende Geschäfte abzuwickeln und schließlich, trotz einer abrupten Veränderung der Machtkonstellationen, sogar ein wichtiges politisches Amt als Botschafter zu erobern<sup>50</sup>. Trotz eigener künstlerischer Begabung wandte sich Francesco immer mehr diesen politischen Interessen zu, für die ihm die *Calcografia Piranesiana* als finanzielle Absicherung und gesellschaftliches Sprungbrett diente. Erst mit der französische Revolution scheint ihm die Lust an diesen höfischen Kabalen des Ancien Regime ver-



7. Ebenso. Dritte Fassung 1792. Deutsches Archäologisches Institut, Rom (InstNeg Rom 74. 2881).

gangen zu sein, so daß aus einem geschmeidigen Hofmann eine überzeugter Vertreter der römischen Republik werden konnte.

APPENDICE

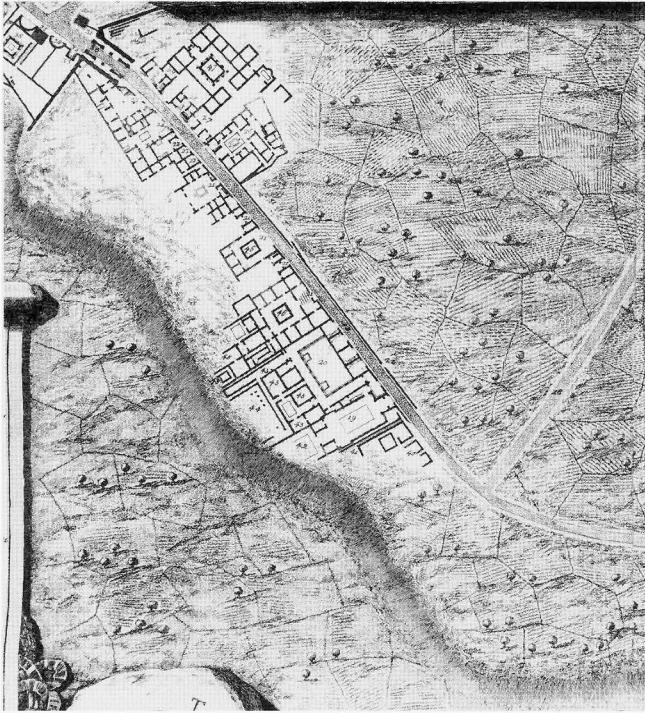
Im Folgenden werden die Legenden der verschiedenen Auflagen des Pompeji-Planes vollständig wiedergegeben (*kursiv*) und mit einigen Ergänzungen zur leichteren Orientierung versehen.

LINKES SCHRIFTFELD (ALLE DREI FASSUNGEN)

*Indice degli Edifici e loro principali parti*

- 1 *Castro de' Soldati con Peristilio di Colonne di cemento senza basi di ordine Toscano, in parte dipinte à vari colori. I suoi Conclavi che ha d'intorno sono à due piani, ove alloggiavano i Soldati, e gli Officiali in luogo distinto. Quivi si sono ritrovate armature nobili di bronzo, elmi lisci, ed un ceppo di ferro à cui erano rimasti avvinti quattro Rei. (= Theaterporticus)*
- 2 *Teatro scoperto a due precinzioni de' gradi, e portico intorno la scena.*
- 3 *Portico di lato a detto Teatro per trattenimento de' Spettatori.*

- 4 *Teatro coperto edificato da Q. Valcio, (sic!) e Marco Porci duunviri (sic!).*
- 5 *Tempio d'Iside, circondato da Atrio con colonne di cemento di ordine Dorico, dipinte di minio sino al terzo, e pareti a grotteschi nel medesimo fondo. Questo Tempio disfatto da Terremoti fu' nuovamente ristabilito a spese di N. Popidio Celsino.*
- 6 *Abitazione de ministri e servi del Tempio con conserva delle Vittime. (= VIII 7, 26)*
- 7 *Altra con cavedio, peristilio, Conclavi Triclinio ed altro ad uso privato. (VIII 7, 24)*
- 8 *Sisto con due ale di Portico, per esercizi ginnastici. (= VIII 7, 29, Palestra sannitica)*
- 9 *Tempio diruto d'ordine Dorico.*
- 10 *Scola semicircolare con sedili all'intorno. (= Schola auf dem Foro Triangolare)*
- 11 *Abitazione privata a quattro piani, che in parte resta fuori delle mura della Città. (VIII 2, 39, Casa di Giuseppe II)*
- 12 *Mura della medesima per sostruzione al detto Tempio.*
- 13 *Via maestra di traverso, e fuori della Città in oggi scoperta.*
- 14 *Viatrio, che conduce al suddetto Tempio, ed al Teatro scoperto.*
- 15 *Altro di comunicazione al Teatro suddetto, e Casa del Edituo del Tempio d'Iside, e ad altra privata.*
- 16 *Clivo, che scende al Teatro coperto, ed al Castro suddetto.*
- 17 *Strada che conduce all'Amfiteatro ora ricoperto.*
- 18 *Continuazione di altre strade indicateci da Scavatori, e segnate in Pianta di tinta più leggera.*
- 19 *Tablino di casa cospicua del tutto rovinata. (VI 17, Insula Occidentalis, 25)*



