

HUBERTUS GÜNTHER

Begegnung mit dem Fremden

Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus

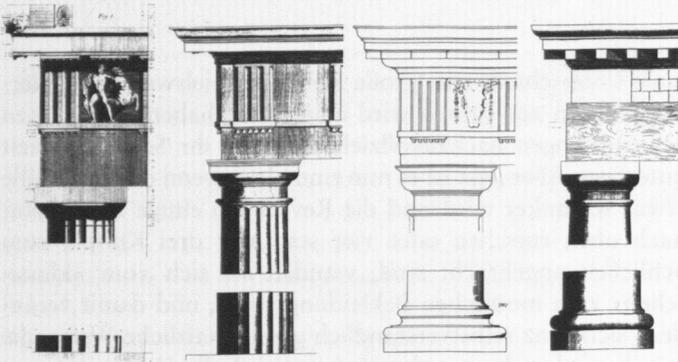
Dieser Beitrag handelt davon, wie die altgriechische Architektur in Westeuropa archäologisch erforscht, in der Architekturtheorie verarbeitet und in der Architektur rezipiert wurde. Wir fassen den Zeitraum ins Auge, in dem allgemein die Antike als unverbrüchliche Richtlinie für die Kunst galt.¹ Rom und Griechenland erschienen damals gleichermaßen als Vorbild. Den alten Griechen wurde allenthalben das Verdienst zugeschrieben, die Kunst geboren und zu einer ersten Höhe geführt zu haben. Die alten Römer sollen mit den Mitteln ihrer weltbeherrschenden Macht die *magnificentia*, das Großartige, hinzugebracht haben. Sonst wurde nicht viel Unterschied gemacht – allerdings nur in der Theorie. Realiter schied sich während des hier betrachteten Zeitraums zwei Welten in der Rezeption der Antike: Rom war vertraut durch lange Tradition, und das eigene Erbe gab das große Vorbild ab. Griechenland war in Wahrheit längst fremd geworden, und deshalb begegnete seiner Architektur trotz deren rhetorischer Bewunderung all die Reserve, auf die das Fremde normalerweise stößt. Auf dieses Phänomen konzentriert sich unser Beitrag. Die Reserve gegenüber der altgriechischen Architektur kommt in vielen verschiedenen Reaktionsmustern zum Ausdruck: im Ausblenden aus dem Blickfeld oder gewissermaßen in der virtuellen Anpassung ans eigene Erbe und erst zuletzt in der offenen Ablehnung.

Auch wenn das Phänomen des Umgangs mit dem Fremden an sich Interesse verdient, könnte man meinen, daß es hier wenig Belang hat, weil es sich doch weitgehend nur um minimale formale Differenzen handelt. Das entscheidende Kriterium der Antikenrezeption waren seit der Renaissance meist die Säulenordnungen, und die hatte die römische Architektur von der griechischen übernommen. Im Laufe der Zeit bildeten sich gewisse Abweichungen in den Einzelformen, aber insgesamt blieb die Abhängigkeit evident. Heute fällt es Laien vielleicht schwer, zwischen der griechischen und römischen Version von Säulenordnungen überhaupt zu unterscheiden. Und doch, werden wir sehen, lagen einmal Welten dazwischen. Die Geringfügigkeit der Differenzen, wenn man denn so werten will, bestätigt nur, wie empfindlich die Reaktion auf das Fremde sein kann. Damit das Phänomen nicht ganz abstrakt bleibt, sei versucht, es durch einen Vergleich mit unseren Verhältnissen aus der historischen Distanz zu locken: Im Habitus, etwa in der Bekleidung, spielen auch heute mini-

male Unterschiede eine große Rolle. Beispielsweise eine Herrenjacke: In 100 Jahren wird man Mühe haben, die leichten Schwankungen nachzuvollziehen, denen ihr Schnitt derzeit unterliegt. Aber jetzt ist es nun einmal so, wenn nur ihre Taille etwas schlanker wird und die Revers um einige Zentimeter nach oben rutschen oder vier statt nur drei Knöpfe zum Schließen angebracht sind, wandelt sie sich vom »klassischen« zum modischen Bekleidungsstück, und damit verändern sich ganz selbstverständlich gesellschaftliche Werte, die mit ihr verbunden werden: Solange sich die Herrenjacke an die Tradition hält, paßt sie zu Beständigkeit, Zuverlässigkeit, Würde und ähnlichen Charaktereigenschaften des wahren Herrn, insgesamt eben zu charakterlicher Korrektheit; wenn sie aber modisch wird, bringt sie Wankelmut, Oberflächlichkeit und dergleichen bedenkliche Verfallserscheinungen zum Ausdruck. Der hier angeführte Vergleich mit der Kleidung hat Tradition: Schon Bernini erklärte, als er nach Paris kam, den Wandel in der Wahrnehmung und die Gewöhnung an fremdartige Formen am Beispiel seiner ersten Begegnung mit der französischen Kragenmode.² Im 18. Jahrhundert charakterisierten englische Karikaturen den Unterschied zwischen der freien englischen Lebensart und der steiferen, mehr reglementierten französischen Art durch entsprechende Differenzen in der Kleidung. Louis-Sébastien Mercier machte in seinem politischen Zukunftsroman *L'an 2440* (publ. 1771) das Ablegen des Halstuchs zum Zeichen für den Aufbruch in die Freiheit. So ähnlich und noch mehr verbanden sich einst mit Architekturformen, auch wenn es nur um gewisse Maßverhältnisse ging, hohe gesellschaftliche und charakterliche Werte. Man höre nur, welche Ideale Leo von Klenze in sie hineinlegte: »Möchte doch auch bey uns die schöne Zeit wiederkehren, wo, wie im klassischen Alterthum, ein allgemein feststehender Begriff höchster Zweckmäßigkeit und Charakteristik den Typus des Göttlichen, Heroischen und Menschlichen, Pathos und Ethos in den Formen der Architektur feststellte und erkennen lehrte! Wo nach diesem Gesetze die Grenzen des Rechten und Schicklichen scharf sich abschnitten und bestimmten, so daß sie zu überschreiten Verbrechen, und sie überschreiten zu dürfen, göttergleiches Vorrecht war. Nur eine solche Zeit verdient streng genommen den Namen einer kunstgemäßen, nur eine solche Kunst den Namen einer Architektur [...]«.³ Das schrieb Klenze 1821, obwohl die

Grenzen des Rechten und Schicklichen in der Architektur damals längst durchlässig wurden und sich die Erkenntnis ausbreitete, daß Stilformen nicht von der Natur vorgegebenen Normen folgen, sondern einfach von der Gewöhnung abhängen.

Damit auch für diejenigen, die mit unserer Materie nicht vertraut sind, verständlich wird, was sich ereignete, sei vorab eine Unterscheidung zwischen den drei Arten von Dorica eingeschoben, die bei den Griechen, Römern und Etruskern gebräuchlich waren (vgl. dazu Abb. 1).



1 Dorica: von links nach rechts altgriechische vom Parthenon (Stuart / Revett), römische in der Art Vitruvs und des Marcellustheaters (Claude Perrault), römische in der Art der Basilica Aemilia (Alberti), tuskische nach Vitruv (Claude Perrault)

Vitruv beschreibt drei Säulenordnungen, die schon durch die Namen als griechisches Erbe charakterisiert werden.⁴ Er erweckt den Eindruck, als hätten Römer und Griechen die gleichen Maßregeln befolgt. Ohne dies zu sagen, gibt er jedoch die römischen Verhältnisse an. Bei der Beschreibung des etruskischen Tempels läßt Vitruv auch einige knappe Bemerkungen zu Säulen und Gebälk fallen.⁵ Von einer eigenen etruskischen Säulenordnung spricht er nicht ausdrücklich. Plinius gibt jedoch an, daß es vier Säulenordnungen gegeben habe.⁶ Zu den drei griechischen kommt bei ihm die tuskische hinzu. Plinius charakterisiert die Säulenordnungen nur durch ihre Gesamtproportionen.

Die Säule der griechischen Dorica steigt ohne Basis und überhaupt ohne irgendeine Form von Vermittlung unvermittelt, gewissermaßen wie ein Baumstamm, vom Boden auf, sie hat fast immer Kanneluren, verjüngt sich kräftig nach oben zu und geht oft ohne strikte Trennung ins Kapitell über. In archaischer Zeit war sie kaum fünf untere Durchmesser hoch, im Laufe der Zeit wurde sie zunehmend schlanker (Parthenon 1 zu 6). Kurz bevor das Kapitell ansetzt, ist ein horizontales Band in die Kanneluren geritzt. Das Kapitell setzt über weiteren horizontalen Bändern diverser Art an. Der Echinus ist flach, weit ausladend und hat ein hyperbelartig straffes Profil. Der Abakus ist hoch und schmucklos. Das Gebälk zeichnet sich durch den Metopen-Triglyphen-Fries und die einfache

Corona mit kompliziert gebildeter Unterseite aus. Der Architrav ist in der Frühzeit besonders hoch.

Die römische Dorica übernimmt viele einzelne Elemente von der griechischen, aber sie wirkt im ganzen weit eleganter. Sie steht der Ionica und Korinthia nahe. Der Säulenstamm gleicht demjenigen der Ionica und Korinthia, er ist nur gedrungener (anfangs nach Vitruv wie 1 zu 6, dann wie 1 zu 7).⁷ Außer durch seine schlanken Proportionen zeichnet er sich auch durch eine verfeinerte Gestaltung aus: Er besitzt unten und oben einen kleinen »Anlauf«. Kanneluren sind wie bei Ionica und Korinthia nicht die Regel. Das Kapitell ist ebenfalls der Ionica angenähert: Es ist klar vom Stamm abgesetzt, in drei gleiche Teile geteilt (Säulenhals, Echinus mit kreisrundem Profil und drei markanten Bändern, Abakus) und reicher geschmückt; speziell soll der Abakus wie bei der Ionica oben mit einem Profil abschließen und nicht wie bei den alten Griechen unvermittelt enden. Die Differenzen im Kapitell sind besonders wichtig, weil die Kapitelle das wesentliche Kriterium zur Unterscheidung der Säulenordnungen bilden. Eine Basis erwähnt Vitruv nicht, er sagt aber auch nicht, daß sie fehlen soll. Die Dorica am Marcellustheater, die Vitruvs Beschreibung überhaupt auffällig nahekommt, hat keine Basis. Aber ein anderes ehemals berühmtes Beispiel für die Dorica – an der inzwischen völlig zerstörten Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum – übernimmt von der Ionica und Korinthia auch noch die attische Basis. Daran hielt man sich in der Renaissance sowohl in der Theorie als auch in der Baupraxis. Erst im 17. Jahrhundert verfochten manche Theoretiker rigoros, daß keine Basis zur Dorica gehöre, aber das blieb praktisch ohne Effekt.⁸ Das Gebälk der römischen Dorica gleicht oft dem griechischen, aber es ist im ganzen niedriger als bei den alten Griechen, besonders der Architrav.

Vitruv berichtet, daß die Etrusker nur Tempel aus Holz kannten, die schlicht geformt und »schwerfällig gedrückt« proportioniert waren. Davon war in der Renaissance nichts erhalten. Trotz der primitiven Erscheinung der Tempel gleichen ihre Säulen nach dem, was Vitruv angibt, den dorischen der Römer aus fortgeschrittener Zeit (also mit Proportionen wie 1 zu 7); zudem hatten sie eine Basis, wenn auch nur eine einfache: sie setzte sich aus der Plinthe und einem Torus (Wulst) zusammen. Derartige Basen wurden in der römischen Architektur manchmal auch bei den griechischen Säulenordnungen eingesetzt. Vom Kapitell gibt Vitruv nur stichwortartig die Dreiteilung in der Art der Dorica an. Anstatt eines rechten Gebälks gab es nur einen Holzbalken und Dachsparren darüber. Bei der Verwendung der tuskischen Ordnung im Steinbau wurde in der Renaissance statt dessen ein vereinfachtes dorisches oder ionisch-korinthisches Gebälk eingesetzt.

Die griechische und römische Dorica unterscheiden sich also markant voneinander. Die römische Dorica und etruskische Säulen gleichen sich dagegen zum Verwechseln. Diese Erfahrung machte schon die Renaissance. Und damit kommen wir zu unserem Problem zurück.