8. Ebenso. Ausschnitt mit Via Consolare. Deutsches Archäologisches Institut, Rom (InstNegRom).

- 20 Cavedio, o Atrio di colonne a tre lati di altra Casa diruta, con Pergole sulla pubblica Via. (= VI 17, Insula Occidentalis, 19-24)
- 21 Ingressi ad abitazioni private in gran parte demolite. (VI 17, Insula Occidentalis, 10. 13. 16. 17)
- 22 Adito, o ingresso nobile di una abitazione del tutto rovinata. (?)
- 23 Officine, o Pergole diverse. (= VI 17, Insula Occidentalis, 6-8)
- 24 Taberna, che per Averunco ha l'immagine di un Priapo. (= VI 17, Insula Occidentalis, 3.4)
- 25 Altra con ingresso inclinato alla pubblica Via per comodo de' Carri. (= VI 17, Insula Occidentalis, 1)
- 26 Abitazione denominata del Chirurgo con atrio Toscano pulitamente costruito, ed ornato. (= Casa del Chirurgo, VI 1, 10)
- 27 Abitazione diruta, della quale solamente rinangono due Pergole dipinte tanto nell'interno, quanto sulla pubblica Via. (Casa delle Vestali, VI 1, 7)
- 28 Termopilo (sic!) con facciata e stanze dipinte, ove si vendevano dolci con acque calde come ne nostri caffè. (= VI 1, 5)
- 29 Altro consimile ornato solamente nell'esterno con zoccolo dipinto. (= VI 1, 2-3)
- 30 Porta della Città con tre ingressi, quello di mezzo per i Carri, e i due laterali per i Pedoni, dove erano i Vigili.
- 31 Basamento di un sepolcro diruto. K (= Grab Nord 1)
- 32 Strada intorno alle mura della Città.
- 33 Edicola con fornice e fusto di piedestallo. (= Grab des Cerrinius Restitutus, Süd 1)

- 34 Scola semicircolare con Orologio solare edificata a spese di L. Sepunio Sandilano, e di M. Erennio Epidiano Duunviri. (sic! = Schola des A. Veius, Süd 2)
- 35 Basamento del Sepolcro di M. Porcio. (= Grab des M. Porcius, Süd 3)
- 36 Altro con Ustrino, e Scola di Mamia Sacerdotessa. (= Schola der Mammia, Süd 4 und Grab der Istacidii, Süd 4A)
- 37 Vico, che guida a detto Sepolcro.
- 38 Avanzi di una grandiosa fabbrica nobilmente decorata. (= Villa di Cicerone)
- 39 Edifizio nobilissimo fuori della Città con Atrio, e Peristilio, ed abitazione rustica per i servi. (= Villa di Diomede)  
Questa Pianta indica quanto fu scoperto sino all'anno 1780 e pubblicata l'anno 1785.

#### RECHTES SCHRIFTFELD

Fassung von 1788:

*Nuovi Edifizi scoperti posteriormente fino a tutto Giugno 1788 che se ne darà l'indice.*

Fassung von 1792:

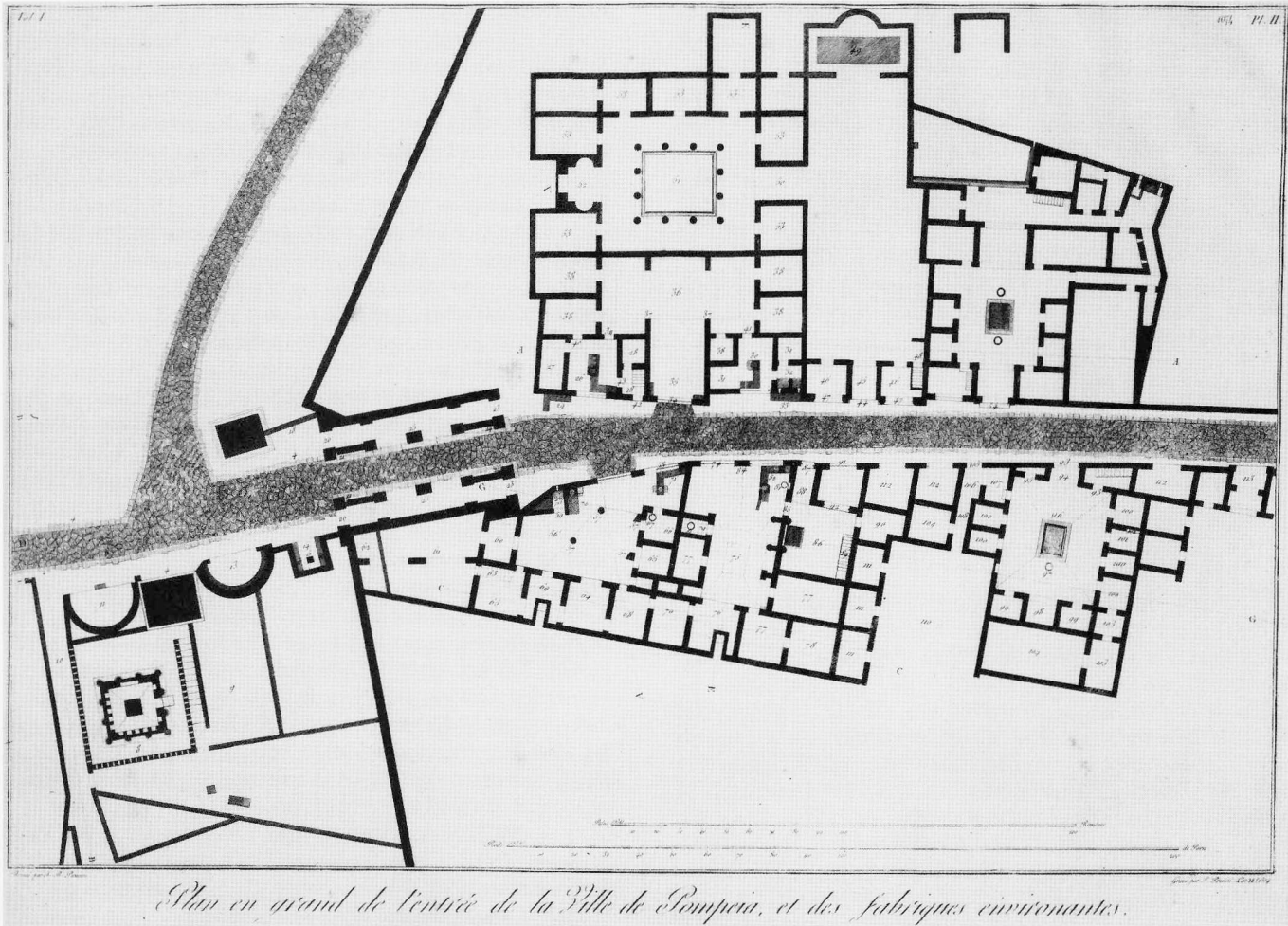
- Topografia delle Fabbriche scoperte nella Città di Pompei. I numeri seguenti indicano quanto si è scoperto in. .. sino al 1792.*
- 40 Indizj di altra Casa privata con due ingressi. (= VI 17, Insula Occidentalis, 27)
  - 41 Scala che discendeva ai piani inferiori della Casa segnata No. 40 restando il più nobile al pari della strada.
  - 42 Avanzi del Cavedio di detta Casa posto al piano inferiore.
  - 43 Conclavi a due piani per diversi usi della Casa segnata No. 40.
  - 44 Avanzi del Peristilio della Casa sudetta di piano inferiore alla strada.
  - 45 Prseguimento di Conclavi della Casa contigua, che parimenti è di diversi piani.
  - 46 Compluvj nel mezzo de' Cavedj delle Case segnate coi No. 21 quali indicano che all'interno di essi girava l'Atrio toscano il quale pare che doveva essere ancora. .... dell'altre Case segnate No. 21.
  - 47 Cavedio con Atrio di colonne, e conclavi all'intorno per diversi usi nella Casa segnata No. 27. (= Casa delle Vestali, rückwärtiger Teil) (Abb. 9).

#### NOTE

<sup>1</sup> Der folgende Beitrag entstand während der Vorbereitungen für eine Sammlung der wichtigsten historischen Pläne von Pompeji, *Pompeji in Plänen*. Für Unterstützung danke ich R. Cairra Lumetti und K. Rieger, vor allem aber L. García y García.