Vorstellungen von der griechischen Architektur in der Renaissance

Aus vielen antiken Schriften und besonders aus dem Architekturtraktat, das Vitruv zur Zeit des Kaisers Augustus verfaßte, entnahm die Renaissance von Anfang an die oben angesprochene historische Entwicklung⁹: Demnach gab es schon in grauer Vorzeit, besonders bei den alten Ägyptern, Bau- und Bildwerke, so besonders die Pyramiden, die praktische Funktionen erfüllten und darüber hinaus der staatlichen Repräsentation dienten. Aber damals waren noch keine Kunstregeln bekannt. Erst die alten Griechen fanden die Regeln der Kunst einschließlich der Architektur. Dabei wurde selbstverständlich vorausgesetzt, daß es feste Regeln gab, die allgemein verbindlich sind, und alles, was davon abweicht, galt als barbarisch. Die alten Römer übernahmen die Kunstregeln von den Griechen. Sie brachten Großartigkeit hinzu, überdies mehr Eleganz und Reichtum bis hin zum Luxus.

Präzise Angaben dazu, wie die weitere Entwicklung zu mehr Eleganz und Reichtum ausgesehen haben mag, gab es selten. Aber für die Architektur ließ sich den antiken Schriften im Vergleich mit den römischen Monumenten leicht entnehmen, daß die Dorica mehr in Griechenland gebräuchlich war, während die Römer die Korinthia bevorzugten. Proportionen und Dekor verliehen diesen Ordnungen verschiedene Charaktere, wie schon in der Antike¹⁰ und danach allgemein in der Neuzeit beschrieben wurde: Die Dorica galt als streng, kräftig, männlich, die Korinthia als elegant, grazil, weiblich. Die große Zeit Roms setzte mit den Kaisern ein. Vieles sprach dafür, daß dies auch für die Kunst galt, besonders für die Architektur. Allerdings gab es zahlreiche Berichte, aus denen hervorging, daß die Kunst unter den Kaisern bald verfiel, weil ausschweifender Luxus die gebotene, schickliche Einfachheit, Nützlichkeit und Natürlichkeit verdrängte.¹¹ Wie sich diese Tendenz auf die Architektur auswirkte, war umstritten. Aber gewöhnlich galt die römische Architektur solange als ideal, wie Rom Hauptstadt des Imperiums war. Unabhängig von logischen Zusammenhängen damit, wie man im einzelnen über die historische Entwicklung urteilte, stand für die Italiener fest, daß ihre Vorfahren die höchste Blüte der Kunst heraufführten und daß die Fremden deren Niedergang verursachten: der Einfluß der Griechen soll die guten strengen Sitten der alten Römer verdorben haben, die Verlegung der Hauptstadt nach Byzanz beförderte den Niedergang, die Germanen, Goten, Vandalen, Deutsche und gelegentlich die Franzosen zerstörten endgültig alle Zivilisation. Den kunstlosen Stil der Artefakte, die anschließend entstanden, nannte man nach den Fremden »griechisch« bei Bildwerken, »gotisch« (oder »deutsch«) bei Architektur. Da Italien kulturell und wirtschaftlich die führende Nation der Renaissance war, wiederholte bald ganz Westeuropa diese historische Konzeption.¹²

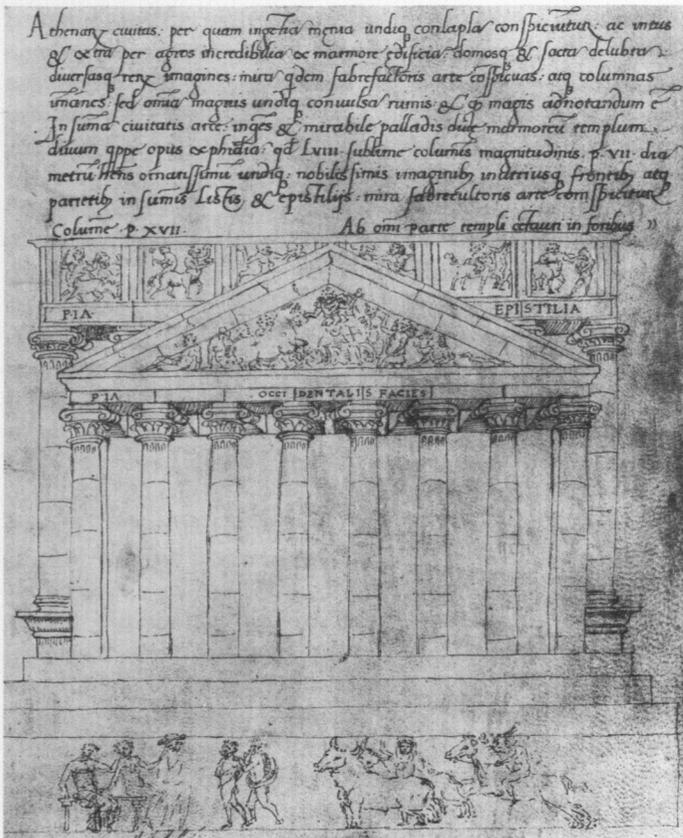
Realiter war über die Regionen des klassischen Griechenland, Attika und Peloponnes, gegen Ende des Mittelalters wenig bekannt. Die Entfernung war nach damaligen Maßstäben sehr weit, die Reise dorthin gefährlich, und es gab wenig

Gründe, die praktische Interessen hätten wecken können. Orientreisen führten gewöhnlich nach Konstantinopel als dem östlichen Zentrum von Macht und Wohlstand oder ins Heilige Land als Pilgerziel. Allerdings änderte sich die Lage um 1400 für einige Jahrzehnte. Florenz trat in direkten Kontakt mit Athen: Die Acciaiuoli übernahmen in Athen die Macht, und die Medici gründeten dort eine Filiale ihres Bankhauses. Damals feierte Leonardo Bruni Florenz als neues Athen (*Laudatio*, 1402).¹³ Viele Griechen kamen wegen der vorrückenden Türken nach Italien. Das Konzil von Florenz (1439-45), auf dem Byzanz und der Westen zusammentrafen, verstärkte die Verbindung. Die Literaten, die in den Westen flohen, belebten das Studium der alten griechischen Literatur. Sie rühmten auch die Kunst und besonders die Architektur, die Byzanz als Hauptstadt des Imperiums hervorgebracht hatte. Sie priesen die Hagia Sophia als einen Höhepunkt in der Geschichte der Architektur. Von dem, was wir klassisches Griechenland nennen, war gewöhnlich nicht die Rede.

Reisen in die Levante zeugen zu Beginn des 15. Jahrhunderts von erwachendem Interesse und Bewunderung für die griechische Architektur.¹⁴ Die Protagonisten dieser Entwicklung waren der Florentiner Cristoforo Buondelmonti¹⁵ und Ciriaco de' Pizziccoli aus Ancona¹⁶. Buondelmonti brach 1414 zur Reise in die Ägäis auf und hielt sich bis mindestens 1430 kontinuierlich im griechischen Raum auf. Seine Berichte (*Descriptio insulae Cretae, Liber insularum Archipelagi*) fanden weite Verbreitung in Italien. Ciriaco d'Ancona unternahm ab 1418 bis zur Jahrhundertmitte mehrere ausgedehnte Forschungsreisen in die Levante. Er nahm dort systematisch alte Bauten auf mit Vermessungen, Zeichnungen, Kopien von Inschriften und kurzen Kommentaren. Seine Untersuchungen stellte er in sechs Bänden, *Commentarii* genannt, zusammen. 1514 zerstörte ein Brand diese Manuskripte. Überliefert sind davon nur wenige Auszüge, die vorher kopiert wurden. Einige solcher Kopien wurden um 1500 in den *Codex Barberini* des Giuliano da Sangallo eingefügt (Abb. 2).¹⁷ Die erhaltenen Reste zeigen, daß Ciriacos Untersuchungen einen ersten Höhepunkt der gesamten neu aufkommenden Archäologie der Renaissance bildeten.

Während des 15. Jahrhunderts interessierten sich die Reisenden in der Levante gewöhnlich ziemlich gleichmäßig für griechisch antike, römisch antike und byzantinische Bauten aus der Zeit von Konstantin bis Justinian. Sie untersuchten und beschrieben sie in gleicher Weise. Ciriaco d'Ancona brachte das präziseste Material über antike Bauten im griechischen Raum nach Italien. Durch Kopien bekannt sind besonders seine Aufnahmen des Parthenon, den er bereits als Werk des Phidias identifizierte, und des einst aus der antiken Literatur berühmten Hadrianstempels in Kyzikos und der Hagia Sophia.¹⁸ Die Hagia Sophia erregte allgemein am meisten Interesse. Ciriaco zeichnete sie, soweit man noch sehen kann, ausführlicher als alle anderen Bauten.¹⁹

Ciriacos Zeichnungen vermitteln eine gute Vorstellung von der Hagia Sophia, aber sicher nicht vom Parthenon. Die Kopien im *Codex Barberini* geben seine Front wie einen gewöhnlichen römischen Portikus mit schlanken, mehr oder



2 Kopie der Darstellung des Parthenon nach Ciriaco d'Ancona im Codex Barberini des Giuliano da Sangallo

minder kompositen Säulen wieder (Abb. 2). Andere Versionen sind noch ungenauer. Leon Battista Alberti nimmt in seinem Architekturtraktat (1452 teilweise vollendet) mehrfach Bezug auf literarische Zeugnisse von griechischen Tempeln. Den Parthenon erwähnt er nur einmal.²⁰ Wie die ältesten Tempel ausgesehen hätten, wisse man nicht, bekennt er, aber er sei überzeugt, daß sie so einfach wie der Parthenon und der Tempel des Kapitulinischen Jupiter gewesen seien, der sogar noch in der Blütezeit Roms mit Stroh bedeckt gewesen sei. In Filaretes Architekturtraktat (vollendet 1464) ist die Vorstellung vom alten Griechenland durch Byzanz und phantastische Legenden geprägt.²¹ Filarete beschreibt eine altgriechische Idealstadt mit Namen *Plusiapolis*: Ihr Grundstein trägt Inschriften in »uralten hebräischen, arabischen und griechischen Lettern«, ihre Erscheinung ist durch ein griechisch geschriebenes Buch überliefert. Man darf wohl pointiert sagen, es handelt sich gewissermaßen um eine phantastische Vision von Konstantinopel. Das Vorbild für die Rahmehandlung des gesamten Traktats bildet Platons »Atlantis«. Filarete erfuhr Unterstützung auf literarischem Gebiet durch Francesco Filelfo, der zu den bedeutendsten Gräzisten seiner Zeit gehörte. Er hatte in Venedig und Konstantinopel gelebt, bevor er am Hof von Mailand wirkte. Filarete interessierte sich so für den Osten, daß er ein Jahr, nachdem er sein Traktat abgeschlossen hatte, nach Konstantinopel aufbrach.²²

Während die römische Archäologie in kurzer Zeit große Fortschritte erzielte, stagnierten die Studien der griechischen Architektur bald. Nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken (1453) kamen sie so gut wie völlig zum Erliegen. Der bedeutendste Bericht aus Griechenland, der später in der italienischen Renaissance entstand, stammt von dem venetischen Gelehrten Urbano Bolziano (1443-1527), der sich erstmals 1472, ab ca. 1490 dauerhaft in Venedig niederließ und um 1488 dem jungen Giovanni de' Medici, dem späteren Papst Leo X., in Florenz Griechischunterricht erteilte.²³ Bolziano hielt sich ab 1475 mehrfach in der Levante auf. Er knüpfte offenbar nicht an die archäologischen Erkenntnisse Ciriacos an, sondern an die verworrenen Legenden, die sich im Laufe des Mittelalters in Athen ähnlich wie in Rom um die Reste der Antike gebildet hatten.²⁴ Im Parthenon erkannte er nicht mehr das Werk des Phidias. Er nannte ihn einen »tempio antiquo de' romani«. Das Olympieion hielt er für die Schule des Aristoteles. Im 16. Jahrhundert sanken die Kenntnisse noch tiefer. Berichte von Reisen nach Griechenland nahmen an Zahl und Inhalt immer mehr ab; Italiener meldeten sich kaum noch von dort zu Wort. Seit dem 16. Jahrhundert waren es hauptsächlich Franzosen, die die Levante erkundeten.²⁶ Manche von ihnen brachten noch einige Informationen mit.²⁷ Wie wenig sonst an Wissen über das klassische Griechenland übrig war, demonstrieren die Werke von zwei exzellenten Antikenkennern des 16. Jahrhunderts: das Antikenbuch des Sebastiano Serlio (1540) oder die Darstellungen der Weltwunder von Maarten van Heemskerck, die von Philips Galle gestochen wurden (1572).