Abkürzungen:





9. Giovanni Battista und Francesco Piranesi, *Plan en grand de l'entrée de la Ville de Pompeia, et des fabriques environantes*. *Antiquités de la Grande Grèce*, Paris 1804, Taf. 2 (InstNegRom 74.2884).

R. CAIRA LUMETTI 1990 = *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990

CTP = HALSTED B. VANDERPOOL (Hrsg.), *Corpus Topographicum Pompeianum*, Roma, 1977ff.

NBP = L. GARCÍA Y GARCÍA, *Nova Bibliotheca Pompeiana*, 2 Bde., Roma, 1998

<sup>2</sup> CHR. PARSLow, *Rediscovering Antiquity*, Cambridge 1995, S. 37 (Anweisungen im Jahr 1740).

<sup>3</sup> A. ALLROGGEN BEDEL, *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaenum*, in *CronErcol* 13, 1983, S. 139-158; PARSLow, op.cit. S. 51-53 Abb. 12-14.

<sup>4</sup> Bisher: CTP V, S. 116ff. mit Umzeichnung.

<sup>5</sup> PARSLow, op.cit. S. 275ff.

<sup>6</sup> 1747 erhielt Friedrich der Große über seine Schwester, Wilhelmine von Bayreuth einen solche Kopie. G. B. VOLZ (Hrsg.), *Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth. Briefwechsel*. Bd. 2 (1926) S. 122ff. Nr. 155. 157.

<sup>7</sup> *Antichità di Ercolano*, Vol. V, Napoli 1767, Prefazione S. IV: (zu den geplanten weiteren Bänden) «... e finalmente alla storia delle scavazioni e alle piante de'Luoghi corrispondenti,

e de' due Teatri di Ercolano, e di Pompei, e degli Edifici più conservati...».

<sup>8</sup> P. BARRIÈRE, *Introduction* a F. LATAPIE, *Description des Fouilles de Pompeii* (a. 1776), con note di A. MAIURI, in *RendAccNap* N.S. 28, 1953, S. 223-248; CTP V, S. 110ff (mit Umzeichnung); NBP, S. 698f. Nr. 7747.

<sup>9</sup> JEAN CLAUDE RICHARD, ABBÉ DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, vol. I 2, Paris 1782, Abb. 73-88.

<sup>10</sup> P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Napoli 1995, S. 391f.

<sup>11</sup> Zur Geschichte des Werkes LAMERS, op.cit. S. 28ff. Der Wortlauf des Beiblattes zu Lieferung 10/11 wurde nicht in den Text des gesamten Bandes von 1782 aufgenommen. Vgl. das Exemplar Saint-Nons in der Universitätsbibliothek Augsburg. Lamers, op. cit. S. 41.

<sup>12</sup> H. ESCHBACH, *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji*, Heidelberg 1970, S. 69f. Nr. II; CTP V, S. 114f. und *passim*; NBP, S. 933f. Nr. 10.711f. mit Abb.

<sup>13</sup> Francescos Geburtsdatum wird in der Literatur mit 1756, 1758/9 oder 1761 angegeben. Der *status animarum* von S. An-

gelo delle Fratte gibt Francesco's Alter bei Gianbattista's Tod mit 17 Jahren an. G. EROUART-M. MOSSER, *A propos de la "Notice..."*, origine e fortune d'une biographie, in: G. BRUNEL (Hrsg.), *Piranèse et les Français*, Rom 1978, S. 236. – s. auch CAIRA LUMETTI 1990, S. 43f. Anm. 20 zu Francesco und den übrigen Kindern Piranesis.

<sup>14</sup> Eine Gesamtdarstellung von seinem Leben und seinen Werken fehlt. Bis dahin für die hier allein interessierende römische Zeit bis 1799 u.a. J. WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk*, München 1978, S. 129. 131; CTP V, S. 187f. (mit zahlreichen Versehen); K. JURSZ, *Francesco Piranesi. Incisione reale*, in *Grafica d'Arte* 6, 1991, S. 2-7; R. CAIRA LUMETTI 1990. Zuletzt C. HÖPER in: *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*. Kat. Ausstellung Stuttgart 1999, S. 313-318 mit weiterer Literatur.

<sup>15</sup> F. PIRANESI, *Les Antiquités de la Grande Grèce*, Tome I/II, (= *Antiquités de Pompeia* I/II) Paris, 1804; Tome III, I (= *Les usages civiles*), Paris, 1807. Zur Publikationsgeschichte NBP, Bd. 2, 935f. Nr. 10.713. Zum letzten Band und seiner Eigenständigkeit G. PUCCI, *L'antiquaria e il suo doppio: a proposito di Francesco Piranesi*, in *Prospettiva* 16, 1979, S. 67-73.

<sup>16</sup> HÖPER, op.cit. mit Anm.; s. auch nächste Anm.

<sup>17</sup> Desprez hatte zu dem Werk des Abbé de Saint-Non (s. Anm. 9f.11) insgesamt 16 Ansichten und perspektivische Rekonstruktionen von Pompeji beigetragen. Acht von ihnen sollten in leicht veränderter Form in eine ab 1781 erscheinende Reihe kolorierter Acquatinta-Blätter erscheinen, die F. Piranesi herausgeben wollte und von der eine Verlagsankündigung vom Juli 1783 vorliegt. Drei waren vor Desprez' Abreise 1784 schon ausgeführt: *No. 12, Temple d'Isis vue de face*; *no. 14, Entrée de la porte de ville*. *no. 18, Tombeau de Mamia*. (Die Numerierung bezieht sich auf den Liste aller Motive). Zu diesem gemeinsamen Projekt und der Liste M. OLAUSSON, *Desprez: vie et oeuvre* in: R. MICHEL (Hrsg.), *La chimère de Monsieur Desprez*. Kat. Ausst. Paris 1994, S. 20. 47-50. Weitere Blätter wurden offenbar nicht mehr ausgeführt. Im Verkaufskatalog von 1792 (s. Anm. 25) werden sie für 3 Zechinen angeboten. Sie wurden auch in eine gestochene Fassung zum Preis von 80 bajocchi umgesetzt: *Temple d'Isis de face* (Juillet 1788); *Entrée de la Porte de Ville (Veduta della Porta...)* (1789); *Tombeau de Mamia (Veduta del sepolcro di Mamia)* (1789). Im Exemplar der Deutschen Archäologischen Instituts, Rom, sind alle drei Stiche mit dem Plan von 1792 und weiteren Blättern zusammengebunden, von denen keines später als 1793 entstanden ist. Zu Desprez immer noch grundlegend N. WOLLIN, *Desprez* (Malmö 1933) und *Desprez in Italie* (Malmö 1936). Zuletzt: *Louis Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*. Kat. Ausst. Stockholm 1992; M. OLAUSSON, op.cit.; LAMERS, op.cit. Anm. 10, S. 80-84.

<sup>18</sup> Die Zusammenarbeit zwischen dem Maler Abraham-Louis-Rodolphe Ducros und dem Stecher Giovanni Volpato dauerte von 1779-1788. Zu dieser Geschäftsidee ausführlich P. CHESSEX (Hrsg.), *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*. Kat. Ausst. London 1985 und ders., *Ducros, 1748-1810. Paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe*, Roma 1987; J. ZUTTER (Hrsg.), *Ducros. Un peintre suisse en Italie*. Kat. Ausstellung Lausanne 1998 (Mailand 1998). – *Giovanni Volpato 1735-1803*. Kat. Ausstellung Bassano 1988. Zur Zusammenarbeit mit Ducros bes. S. 143ff. Nr. 228-267 (*Vedute di Roma*) und S. 171ff. Nr. 351-364 (*Vedute del Museo Pio*

*Clementino*). – Auch F. Piranesi sollte diese Idee erneut in Paris ab 1802 aufnehmen. Eigens zu diesem Zweck angefertigten Stichvorlagen wurden als Aquarelle, Gouachen und Ölbilder koloriert: U. VAN DE SANDT, *La calcographie des frères Piranesi. Quelques avatars de la gravure au trait*. In: *Bulletin de la Société de l'art français* 1978, S. 207-220.

<sup>19</sup> B. FORD, *Thomas Jenkins. Banker, Dealer and Unofficial English Agent*, in *Apollo* 99, June 1974, S. 416-425.

<sup>20</sup> Piranesi mußte sich dabei gegen Louis Ducros und Giovanni Volpato als Konkurrenten durchsetzen, die – nach seiner Meinung – von dem schwedischen Bildhauer Tobias Sergel unterstützt wurden. R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 46. Zur Ernennung Piranesis R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 38. In dieser Funktion schrieb Piranesi zahlreiche Berichte über Ausgrabungen, Kunstkäufe und den augenblicklichen Kunstbetrieb in Rom nach Schweden. 16 Briefe aus der Zeit zwischen 1783 und 1789 wurden von A. GEFFROY publiziert. *Notice et extraits des Manuscripts concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvège*, Paris 1855, S. 468-493. Weiter Berichte aus dem Zeitraum 1792-1797 R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 252-254 und S. 281-379.