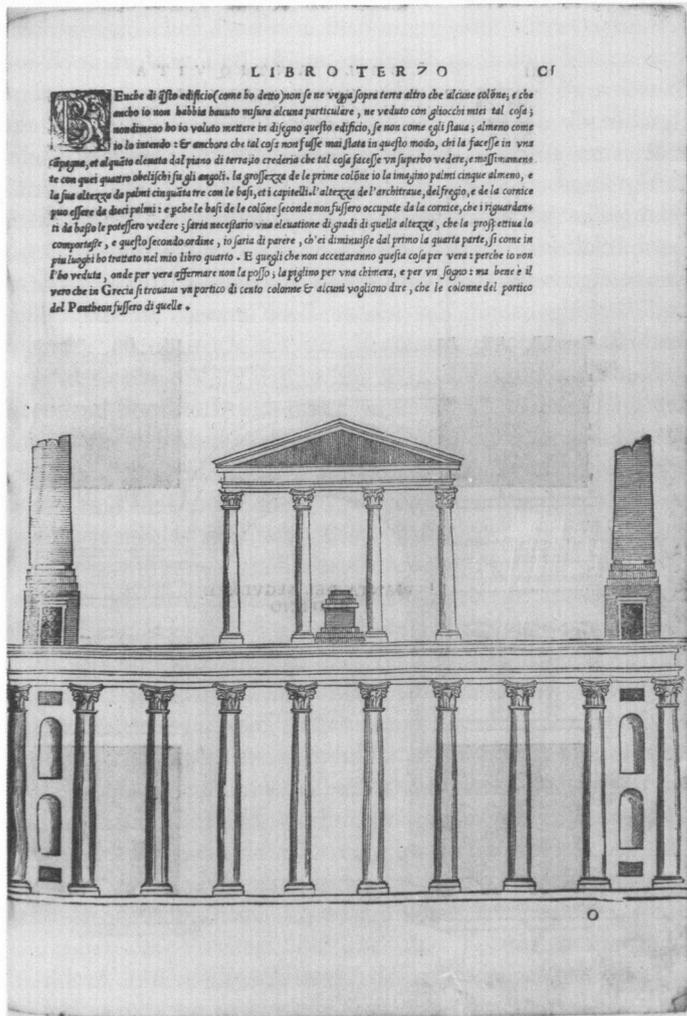
Serlio erwähnt in seinem Antikenbuch Griechenland ganz am Rande.²⁸ Er berichtet, daß die griechische Architektur fast völlig durch die Unbilden der Zeit zerstört sei. Ihm seien immerhin die Reste eines Bau in Athen bekannt geworden (Abb. 3). Ursprünglich habe der Bau offenbar aus 100 riesigen korinthischen Säulen bestanden, die ohne Wände frei im Quadrat gestanden hätten. Über diesem Säulenwald rekonstruiert er eine Plattform und darauf eine Art von Tabernakel. Dort oben hätten sicher »Zeremonien« stattgefunden, damit man sie weithin sehen können. Diesen phantastischen Bau nimmt Serlio als einziges griechisches Werk in sein Antikenbuch auf. Den Parthenon oder das Theseion, das bis heute fast vollständig erhalten ist, erwähnt er nicht einmal. Dabei beschäftigte sich Serlio mit antiker Architektur so gründlich wie sicher nur ganz wenige, und er gehörte zu dem Künstlerkreis um den Dogen Andrea Gritti, der die Levante bei einer politischen Mission in Konstantinopel kennengelernt hatte.

Heemskercks Stichserie der Weltwunder²⁹ zeigt mehrere griechische Städte, nämlich Rhodos (mit dem Koloß vor dem Hafen) und Alexandria (mit dem Leuchtturm), sowie im einzelnen das Mausoleum von Halikarnassos und zwei griechische Tempel: den Zeustempel von Olympia (mit dem Standbild des Phidias) und das Artemision von Ephesos. Alles dies ist weitgehend phantastisch. Den Zeustempel stellte sich Heemskerck als überwölbte Rotunde mit dorischer Blendgliederung vor, also gewissermaßen eine primitive Version des

Pantheons; das Artemision hielt er anscheinend für eine prächtige Basilika (Abb. 4). Dagegen gestaltete Heemskerck das Kolosseum getreu nach Veduten, die er selbst während seines langen Aufenthalts in Rom zeichnete. Die Stichserie wurde mitsamt ihren phantastischen Zügen bis ins 18. Jahrhundert hinein nachgeahmt und variiert.

Trotz der realen Unkenntnis blühte eine kontinuierliche Panegyrik auf die altgriechische Architektur. Serlio etwa wiederholt in seinem Exkurs zur griechischen Architektur die alte Idee, daß die Griechen die gute Architektur eingeführt hätten, und behauptet, obwohl er so gut wie nichts davon kannte, ihre Bauten würden sogar diejenigen der alten Römer bei weitem übertreffen.³⁰ Diese Art von Rhetorik geht von den antiken Schriften über griechische Kunst aus. Nach deren Modell rühmte man ebenso die griechische Malerei, obwohl nicht ein einziges griechisches Bild bekannt war. Immerhin ist es erstaunlich, daß die rhetorische Erhebung der griechischen Architektur zum Ideal nicht einmal genug Interesse weckte, um sich über sie zu erkundigen.

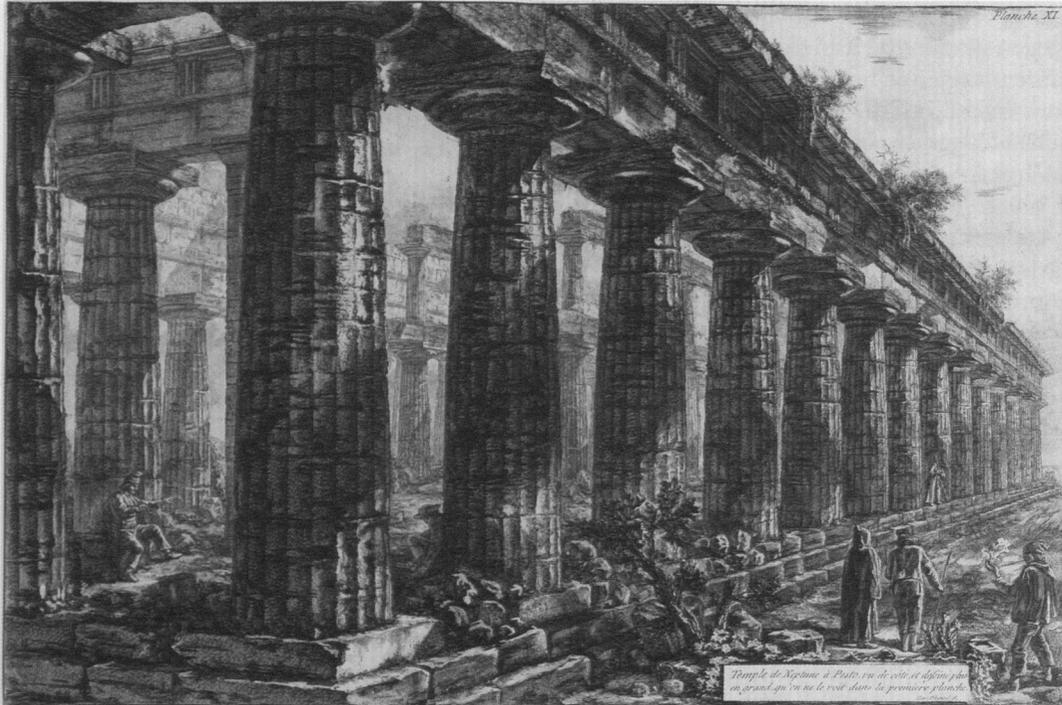
3 Sebastiano Serlio, *Le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia* (1540), altgriechischer Bau in Athen



4 Maarten van Heemskerck / Philips Galle, *De Wereldwonderen* (1572), Artemistempel zu Ephesos

Nur durch äußere Umstände läßt sich die Unkenntnis über griechische Architektur kaum erklären. Die Eroberung von Byzanz durch die Türken trug sicher dazu bei, aber sie war schwerlich allein dafür verantwortlich. Die Türken waren durchaus nicht die schrecklichen Barbaren, als die sie nun im Abendland verteufelt wurden. Sie verhinderten keineswegs, daß man in ihre Länder reisen konnte, wenn man nur wollte. Sie suchten vielmehr den Kontakt mit dem Westen, auch auf kulturellem und künstlerischem Gebiet. Sie setzten sogar die byzantinische Architektur programmatisch fort. Die Hagia Sophia wurde zum klassischen Vorbild für die Moscheen, die sie neu errichteten. In den Jahren zwischen 1555 und 1562 berichtet ein Besucher von Konstantinopel, »fast alle« türkischen Moscheen seien nach der »Form« der Hagia Sophia gebaut.³¹

Man brauchte nicht einmal eine Reise in den Orient anzutreten, um altgriechische Architektur kennenzulernen. In Italien selbst standen griechische Tempel: einige an verschiedenen Orten Siziliens, besonders in Agrigent, andere in der großgriechischen Kolonie Poseidonia oder Paestum, die wenig südlich von Salerno liegt, also nahe bei Neapel, einem der Zentren der Renaissance (Abb. 5, II). Selbst die drei gut erhaltenen mächtigen Tempel von Paestum, die bis heute weithin sichtbar in der Landschaft aufragen, wurden jedoch kaum zur Kenntnis genommen. In architektonischen Zusammenhängen kommen sie überhaupt nicht vor. Hier brauchte man nicht weit anzureisen, und Türken standen auch nicht im Weg. Statt dessen hat man Malaria mücken für das Ausbleiben von Besuchern verantwortlich gemacht. Dagegen spricht allerdings, daß einige neapolitanische Humanisten, geleitet von topographischen, historischen oder lokalpatriotischen Interessen, den Ort im Lauf der Renaissance besuchten.³² Sie berichteten auch über die Tempel, aber außerhalb Neapels



5 Giovanni Battista Piranesi, *Differentes vues de quelques restes de trois grands edifices qui subsistent encore dans [...] le ville de Pesto* (1778), Seitenansicht des Neptuntempels in Paestum

nahm das anscheinend niemand ernst. Leandro Albertis voluminöser Italien-Führer von 1550 kümmert sich darum nur mit der Bemerkung, man sehe dort noch einige Reste von antiken Bauten.³³ Der entscheidende Grund dafür, die altgriechische Architektur dermaßen zu ignorieren, bestand wohl darin, daß sie nicht zu dem Ideal paßte, das man sich nach der eigenen Tradition zurechtgelegt hatte.

Damit der Fall von Paestum nicht isoliert erscheint, sei hier ein weiteres Beispiel aus der gleichen Zeit für die generelle Tendenz angefügt, das, was nicht paßt, zu ignorieren. Ähnlich wie die griechische Architektur unbesehen zum Ideal erhoben wurde, verurteilte man die mittelalterliche Architektur pauschal als »barbarisch«. Die Goten wurden für sie verantwortlich gemacht. Es hieß allgemein, die Goten hätten bei ihrer Invasion ins Römische Imperium eine primitive Architektur mitgebracht, die noch keine Kunstregeln gekannt habe, sondern die primitiven Holzbehausungen nachgeahmt hätte. Der Spitzbogen, der die »gotische« Architektur auszeichne, sei aus oben zusammengebundenen Ästen entstanden. Um diese historische Theorie zu prüfen, hätte man sich nur in Ravenna umzusehen brauchen, denn es war allgemein bekannt, daß der König der Goten, Theoderich, dort residiert hatte und die prominentesten Bauten unter ihm errichtet worden waren. Dann hätte man gesehen, daß dort keine »gotischen« Spitzbögen vorkommen, daß vielmehr manche von den Bauten der Goten, wie besonders das Mausoleum des Theoderich, kaum von römischen Werken unterscheidbar sind. Aber man hielt die Augen geschlossen. Man öffnete sie erst in der Zeit, als die altgriechischen Bauten bekannt wurden und die alten Ideale durcheinander gerieten. Als der Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1765

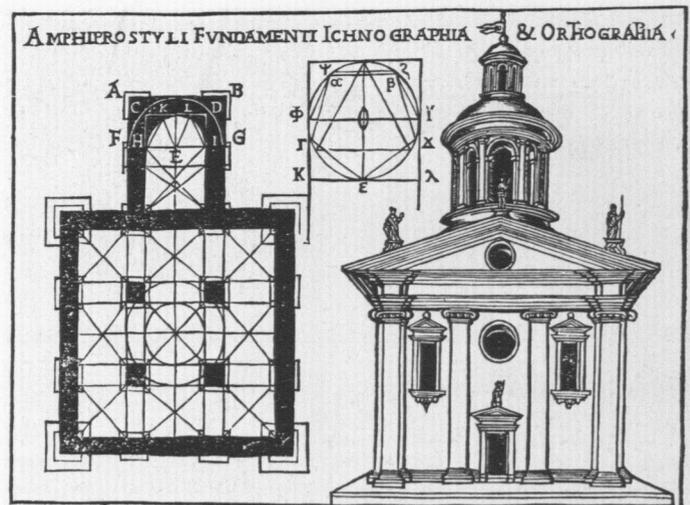
Ravenna besuchte, qualifizierte er die Bauten dort noch im Bausch und Bogen ab: »Die Architektur davon ist in dem Geschmack dieser barbarischen Jahrhunderte.«³⁴ Nachdem er Paestum und andere Überraschungen ähnlicher Art erlebt hatte, kam er 1789 wieder nach Ravenna, und diesmal gelangte er zu der Erkenntnis: »Die Gothen brachten gewiss keine Baukunst mit sich, denn hier ist gewiss nichts von dem, was wir gemeinlich Gothischen Stil heißen; sondern Form und Verhältnisse in der Masse des Ganzen, die der edlen Architektur nahe kommen.«³⁵

Nur wo man sich Byzanz verbunden fühlte, war mehr von der griechischen Architektur bekannt. Allerdings basierten die konkreten Kenntnisse darüber gewöhnlich weniger auf den Originalen als auf Bauten, die in Italien während des Mittelalters im byzantinischen Stil errichtet wurden. Das Interesse an Byzanz ging von Venedig aus. Hier waren die Griechen nicht so fremd wie in Mittelitalien. Venedig war als ein Teil des byzantinischen Reichs gegründet worden, und die Verbindung zum Orient blieb über die Zeiten hinweg erhalten.³⁶ Man war sich bewußt, daß die einheimische Tradition mit Byzanz verbunden war, und man war stolz darauf. »Die Herkunft aus Konstantinopel wurde so sehr zum Gütesiegel, daß man sie auch dann behauptete, wenn sie gar nicht zutraf« (H. Belting).³⁷ Man spielte die Verbindung mit dem Osten aus, um sich politischen Freiraum zu schaffen gegenüber den Nachbarn und der römischen Kirche. Die venezianische Renaissance hatte bei Literaten manchmal sogar eine ausgeprägt antirömische, auch gegen das antike Rom gerichtete Komponente.³⁸

In diesem Geist sahen die Venezianer auch ihre Architektur.³⁹ In Venedig war über die Zeiten hinweg bekannt, daß die

Disposition der Kreuzkuppelkirche aus Byzanz stammt. Die Kreuzkuppelkirche wird im Grundriß durch ein griechisches Kreuz gebildet, das derart in ein Quadrat eingeschrieben ist, daß die Räume in den Ecken des Quadrats mit den Kreuzarmen kommunizieren. Die Vierung wird von einer Kuppel bekrönt, die auf vier Säulen aufsitzt. Der Legende nach sollen die frühesten venezianischen Kirchen und auch S. Marco von Griechen erbaut worden sein. Das Architektursystem von S. Marco, das letztlich auf dem Kreuzkuppelschema basiert, wurde, ausnahmsweise einmal nicht in abwertendem Sinn, als »maniera greca« charakterisiert.⁴⁰ Als Urbild dafür galt die Kirche S. Giacomo di Rialto. Sie ist nur klein, aber sie besaß für Venedig große Bedeutung, denn sie galt als Gründungsbau der Stadt. Heute denkt man, daß sie im hohen Mittelalter entstand; während der Renaissance wurde sie ins Jahr 421 datiert, also noch in die Antike. Nach dem Vorbild von S. Giacomo richteten sich die meisten neuen Kirchen, die in Venedig während der Renaissance entstanden.

Heute würde wohl niemand auf die Idee kommen, eine Kreuzkuppelkirche mit einem antiken Tempel zu verbinden. Aber in der oberitalienischen Renaissance wurde der einheimische Bautyp aus der Antike hergeleitet. Wie das gelang, kann hier nur knapp angedeutet werden: Den Ausgangspunkt bildete Vitruvs Abhandlung über die klassischen Tempel, die nach griechischer Tradition disponiert sind. Vitruv schildert ausführlich, wie Tempel von außen aussehen. Aber er sagt kaum etwas darüber, was innen sein soll. Offenbar setzte er die Kenntnis voraus, daß dort normalerweise keine besondere Gliederung vorkommt. So denkt man heute; aber in der Renaissance wußte man das noch nicht. Von den eigenen Heiligtümern her daran gewöhnt, das Innere besonders aufwendig zu gestalten, suchte man Gleiches in der Antike. Man fand es über einen Passus, der, wenn man so will, die Deutung zuläßt, daß im Inneren des Tempels vier Säulen stehen. Damit war der Grundstock für die Verbindung mit dem Kreuzkuppelsystem gelegt. Der große venezianische Gelehrte und Architekt Fra Giocondo stellte diese Lösung in einer Illustration seiner berühmten Vitruv-Edition von 1511 dar. In der Vitruv-Edition, die Cesare Cesariano 1521 in Como publizierte, sind klassische Tempel griechischer Tradition als reine Kreuzkuppelkirchen dargestellt (Abb. 6).⁴¹ Diese beiden Vitruv-Editionen waren bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts maßgebend. Andere ergänzten in ihren Vitruv-Studien ohne erkennbare logische Begründungen Säulenstellungen nach christlichem Vorbild im Inneren von Tempeln; so Ende des 15. Jahrhunderts Francesco di Giorgio. Francesco di Giorgios Abhandlung über die vitruvianischen Tempelarten wurde in Venedig kopiert von Angelo dal Cortivo (1462-1536), einem gebildeten Architekten im öffentlichen Dienst, der epigraphische Alphabete von Urbano Bolzanio sammelte.⁴² Zu Francesco di Giorgios Grundriß des »Peri(p)teros« ergänzte Angelo im Aufriß ein durchlaufendes Gebälk über den Säulen und darüber ein Gewölbe nach venezianischer Bautradition: Kuppeln über der Vierung und über den Kreuzarmen wie in S. Marco in Venedig (Abb. 7). Mit dieser Rekonstruktion eines klassischen griechischen Tempels ist ein Bautyp gedacht,

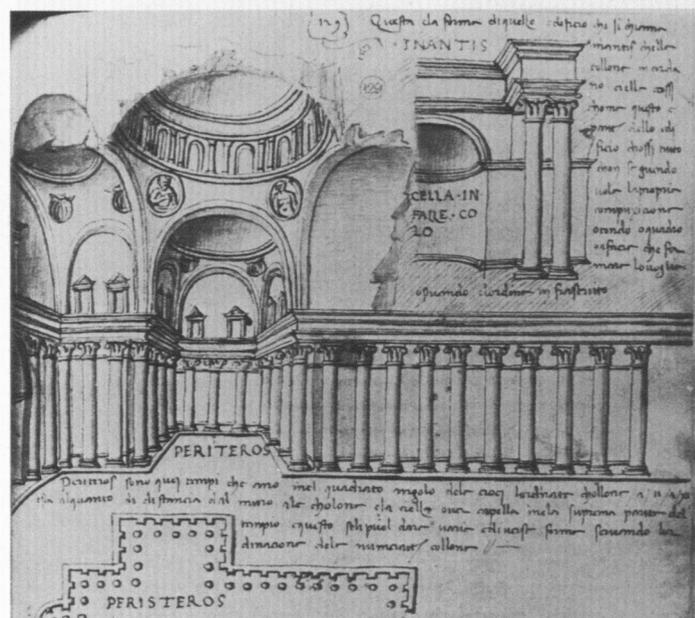


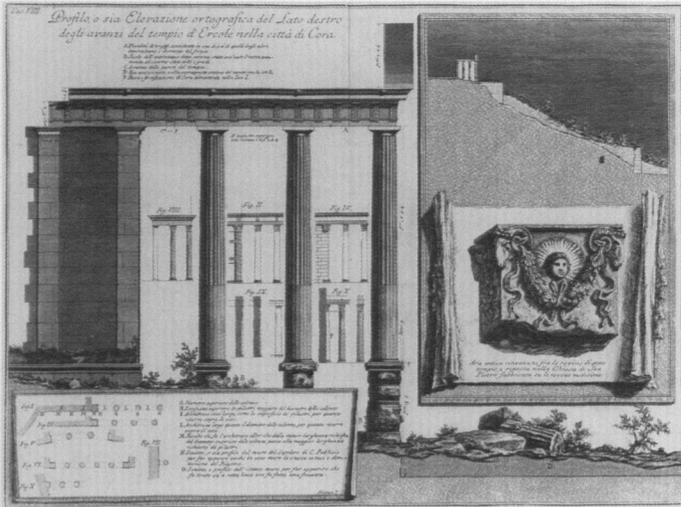
6 Cesare Cesariano, *De Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri decem* (1521), Rekonstruktion des Amphiprostylos nach Vitruv

der zu Beginn des französischen Klassizismus hohe ideologische Bedeutung als architektonisches Ideal gewinnen und in Ste-Geneviève realisiert werden sollte (siehe unten).

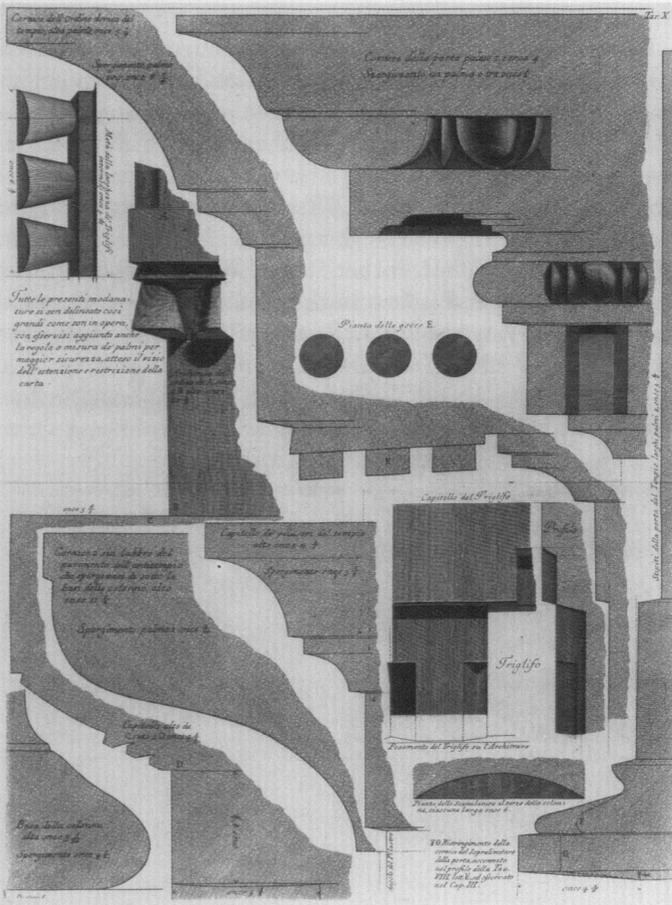
In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelten sich die Vorstellungen von der Disposition antiker Tempel im Sinn der modernen Archäologie. Aber die Ableitung byzantinischer Bauformen von altgriechischen Tempeln blieb trotzdem bestehen. Davon zeugen noch die architekturtheoretischen Essays von Christopher Wren (1632-1723), obwohl sie durchaus nicht rückwärts gewandt waren, sondern viele Ideen des Klassizismus vorbereiteten. Wren leitet eine Pendentif-Kuppel über Pfeilern nach der Kreuzkuppel-Disposition wie in der Peterskirche zu Rom von der Hagia Sophia her

7 Angelo dal Cortivo (1462-1536), Codex Zichy, Rekonstruktion des Peripteros nach Vitruv





8a-b Giovanni Battista Piranesi, *Antichità di Cora* (1764), sogenannter Herkulestempel zu Cori



und schließt daran an: »I question not but those at Constantinople had it from the Greeks before them«.43

Nur einmal kamen die Architekten der Renaissance wenigstens in die Nähe eines Kontakts mit dem altgriechischen Stil.⁴⁴ Als Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. 1513 die Kathedra Petri bestieg, erblühte die Panegyrik auf die Vorfahren der Florentiner, die Etrusker, und Florentiner Architekten stellten erstmals konkret die Frage, wie die tuskische Säulenordnung aussah. Da richtete sich die Aufmerksamkeit auf zwei Beispiele für die frühe römische Dorica aus der Zeit vor Vitruv, nämlich den Herkulestempel von Cori (ca. 50 km südöstlich von Rom), dessen Datierung damals unbekannt war (Abb. 8)⁴⁵, und ein inzwischen verschollenes Bruchstück einer Wand mit dem oberen Teil einer Halbsäule und einem Gebälk, das vor Rom beim Ponte Nomentano gefunden wurde. Schon an dem einfachen Stein, der ursprünglich verputzt war, ließ sich in der Renaissance erkennen, daß die beiden Werke noch vor der Kaiserzeit entstanden, als Augustus nach einem schon damals berühmten antiken Bericht die Stadt Rom, die vormals aus Ziegeln erbaut war, in Marmor erneuerte. Das Besondere an den beiden Werken besteht darin, daß sie einige typisch altgriechische Elemente aufweisen, wie vor allem die flachen, nicht markant vom Säulenschaft abgesetzten Kapitelle. Andererseits sind die Säulen am Tempel von Cori so schlank wie bei der Korinthia und setzen, ähnlich wie bei den Etruskern, über einem Torus (nur ohne Plinthe) an. Es entspann sich eine lebhafte Diskussion darüber, zu welcher Säulenordnung diese Werke gehörten. Davon zeugen Notizen auf einer Reihe von Zeichnungen des Sangallo-Kreises. Allerdings stellte sich nicht die Frage nach besonderen griechischen Elementen. Man wußte ja nicht, daß die griechische Dorica anders aussah als die römische. Es gab Diskussionen darüber, ob die Säulen dorisch seien – denn sie wiesen alle Elemente der Dorica auf – oder vielmehr tuskisch, denn nur so konnte man sich die fremdartigen Elemente erklären. Heute mag es minimalistisch wirken, sich mit den kleinen Differenzen zu beschäftigen, aber für damalige Augen wirkten sie auffällig. Deshalb wurde in der Renaissance nie eine Dorica nach dem Vorbild des Tempels von Cori gestaltet.