<sup>21</sup> Zum Besuch Gustavs III in Pompeji am 12. 2. 1784 zuletzt M. OLAUSSON in: V. KOCKEL, *Phelloplastica*, Roma 1998, S. 42f.; KOCKEL, ebda. S. 78f.; G. FIORELLI, *Pompeianorum Antiquitatum Historia* I 2, Neapel 1860, S. 20 (19. 2. 1784); I 2, Add. S. 165f. – Piranesi bereitete die Reise Gustavs III in vieler Hinsicht vor, konnte den König selbst nur dreimal sprechen, nie unter vier Augen, wie er später nach Schweden schrieb. R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 85.

<sup>22</sup> A.-M. LEANDER TOUATI, *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. I, Stockholm 1998.

<sup>23</sup> R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 77. 86.

<sup>24</sup> In der allgemeinen Piranesi-Literatur spielen die Aufenthalte Giovanni Battistas in Pompeji eine nachgeordnete Rolle im Vergleich zu den gleichzeitigen Arbeiten in Paestum. Speziell zu Pompeji: H. THOMAS, *Piranesi and Pompeii*, in *Kunstmuseets Årsskrift* 39-42, 1952-55, S. 13-28; A. ALLROGGEN-BEDEL, *Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli*, in: *Piranesi e la cultura antiquaria*. Atti Conv. 1979, Roma 1983, S. 281-264; CTP V, S. 491-496, (Liste nach J. WILTON-ELY) Weitere Lit. in NBP, S. 937.

<sup>25</sup> *Œuvres des Chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi qu'on vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Hôtel Tomati, Rue Felice, près de la Trinité du Mont, aux prix suivants*. Exemplar in der Landesbibliothek Stuttgart, Sign. 24 Altert. fol. 484. Der Katalog ist undatiert, aus dem Angebot läßt sich jedoch ein Datum um 1787/88 erschließen, wenn auch Unstimmigkeiten mit den traditionellen Publikationsdaten einzelner Blätter bestehen bleiben. Der Plan scheint bisher unpubliziert zu sein. Die bisher publizierten Listen von Verkaufskatalogen Piranesis umfassen nur die Zeit zwischen 1761 und 1780 ca. K. MAYER-HAUNTON, *Catalogo delle opere date finora alla luce da Giovanni Battista Piranesi*, in: A. BETTAGNO (Hrsg.), *Piranesi. Incisioni – Rami – Legature – Architettura* Kat. Ausstellung Venezia 1978, Vicenza 1978, S. 9f. Abb. 1-6. Der dort erwähnte Artikel von A. ROBISON scheint nicht erschienen zu sein. Mir sind folgende spätere Kataloge bekannt:

1. 1782 (Nationalbibliothek Warschau). s. JURSZ, op.cit. Anm. 14, S. 7 Anm. 20.

2. 1788, Staatsbibliothek Stuttgart, s. o.

3. 1792. *Œuvres des Chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi qu'on vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts vis-a-vis le corps de garde des Avignonnais*, Rome 1792. London, British Library (Vollständig abgedruckt von S. LOGAN, *Piranesi: il catalogo del 1792* in: I quaderni del conoscitore di stampe 19, 1973, S. 8-17. Ein weiteres Exemplar befindet sich in Bamberg, Staatsbibliothek, Sign. Bg.o.213, 80.

4. 1797. *Œuvres des Chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi. Notes, abrégés et détaillés sur tous les prix de l'ouvrage entier de la Calcographie des M.M. Piranesi, aussi qu'on le voit plus au long dans le Catalogue imprimé*, Rome 1797. Nach R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 119 Anm. 63.

<sup>26</sup> s. Anm. 25 Nr. 3. Sowohl ESCHBACH, op.cit. Anm. 12, wie CTP V, S. 186 und GARCÍA Y GARCÍA in NBP schließen aus dem Text der Legende auf eine Erstfassung, ohne jedoch den Befund weiter zu analysieren.

<sup>27</sup> Königliche Bibliothek, Sign.: KoB P 2. Trotz mehrfacher Bemühungen habe ich leider kein Photo dieses Planes erhalten.

<sup>28</sup> H 430 mm Br 800 mm. Laurentino García y García verdanke ich auch Ausschnittabbildungen des Planes, die hier zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden konnten. Dabei mußten wegen verschiedener Verzerrungen kleine Unstimmigkeiten in Kauf genommen werden. Die vollständige Abbildung der 2. und 3. Fassung kann dieses Manko beheben.