Der theoretische Versuch, die tuskische Säulenordnung nach den fremdartigen Beispielen zu identifizieren, fand keine Nachfolge in der Renaissance. Aber wir werden sehen, daß der Tempel von Cori wegen seiner besonderen Formen im Klassizismus erneut Aufsehen erregte. Sogar die Idee, die griechischen Stilelemente den Etruskern zuzuschreiben, kam im Klassizismus wieder auf: Als die Tempel von Paestum »entdeckt« wurden, behaupteten manche Italiener, sie seien von ihren etruskischen Vorfahren errichtet worden.⁴⁶ Zu den Griechen paßten die Tempel in Anbetracht ihrer primitiven Erscheinung schlechter, da denen immer noch vorgeworfen wurde, den Luxus nach Rom eingeschleppt zu haben.⁴⁷

Erste Begegnung mit griechischer Architektur im Klassizismus

Bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts kam kaum etwas Neues zu den Vorstellungen von der griechischen Architektur hinzu. Ihre Formen wurden weiterhin wie selbstverständlich mit den römischen identifiziert. In den Jahren 1674-76 besuchten mehrere Franzosen und Engländer Griechenland.⁴⁸ Es handelte sich zumeist um Antiquare, Naturwissenschaftler oder einfach reiselustige Weltenbummler, nicht um Architekten, und dementsprechend waren die Interessen überwiegend historisch oder geographisch ausgerichtet. Um die gleiche Zeit intensivierten sich allenthalben die Reisen in ferne Länder. Das Leben der Indianer oder die Zivilisation der Chinesen wurden nun ebenfalls studiert.

In Frankreich bildete sich seit dem Beginn der Renaissance ein außerordentlich intensives Interesse an der gesamten griechischen Kultur, aber es war mehr auf die eigene Nation bezogen als wirklich von Neugier auf die Fremde getragen. Dahinter stand eine gewisse Aversion gegen den übermächtigen Einfluß, den seinerzeit Italien auf vielen Gebieten und besonders im kulturellen Bereich ausübte. Die italienischen Leistungen ließen sich nicht leugnen; man kam kaum umhin, ihnen nachzustreben, aber man relativierte sie, indem man die Rolle Griechenlands als Vorbild für alle wahre Kunst herausstrich.⁴⁹ Man redete oft apodiktisch von griechischen Architekturregeln, wenn man die römischen im Auge hatte. Auf diese Weise erschienen nicht nur die Franzosen als Nachahmer eines fremden Vorbilds, sondern letztlich auch die Italiener. Zudem erstellte man eine Genealogie, die die Franzosen auf die alten Griechen zurückführte. Dafür sprachen außer der großgriechischen Kolonie von Marseille angeblich auch diverse griechische Relikte, die im eigenen Land noch immer fortlebten, so die vielen griechischen Wortstämme der französischen Sprache. Die französische Architektur-Akademie stellte seit dem späten 17. Jahrhundert in zunehmendem Maß heraus, daß die Griechen die Römer übertroffen hätten, und zwar besonders in der Statik. Freistehende Säulenordnungen wurden nun speziell mit griechischer Architektur verbunden und als Vorbild für die gute moderne Architektur hingestellt, während die Blendgliederungen der Römer und der Renaissance als Widerspruch zu den wahren Regeln der Statik erschienen.⁵⁰ Die beiden italischen Ordnungen, die tuskische und die Komposita, wurden kritisiert, weil sie keinen wirklich eigenen Charakter gegenüber den drei griechischen besäßen, nichts wirklich Neues hinzubrachten. 1757 ging die Akademie stillschweigend dazu über, nur noch von den drei griechischen Ordnungen statt wie bisher von fünf zu reden.⁵¹

Freilich ließen sich für die Einschätzung der griechischen Architektur gewöhnlich nur Schriftquellen anführen. Die Hagia Sophia bot eine günstige Gelegenheit, um die Überlegenheit der Griechen zu beweisen. Dazu diente der Vergleich mit dem Pantheon, das damals allgemein als Hauptwerk der römischen Architektur galt. Jérôme Maurand verwies 1544 darauf, daß die Hagia Sophia beträchtlich größer sei als das Pantheon.⁵² Pierre Belon erklärte 1547, die Konstruktion der

Hagia Sophia für ungleich kunstvoller; das Pantheon verdiene nicht seinen übermäßigen Ruhm, denn es bilde eigentlich nur einen massiven Klotz, den jeder Maurer ohne weiteres auftürmen könne.⁵³ Die Hagia Sophia blieb noch für die nächsten 200 Jahre der bekannteste Bau Griechenlands. Ihr Ruhm erscholl zu Beginn des Klassizismus besonders laut. Guillaume-Joseph Grelot publizierte 1680 eine genaue und illustrierte Beschreibung von ihr. Der prominenteste Staatsbau, den Ludwig XV. errichten ließ, die Kirche der Patronin von Paris Ste-Geneviève, orientierte sich ideell am Vorbild der Hagia Sophia bzw. konkreter an der Markuskirche in Venedig, die, wie weiterhin bekräftigt wurde, von griechischen Architekten errichtet wurde und die Hagia Sophia »teilweise nachahmt« (J.-D. Le Roy, 1758)⁵⁴. Ich denke, daß verschiedenes darauf hinweist, wie stark der französische Klassizismus anfangs noch Ideen der Renaissance verpflichtet war.

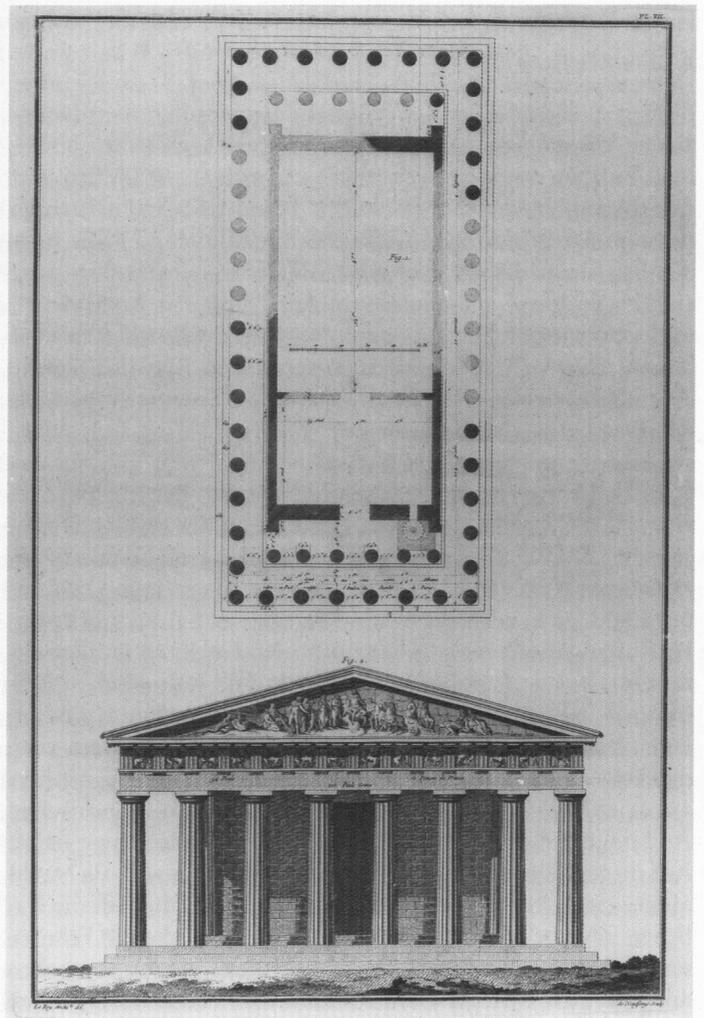
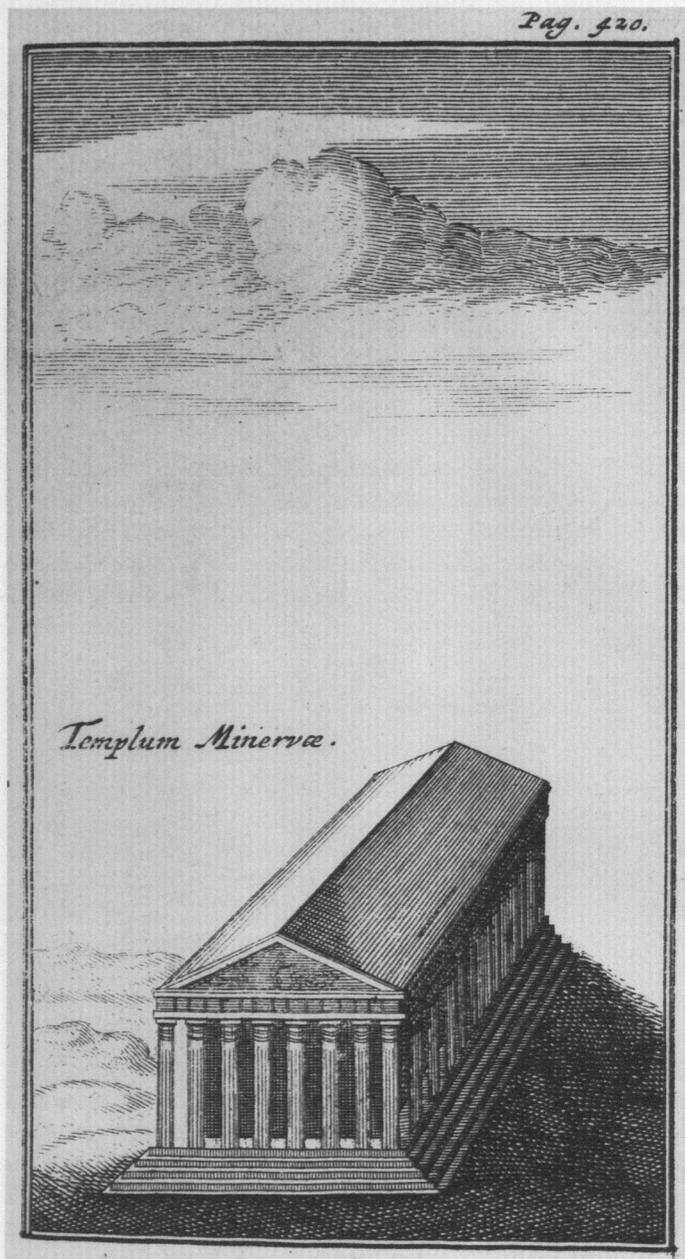
Unter dem Sonnenkönig wurde es ein gezieltes kulturpolitisches Anliegen des Staates, die maßgebliche Bedeutung der griechischen Kunst nachzuprüfen. Claude Perrault berichtet in seinem Vitruv-Kommentar, der aus der gleichen kulturpolitischen Konzeption hervorging, daß der König den Plan faßte, alle Bauten der Antike als Grundlage für die moderne Baukunst systematisch aufzunehmen: »...en attendant que les somptueux édifices que S. M. [der König] fait construire en France, soient en état de servir eux-mêmes de modèle à la postérité, Elle a envoyé dans l'Italie, dans l'Égypte, dans la Grece, dans la Syrie, dans la Perse, et enfin par tous les lieux où il reste des marques de la capacité et de la hardiesse des anciens architectes, plusieurs personnes savantes et bien instruites des remarques que l'on y peut faire.«⁵⁵ Die französische Architektur-Akademie brachte 1696 sogar den Gedanken auf, in Athen wie in Rom ein Kunst-Institut einzurichten mit der Begründung, die schönen Künste seien aus Griechenland nach Italien gekommen und man könne in Athen die Dinge im Original sehen, was besonders für Bauten und Plastiken gelte, von denen es dort, wie man sage, sehenswerte Überreste gebe.⁵⁶

Im Auftrag des französischen Staates reiste 1675-76 der französische Antiquar Jacob Spon, begleitet von einer militärischen Eskorte und dem englischen Botaniker George Wheler, nach Griechenland. Daraus ging die genaueste Publikation über Griechenland hervor, die es bisher gab.⁵⁷ Spon berichtete detailliert, welche Bauten erhalten waren, beschrieb sie und fügte sogar einige Illustrationen bei. Hauptsächlich stellte er die antiken Schriftquellen zu den Bauten zusammen. Das Buch blieb lange das Standardwerk für die Materie. Die Illustrationen wurden noch in den wichtigsten Antikenbüchern des frühen 18. Jahrhunderts kopiert (Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, 1721; Bernard de Monfaucon, *L'antiquité expliquée*, 1722). Spon lehrte, wie viel erhalten war im Unterschied zu manchen früheren Annahmen, daß fast alles untergegangen sei. Aber die Beschreibungen waren zu kursorisch und die Abbildungen zu grob, um wirklich eine Vorstellung von griechischer Architektur zu vermitteln. Die Abbildung des Parthenon etwa zeigt nicht mehr als einen ziemlich beliebigen Peripteros in

der Art, wie man ihn längst aus Palladios Buch über die römischen Tempel (1570) kannte (Abb. 9). 1674 besuchte der französische Botschafter an der Hohen Pforte, der Comte de Nointel, in Begleitung von einem Antiquar und zwei Künstlern Athen und ließ Zeichnungen der Skulpturen des Parthenon anfertigen, um sie nach Paris zu senden. Aber sie fanden kaum Beachtung. Es fehlten nach wie vor anschauliche Illustrationen altgriechischer Bauten. An detaillierten Vermessungen brachten die Initiativen nur diejenigen hervor, die Antoine Desgodets 1682 von römischen Bauten publizierte.⁵⁸

Der Anstoß zum nächsten Schritt, der Publikation altgriechischer Architektur in so anschaulicher und exakter Weise,

9 George Wheler, *Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1689), Parthenon



10 Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), Parthenon

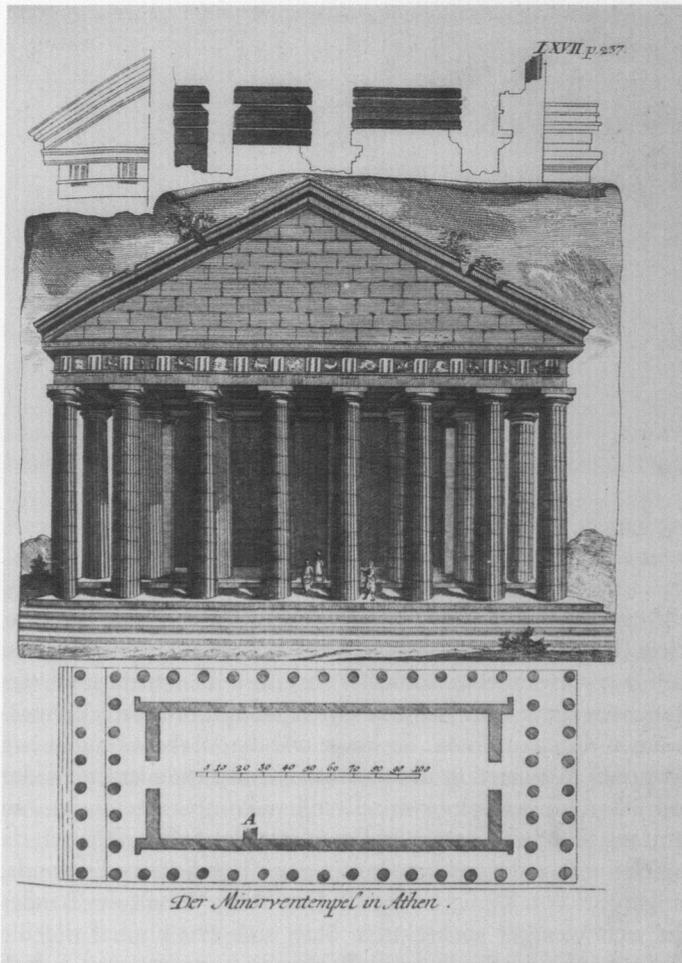
daß sie einer breiten Öffentlichkeit wirklich ein Bild vermitteln konnte, kam wieder vom französischen Staat. Der begabte junge Architekt Julien-David Le Roy, der den Prix-de-Rome gewonnen und die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum besucht hatte, wurde von der Architektur-Akademie 1754-55 nach Griechenland geschickt, um die antiken Bauten dort zu vermessen (vgl. Kat.-Nr. 300, Abb. 10). Alle Hebel der Diplomatie wurden in Bewegung gesetzt, damit die Türken seine Arbeit unterstützten. So konnte Le Roy seine Mission in wenigen Monaten erfüllen. Ebenso zügig besorgte er die Publikation, fertigte genaue Risse und übersichtliche Veduten der wichtigen Bauten an und verfaßte intelligente Kommentare dazu. Intelligent sind die Kommentare, weil sie die Gebiete ansprachen, die seinerzeit zentral waren. Weniger substantiell waren die Recherchen zur Identifizierung der Bauten. Sie hielten sich im wesentlichen an Spon. Aber das reichte zunächst aus; andere Fragen standen im Vordergrund. 1758 erschien Le Roys Arbeit unter dem Titel *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Sie bildete bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Standardwerk für altgriechische

Architektur. Bereits 1759 folgte eine englische und 1764 eine deutsche Übersetzung.

Zur Vorgeschichte von Le Roys Werk gehören auch andere Architekturpublikationen. Deren Entwicklung verlief jedoch so konfus, als hätte es der gezielten Konzeption der französischen Architektur-Akademie bedurft, um endlich einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Man sollte doch denken, daß zunächst einmal der berühmte Parthenon des Phidias ausführlich vorgestellt werden sollte, und dieser Plan wurde auch bald gefaßt. Aber im übrigen kam es etwas anders.

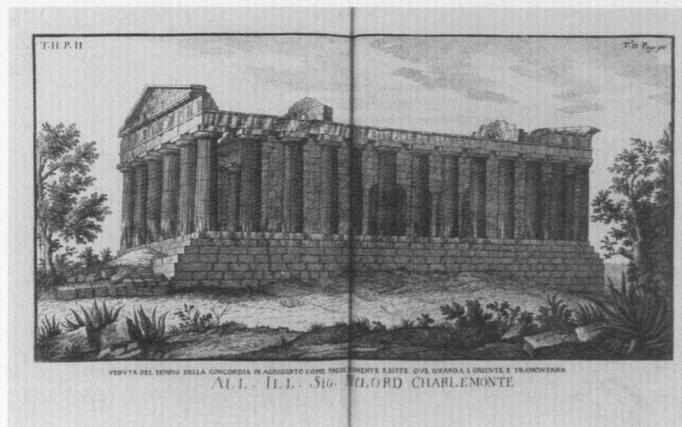
Der Comte de Caylus suchte 1716 nach Troja und bereiste Ephesos, aber Athen sah er nicht. In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts bereisten der Engländer Richard Pococke und der Däne Frederick Ludwig Norden Ägypten; Pococke fuhr dann noch nach Palästina und Griechenland weiter.⁵⁹ Die Berichte beider Reisen kamen in gut illustrierten Drucken heraus, Pocockes 1743-45, Nordens postum 1755 (zunächst in französischer Sprache), und auch diese beiden Werke wurden sogleich in diverse Sprachen übersetzt, u. a. ins Deutsche. Beide interessierten sich hauptsächlich für Ägypten. Erst nachträglich entschloß sich Pococke, als zweiten Band die Fortsetzung seiner Reise durch Palästina und Griechenland zu publizieren. In diesem Band brachte er die ersten halbwegs informativen Illustrationen der Bauten auf der Akropolis (Abb. 11). Die nächsten einigermaßen brauchbaren Illustrationen großgriechischer Architektur wurden vom Concordiatempel zu Agrigent gemacht, dem am besten erhaltenen Tempel Siziliens⁶⁰; 1751 publizierte der Padre Giuseppe Maria Pancrazi in einem Werk über die *Antichità Siciliane* recht genaue Risse des Concordiatempels, ohne sich der Besonderheit des Baus bewußt zu werden (Abb. 12). Schon 1738 hatte John Breval in seine *Remarks on several parts of Europe* zwei Veduten eingestreut, die den Eindruck des Tempels durchaus treffend wiedergeben, kurz davor gab es einige knappe Beschreibungen des Baus.⁶¹ An Paestum fuhr Breval allerdings vorbei, ohne Notiz davon zu nehmen. Insgesamt waren die Illustrationen des Concordiatempels noch recht kursorisch. Obwohl Paestum leicht erreichbar war und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts reges Interesse erregte, erschien erst 1768 ein Werk darüber im Druck (Thomas Major), dies dann aber gleich in Englisch und Französisch; bis zum Ende des Jahrhunderts folgten sieben weitere Publikationen, die Paestum gewidmet sind, unter ihnen Piranesis berühmte Serie von Veduten (1778) (Abb. 5)⁶². Schon in seiner Serie phantastischer Veduten, die 1750 unter dem Titel *Opere varie* erschienen, fügte Piranesi eine Architektur nach dem Vorbild von Paestum ein.⁶³ Die ersten wirklich detaillierten Bauaufnahmen aus dem Osten publizierte Robert Wood 1753 und 1757: die Ruinen von Palmyra und von Baalbek, doch hier handelte es sich nicht um großgriechische, sondern um römische Architektur.

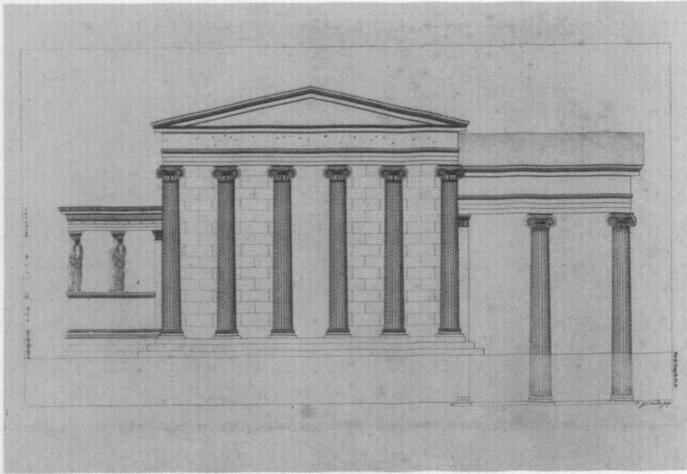
Seit 1748 verbreiteten die englischen Architekten James Stuart und Nicholas Revett mit beträchtlichem Aufwand ihre Absicht, endlich die altgriechischen Bauten genau aufzunehmen, und sammelten jahrelang finanzielle Unterstützung für