<sup>29</sup> Von Bellori waren dieselben Fragmente 1673 noch ganz unkörperlich dargestellt worden. G.B. PIRANESI veröffentlichte die Fragmente und daraus entwickelte Gesamtpläne in den *Antichità Romane* (Erstauflage 1756, Nachdrucke von F. PIRANESI 1784 und 1786). s. J. WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk*, München 1983, S. 52f. Abb. 72f. Eine Analyse der Wiedergaben des römischen Marmorplanes findet sich bei TH. KETELSEN, "Ichnographia veteris Romae". *Der antike Romplan und die Formen des Erinnerns*, in: B. BUBERL (Hrsg.), *Roma Antica*. Kat. Ausst. Dortmund 1994, München 1994, S. 16-41.

<sup>30</sup> Vgl. die *Ichnographia Campi Martii*, Roma 1762. Abb. bei J. WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, San Francisco 1994, Nr. 571.

<sup>31</sup> s. den Anhang mit vollständiger Abschrift der Legende. Die Anfänge der Übertragung virtuvianischer Begriffe für die römische Hausarchitektur auf die antiken Reste in Pompeji im späten 18. Jh., bei der Piranesi (Vater oder Sohn?) eine wichtige Rolle spielt, stellt ein eigenes Thema dar, das hier nicht behandelt werden kann.

<sup>32</sup> Die Veduten auf dem Plan entsprechen im Detail jedoch keiner der sonst bekannten Varianten, sie sind vor allem in der Anzahl der Personen vereinfacht. LAMERS, op.cit. Anm. 10, S. 198ff. Nr. 170. 172.

<sup>33</sup> Vgl. z. B. einige von J. G. GRAEVIUS in seinem *Thesaurus Antiquitatum Romanorum*, Amsterdam 1696, publizierte Blätter meist anonymen Stecher. Abgebildet bei J. GARMS, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento* (Napoli 1995) II, S. 95.123.125.209. Vgl. auch dieselbe Technik bei F. PIRANESI selbst, *Templi Antichi* I, Roma, 1780, Taf. XI (Plan, Schnitt und Ansichten des Rundtempels von Tivoli).

<sup>34</sup> Unter Nr. 17 der Legende wird jedoch ein Weg genannt, der zum Amphitheater führe, *ora coperto*. s. Anhang.

<sup>35</sup> *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma 1781. Für Piranesi sprangen dabei der Titel eine "Incisore Reale" und einige Geschenke des polnischen Königs heraus. Zu diesem – letztlich wenig erfolgreichen – Versuch, einen anderen Gönner zu finden JURSZ, s. Anm. 14.

<sup>36</sup> KOCKEL, op.cit. Anm. S. 27f.; 72-89; M. OLAUSSON, ebenda, 42ff.; 55.

<sup>37</sup> 1000 *palmi romani* (à 22,6 cm) sind gleich 21 cm, der Maßstab entspricht damit 1:1 076. Der in CTP V angegebene Maßstab von 1:1300 trifft nicht zu.

<sup>38</sup> Im Theaterviertel lassen sich Maßstäbe zwischen 1:1 000 und 1:1 150 errechnen, auch die Casa del Chirurgo ist 1:1 000 wiedergegeben. Die Strecke von mehr als 130 m an der S-Seite der Via Consolare ist dagegen 1: 875 abgebildet, also vergrößert.

<sup>39</sup> Diese Kritik gilt ebenso für die 1804 publizierte Stadtteil – und Hauspläne. *Antiquités de la Grande Grèce*, Bd. I, Taf. 2 (*Plan en grand de l'entrée de la Ville de Pompeia*), Taf. 14 (*Plan de la Maison du Chirurgien*); Bd. II, Taf. 44 (*Plan général de la Continuation de la rue, et des bâtimens adjacens à la maison du chirurgien*); Taf. 46 (*Plan de la maison qui a trois atriums...* = VI 17, *Insula Occidentalis*, 13-16); Taf. 48 (*Plans de la maison à deux étages...* = VI 17, *Insula Occidentalis*, 17); Taf. 50 und 52 (*Plan .... de la maison à trois étages...* = VI 17, *Insula Occidentalis*, 19-25); Taf. 58 (*Plan général renfermant le Temple d'Isis* = Theaterviertel). Deren Wahrheitsgehalt im einzelnen zu überprüfen, ist hier nicht der Ort. Piranesi zielte sicher nicht nur auf eine genaue Bestandaufnahme, sondern gleich auch auf eine Rekonstruktion und Deutung im Sinne Vitruvs. Insgesamt gilt A. ALLROGGEN BEDELS Verdikt: *sehr schön aber ungenau*. In CronPomp 2, 1976, S. 172 Anm. 87. Entsprechende Kritik findet sich auch in CTP V, S. 249ff. (zu VI 1) und S. 302ff. (zur *Insula Occidentalis*). Vgl. dazu auch die Hauspläne von F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompei*, Bd. 2, *Les habitations*, Paris 1824.

<sup>40</sup> CTP V, S. 113f. (Liste der Ausgrabungen bis 1776); S. 114f. (Liste der Ausgrabungen 1776 bis 1792 im Verhältnis zum Plan Francesco Piranesis). Im CTP werden die verschiedenen Auflagen der Pläne nicht unterschieden.

<sup>41</sup> B. BILINSKI, *Viaggiatori illuministi polacchi sul Vesuvio e nelle città vesuviane in La regione sotterrata dal Vesuvio, Att.Conv. Napoli 1979*, Napoli 1982, S. 77. (Dort "Francesco Bilinski" geschrieben). Die Bemerkung kann sich auch auf die 1788 erschienene zweite Fassung des Planes beziehen.

<sup>42</sup> Die Historic Urban Plans, Inc. Ithaca (N.Y.), die im Besitz eines Exemplares ist, bietet einen leicht verkleinerten Nachdruck (Bildfeld H 30,5; Br 56,5 cm) an. Ich danke für die Publikationserlaubnis.

<sup>43</sup> Die Darstellung entspricht damit offenbar wirklich dem Zustand von 1788. CTP V, S. 115.

<sup>44</sup> Zu Fredenheim und seine Beziehungen zu Piranesi: M. OLAUSSON, *Jacques Beys and Fredenheim's voyage pittoresque*, in *Nationalmuseum Bulletin* 13,3, Stockholm 1989, S. 96-106; R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 35ff. 106ff. 256ff. Zwei Pompeji-Ansicht (Isis-Tempel und Stadttor) hatte Piranesi schon 1783 an Fredenheim verkauft. R. CAIRA LUMETTI 1990, S. 257: "*Due carte colorite di Pompeia n.12 e 14 (16 scudi)*". Die Nummern entsprechen jenen des Katalogs (op.cit. Anm.



17), der Preis der Liste in der Piranesi 4 Zechinen (= 8 scudi) verlangte. Zu den Plänen ebenda S. 260.

<sup>45</sup> WILTON-ELY, op.cit. Anm. 14, S. 131 erwähnt, daß in einer späteren Ausgabe des Planes die Grabungen bis 1795 nachgetragen seien. Danach auch NBP, S. 935 zu Nr. 10.712. Hier handelt es sich wohl eher um ein Versehen (statt 1792), wie sich in dem entsprechenden Abschnitt bei Wilton-Ely noch eine Reihe weiterer Flüchtigkeiten finden.

<sup>46</sup> *Il teatro d'Ercolano alla Maestà di Gustavo III Re di Svezia & & promotore munificentissimo delle Belle Arti. Francesco Piranesi Architetto umilia e consagra.* Das *Imprimatur* wurde am 8. 12. 1782 gegeben, zwei Exemplare mit Datum vom vom 27.12. nach Schweden geschickt. R. CAIRA LUMETTI 1990 S. 36f., Piranesi selbst gibt aber als Datum der Publikation den 1. Januar 1783 an. s. den Verkaufskata-

log von 1792 (op.cit. Anm. 25) S. 25 Nr. 27. Abb. In NBP, S. 933.

<sup>47</sup> R. CAIRA LUMETTI 1990 S.36 mit Text der ausführlichen Widmung und S. 38.

<sup>48</sup> R. CAIRA LUMETTI 1990 S. 254.

<sup>49</sup> Zur Karriere Piranesis in schwedischen Diensten vor allem R. CAIRA LUMETTI 1990, a.O. *passim*. Zum Fall Armstedt auch die Einleitung von ders. in: VINCENZO MONTI, *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton* (Palermo 1991; Erstdruck Florenz 1794)

<sup>50</sup> HÖPER, op.cit. Anm. 14, S. 315f. Abb. 327; S. 405 Nr. 19,1. Zu den Varianten dieses Blattes ab 1802 vgl. VAN DE SANDT, op.cit. s. Anm. 18, S. 212f.

<sup>51</sup> Vgl. den wenig erfolgreichen Versuch eine vergleichbare Stellung beim polnischen König zu erringen (s. Anm. 35).