11 Richard Pococke, *A description of the East* (1743-1745), Parthenon

12 Giuseppe Maria Pancrazi, *Antichità Siciliane* (1751), Concordiatempel zu Agrigent





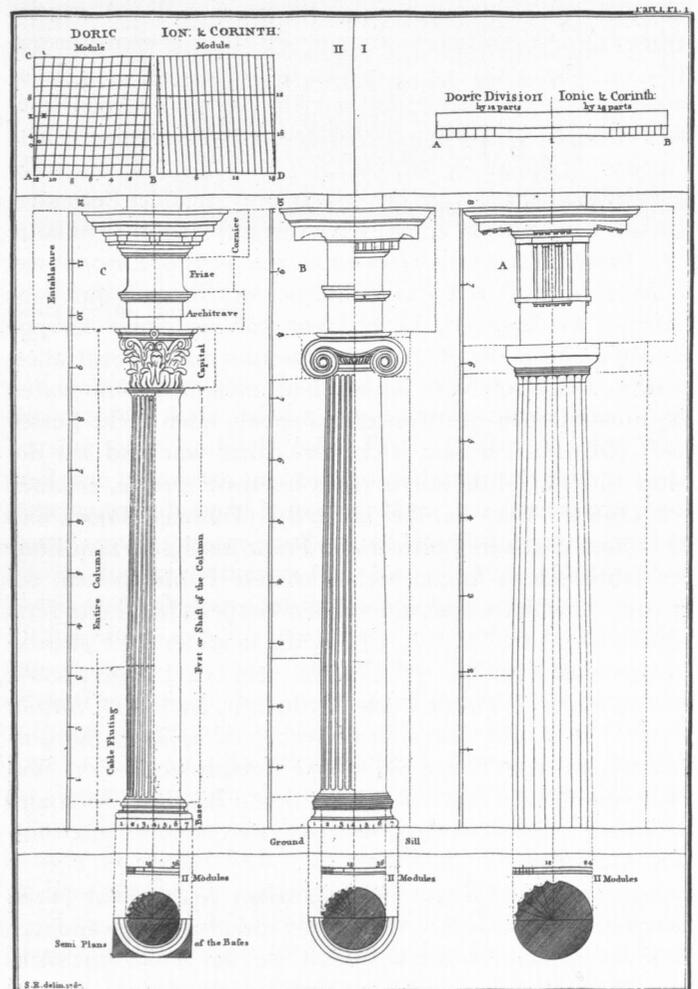
13 James Stuart / Nicholas Revett, *Antiquities of Athens*, Bd. II (1788), Erechtheion

die entsprechend aufwendig konzipierte Reise und Publikation (Kat.-Nr. 301, Abb. 13). 1751 brachen sie in den Osten auf, verschwendeten zunächst ihre Zeit in Istrien und verbrachten dann drei Jahre in Griechenland, um ihre Vermessungen durchzuführen. So lange wie die Vorbereitungen zog sich die Auswertung des Materials hin. 1762 erschien der erste Band. Er ist mit eindrucksvollem Pomp aufgemacht. Am Anfang steht eine schier endlose Liste der Subskribenten: da erscheint fast die gesamte kultivierte High Society Englands, angeführt von König Georg III. Der übrige Inhalt des Bandes ist weit weniger spektakulär. Statt sich erst einmal auf die prominenten altgriechischen Bauten zu konzentrieren, haben Stuart und Revett solche Bauten aufgenommen, die kaum eine Rolle in der damaligen Diskussion um die altgriechische Architektur spielten. Erst postum erfolgte 1788 im zweiten Band die Publikation der Risse von den Bauten auf der Akropolis. Die Bedeutung von Stuarts Kommentaren liegt in neuen Erkenntnissen zur Identifizierung der Bauten. Im übrigen ist ihr Gehalt dürftig. Die Illustrationen sind akribisch genau bis in die letzten Details, nur kamen sie leider zu spät heraus, um die griechische Architektur neu vorstellen zu können. Wahrhaft ingrimmig attackierten Stuart und Revett deshalb beständig Le Roys Werk und verstiegen sich zu dem albernen Vorwurf, Le Roy habe die Konzeption plagiiert, die sie seit 1751 publizierten.

Nachdem nun bekannt war, wie das, was man so lange unbesehen als Ideal verherrlicht hatte, wirklich aussah, hätte man die Architekturtheorie und Baupraxis danach neu ausrichten können. Das geschah aber nicht. Obwohl die französische Architektur-Akademie soviel Enthusiasmus für die Kunst der alten Griechen gezeigt und soviel Engagement in deren Erforschung investiert hatte, änderte sie nach dem Erscheinen von Le Roys Werk ihre traditionelle Haltung nicht, sondern blieb bei der Auffassung, daß sich die gute Architektur an Vitruv und den römischen Ruinen orientieren sollte.⁶⁴ Le Roy selbst bezweifelte, daß moderne Architektur ohne weiteres die altgriechischen Bauten nachahmen sollte.⁶⁵

Man solle vielmehr, schlug er diplomatisch vor, seine Leitideen nach allen antiken Bauten, den Regeln Vitruvs und den Meinungen guter Architekten bilden. Ausdrücklich ausgehend von Stuart und Revett, die vollmundig die griechische Architektur gepriesen hatten, versuchte 1768 ihr Landsmann Stephen Riou in einem Traktat über die Säulenordnungen den Anschluß an die Diskussion um die altgriechische Architektur herzustellen, den Stuart und Revett nicht gefunden hatten.⁶⁶ Er schaffte jedoch nichts anderes, als die griechischen Formen in das Korsett der vitruvianischen Regeln zu zwingen (Abb. 14). Für die Dorica hielt er sich an das Athena-Tor des Römischen Marktes zu Athen, das, wie bekannt war, erst unter Augustus entstand und dementsprechend römische Eleganz annahm (Abb. 15). Nicht einmal diese Bastarde fanden bemerkenswerte Resonanz in der Baupraxis. Die Vitruv-Edition, die Berardo Galiani 1758 in Neapel herausbrachte, bildet zwar einen der Tempel von Paestum ab und zitiert in ihren Kommentaren gelegentlich die Tempel in Paestum und Agrigent, aber nur um Vitruv zu erläutern.⁶⁷ In der Widmung preist Galiani, daß es mit Hilfe seiner Erklärungen leichter

14 Stephen Riou, *The grecian orders of architecture* (1768), Übersicht über die drei griechischen Ordnungen



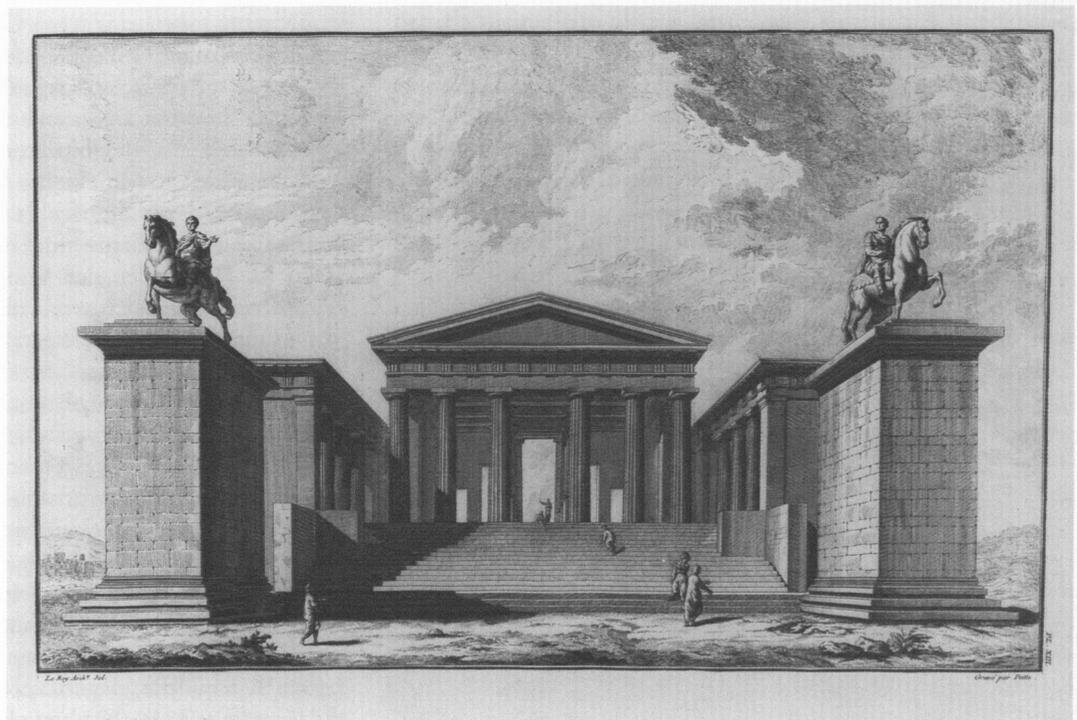
wäre, Vitruvs Regeln in der modernen Architektur zu folgen. Kein Gedanke daran, daß man die großgriechischen Tempel zum Vorbild nehmen könnte.

Als das unbesehene griechische Ideal in Augenschein genommen wurde, fiel sein fremdartiger Charakter unangenehm auf. Es wirkte zunächst plump und derb gegenüber dem eleganten antiken Stil, der von Rom her vertraut war. Die Tempel von Paestum lösten Verwunderung, Bestürzung und vehemente Ablehnung aus. »Exceedingly rude« fand sie der Architekt Sir John Soane (1779).⁶⁸ Ein gebildeter Dilettant wie Lascelles Iremonger hielt 1752 fest, daß die Tempel »no great pleasure by their elegance or taste« vermittelten, weil die Säulen zu kurz, schlecht proportioniert und ihre Kapitelle unschön, Gebälk und Giebel zu wuchtig seien.⁶⁹ Lord North of Wroxton bestätigte 1753, wie »short, clumsy & ill-shaped« die Säulen seien, und mündete in den despektierlichen Vergleich mit primitivstem bäuerlichen Gerät: »I think they resemble in shape pretty much those props, on which our peasants in England sometimes put their corn, to prevent its being eaten by vermin«.⁷⁰ 1740 schlug der neapolitanische Architekt Ferdinando Sanfelice vor, die Tempel abzubrechen und als Material für den Bau des königlichen Schlosses von Capodimonte zu verwenden.⁷¹ 1785 wurde sehr treffend der anschauliche Charakter der Säulen in Paestum als lastend gegen die wie aufsteigend wirkenden römischen Säulen abgesetzt: »Wie ist es Sybariten möglich gewesen, eine so ungeheuere Menge von Säulen, von so schlechtem Stoffe, so grober Arbeit, so ungeschickter und einförmiger Masse und Gestalt aufzurichten und zu erfinden? Die griechischen Säulen haben sonst nicht den Fehler, daß sie die Erde belasten, mit Leichtigkeit steigen sie in die Höhe [...] Diese hingegen

senken sich durch ihre Schwere ins Erdreich, und stürzen hin [...]«.⁷² Die »sonstigen griechischen« Säulen, die hier zum Vergleich herangezogen werden, sind in Wahrheit offenbar die römischen.

Goethe analysierte bei der Betrachtung der Tempel von Paestum 1787, daß die abstoßende Wirkung durch Fremdheit und durch Gewöhnung an andere Regeln bedingt war: »[...] der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernstesten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen.«⁷³ Die anderen Entdeckungen dieser Zeit bestätigten, daß Gewohnheit zu reservierten Reaktionen auf unerwartete Neuheiten führt. Die Wandmalereien, die in den Häusern von Herculaneum zutage kamen, entsprachen in keiner Weise den Vorstellungen, die man sich von der antiken Malerei nach den literarischen Berichten zurechtgelegt hatte. Charles-Nicolas Cochin tat sie 1754 rundweg als minderwertig ab.⁷⁴ Die römischen Fresken, die in der Villa Negroni entdeckt wurden, wirkten 1777 auf einen Besucher wie »painted ornaments much in the chinese taste«.⁷⁵ Erdmannsdorff kam bei seinem Besuch in Herculaneum mit den Häusern überhaupt nicht zurecht, weil sie weder Türen, noch Fenster noch Raumsuiten hätten, und assoziierte: »elles ont quelques ressemblance avec les habitations chinoises«.⁷⁶

Selbst der Parthenon war trotz seines hohen virtuellen Ruhms nicht immun gegen Kritik, allerdings fiel sie hier

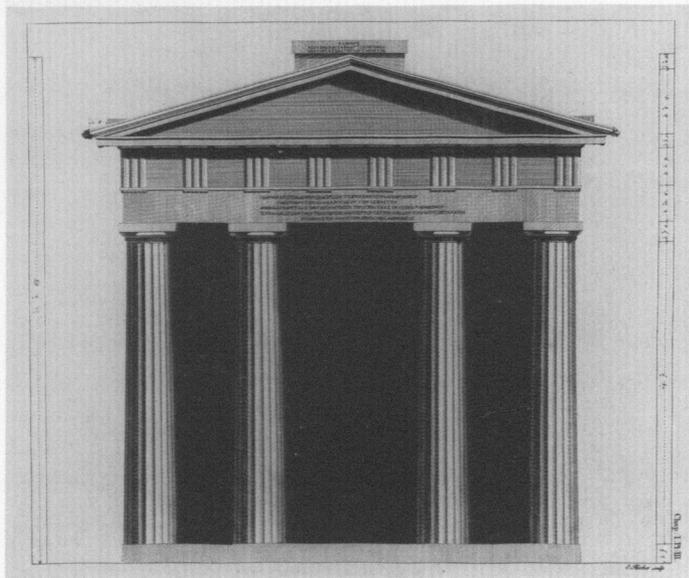


15 Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), Rekonstruktion der Propyläen der Akropolis

moderater aus. Schon Pococke bemerkte, daß die Säulen auffällig gedrunge seien und keinerlei Basen haben. Er urteilte demnach, sie seien »nur nach der schlechten dorischen Ordnung eingerichtet«. ⁷⁷ Robert Wood kritisierte in seiner Publikation der römischen Ruinen von Palmyra, daß der Parthenon von Vitruvs Regeln abweiche. ⁷⁸ Als »poco elegante« bezeichnete Winckelmann den Parthenon. ⁷⁹ William Chambers antwortete 1791 auf die Publikation des zweiten Bandes von Stuart und Revett mit einer nachdrücklichen Warnung davor, diese urtümliche Architektur nachzuahmen. ⁸⁰ Jeder Laie sehe, wie »ignorant« und »unvollkommen« sie sei, wenn er sie mit den berühmten Antikenbüchern von Serlio, Palladio, Desgodets und anderen vergleiche. Indirekt antwortete Chambers auf Goethes Gedanken, daß nur Gewohnheit für die abstoßende Wirkung der altgriechischen Tempel verantwortlich sei. Theoretisch gesetzt den Fall, meinte er, die griechische Architektur sei in Wahrheit doch besser als die römische, und man würde ihr die römische nur deshalb vorziehen, weil man lange Zeit daran gewöhnt gewesen sei, sie als oberste Autorität anzuerkennen, und sich nicht von dieser Voreingenommenheit lösen könne; dann, so folgerte er, könnte man mit dem gleichen Argument wieder die Gotik in Mode bringen, und ebensogut könnte man demnach einen Hottentotten oder Pavian dem Apoll von Belvedere vorziehen. Wir werden sehen, daß sich Chambers' Folgerung verwirklichte, wenn auch nicht in so extremen Maß, wie er es ausmalte.

Die Enttäuschung über den altgriechischen Stil kommt auch häufig indirekt zum Ausdruck: so durch betretenes Verschweigen eines ästhetischen Urteils oder indem die Säulen eleganter dargestellt wurden, als sie in Wirklichkeit sind. Selbst Le Roy paßte sie in seiner Rekonstruktion der Propyläen der Akropolis den Idealvorstellungen an, indem er ihre Proportionen von 1 zu 6 auf 1 zu 7 streckte (Abb. 15). Vor

16 James Stuart / Nicholas Revett, *Antiquities of Athens*, Bd. I (1762), Athena-Tor des Römischen Marktes zu Athen (vermeintlicher Augustustempel)



allem äußerte sich die Reserve in den Versuchen, die Stellung des altgriechischen Stils in der Evolution der Architektur zu bestimmen. Schließlich zeigt sie sich auch darin, in welchen Zusammenhängen die altgriechische Dorica in der neuen Architektur eingesetzt wurde.

Aus der »plumpen« Erscheinung der altgriechischen Tempel wurde zunächst eine Entwicklungsgeschichte der antiken Architektur abgeleitet. Ich finde sie erstmals bei Pococke (1754-55) und vermute, daß er es auch war, der sie aufbrachte. Insgesamt erscheint Pococke für die frühe Begegnung mit der griechischen Architektur wichtiger, als bisher bemerkt wurde. Pocockes Entwicklungsgeschichte verbreitete sich bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa. ⁸¹ Le Roy, Winckelmann und wohl alle wichtigen Antiquare übernahmen sie sogleich. ⁸² Bald war sie Allgemeingut. Sie hat im Kern bis heute Bestand. Die Geschichtstheorie geht neben den antiken Bauten von Vitruv aus. Zudem spielten auch die neuerdings bekannt gewordenen ägyptischen Monumente eine Rolle.

Vitruv berichtet, daß die Dorica als erste aller Säulenordnungen entstand. ⁸³ Ihre Elemente bilden noch die Formen des primitiven Hausbaus ab. Sie passen teilweise schlecht zum regelrechten Steinbau (Eck-Konflikt). Deshalb, behauptet Vitruv, würden die Architekten sie vermeiden. ⁸⁴ Ihre Säulen wurden im Laufe der Zeit schlanker: Erst waren sie wie 1 zu 6, später wie 1 zu 7 proportioniert. Dann entwickelten die Ionier eine elegantere Ordnung mit noch schlankeren Säulen (1 zu 9), mit reichem und gefälligerem Dekor. Schließlich erfand ein Architekt aus Korinth ein ganz neuartiges Kapitell, indem er sich nicht mehr an der Statik der Architekturglieder orientierte: Nicht mehr das Tragen der Last des Gebälks wurde abgebildet, sondern das Aufsteigen eines Gewächses, des Akanthus. Dadurch erhielt die gesamte Säulenordnung einen grazileren Charakter.

Die Monumente zeigten den klassizistischen Antiquaren, daß die altgriechische Architektur gewöhnlich dorisch war. Dagegen fand die Dorica in der römischen Architektur seit Vitruvs Zeit nur noch selten Verwendung. Jetzt war die Korinthia üblich. Man stellte fest, daß die Säulen des Parthenon und anderer altgriechischer Bauten so proportioniert waren, wie es Vitruv für die urtümliche Dorica angibt (1 zu 6). Die Säulen der Tempel in Paestum, Agrigent oder Korinth erwiesen sich sogar als noch gedrungener (1 zu 5).

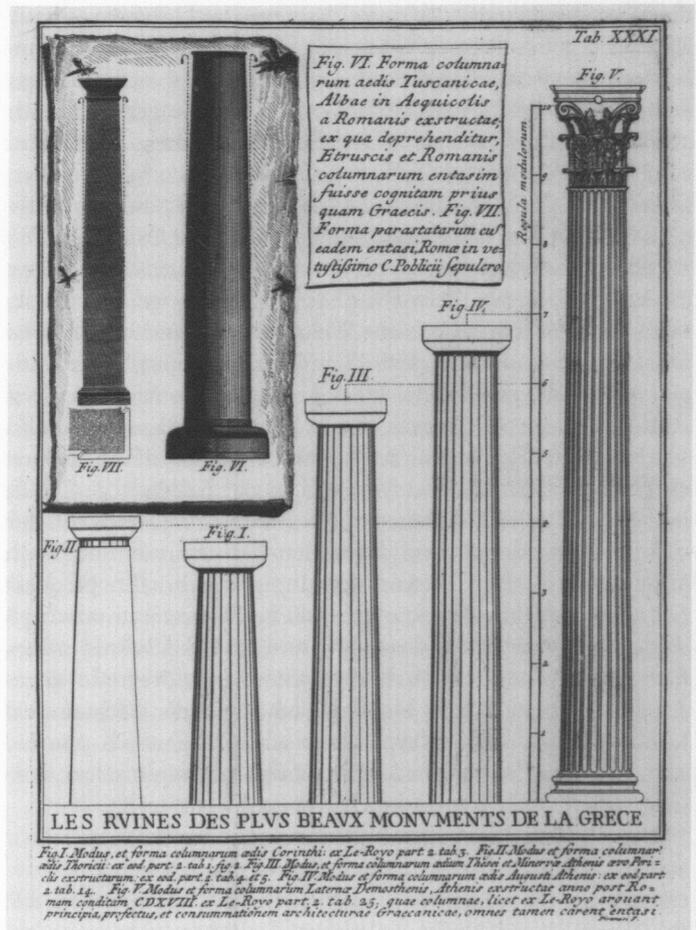
Aus diesen Beobachtungen konstruierte man folgende Entwicklung: Die früheste griechische Architektur orientierte sich noch am Holzbau. Pococke leitete die griechischen Säulen zudem aus der ägyptischen Architektur ab, und folglich fand Pierre-Jean Grosley schon 1764, daß die gedrungeenen, konischen Säulen der griechischen Frühzeit noch altägyptischer Architektur glichen. ⁸⁵ Im Laufe der Zeit wurde die Architektur zunehmend eleganter. Le Roy unterschied drei Phasen der Dorica ⁸⁶: die archaische Form von Paestum, die gedrungene Weiterentwicklung am Parthenon, die auch noch »häßliche« Einzelglieder wie besonders die Kapitelle beibehält ⁸⁷, und die elegant proportionierte Dorica, die entweder die altgriechischen Elementen beibehält wie das

Athena-Tor des Römischen Marktes zu Athen (vermeintlicher Augustustempel, Abb. 15) oder wie am Marcellustheater römisch geformt ist. Die Italiener, die damals Paestum den Etruskern zuschrieben, stimmten damit überein, daß die urtümlichsten aller neuerdings bekannten dorischen Tempel diejenigen in Paestum seien, nur stützten sie sich auf die schon in der Renaissance vertretene These, die Etrusker hätten als erste die Dorica eingeführt. Nachdem die Entwicklungstheorie mehrfach beschrieben worden bzw. Bezug auf sie genommen worden war, stellte Piranesi sie in einer Übersicht dar (Abb. 17).⁸⁸ Soweit die bis heute im Kern akzeptierte rein historische Sicht.

Hinzu kam eine Wertung. Das ist heute nicht mehr aktuell. Man hielt daran fest, daß Vitruv die klassischen Kunstregeln fixiert habe, und konstruierte nun eine Entwicklungsgeschichte dieser Kunstregeln. Alles, was nicht den von Vitruv aufgeschriebenen Regeln folgte, war noch nicht in den Bereich der wahren Kunst vorgedrungen, war noch primitiv oder, wie man damals im Deutschen oft dazu sagte: »einfältig«⁸⁹. Le Roy erklärte, warum die primitiven Formen über einen langen Zeitraum fortlebten: »Dans les premiers temps que les Grecs commencèrent à s'appliquer à l'architecture, ils firent, comme les Egyptiens, leurs colonnes d'une proportion arbitraire, ou s'ils imitèrent dans un edifice la proportion de colonnes qu'ils avoient donnée à un autre, ce ne fu que par une espece de routine, comme l'avoient pu faire les Egyptiens ou les Chinois, et comme l'ont fait les Goths«.⁹⁰

Nach dieser Wertung richtete sich teilweise die Konstruktion einer absoluten Chronologie. Da der Parthenon noch in der primitiven Form der Dorica eingerichtet ist, überlegte Pococke, »ob die anderen prächtigeren Ordnungen zur Zeit seiner Erbauung schon erfunden gewesen; indem leicht zu erachten ist, daß man so viele Kosten darauf gewandt, man denselben auf die beste Art, so damals bekannt war, würde eingerichtet haben«.⁹¹ Wichtige Architekturschriften wie Christian Ludwig Stieglitz' *Geschichte der Baukunst der Alten* (1792) und August Rodes Kommentare zur Vitruv-Edition von 1796, sprachen die Vermutung aus, die Korinthia sei erst unter Augustus ganz ausgebildet worden.⁹² Piranesi bezeichnete sogar Ionica, Korinthia und Komposita pauschal als römische Ordnungen im Unterschied zur griechischen Dorica.⁹³

Aus der Wertung, daß alle berühmten griechischen Tempel noch primitiv, ohne Kenntnis der wahren Kunstregeln errichtet waren, ergab sich ein Problem: Man wußte, daß der Parthenon von Phidias errichtet wurde, und derselbe Phidias hatte die Skulpturen geschaffen, die als ein Höhepunkt der Kunst galten. Aus dieser Koinzidenz folgte die historische Theorie: die Künste hätten sich nicht gleichzeitig entwickelt, sondern nacheinander, und zwar in der Abfolge Plastik, Malerei, Architektur. Noch Baudelaire hielt sich daran.⁹⁴ Bereits Pococke zog die Konsequenz, »daß die Bildhauerkunst den höchsten Gipfel erreicht, da der Baukunst noch vieles an ihrer Vollkommenheit gefehlet«.⁹⁵ Winckelmann erklärte die Gründe dafür, daß die Kunstgattungen so unterschiedliche Entwicklungen nahmen (1764)⁹⁶: Die Plastik bil-



17 Giovanni Battista Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' Romani* (1761), Entwicklung der Säulen

det die primitivste aller Künste, weil sie einfach wiedergibt, wie ihr Objekt ist. Das Argument war längst aus dem sogenannten Paragone, dem Streit um den Vorrang der Künste, bekannt. Weil sie so einfach ist, gelangte die Plastik als erste von den Kunstgattungen zur Blüte. Diese Blüte bezeichnet Phidias. Antiken Schriften ließ sich entnehmen, daß die Malerei ebenfalls bald zur Vollendung fand. Auch der Maler bildet in erster Linie nur ab, was er sieht. Das kehrt die berühmte antike Legende heraus, nach der die Malerei so entstand, daß einfach der Umriß eines Schattens nachgezeichnet wurde.⁹⁷ Aber der Maler muß bereits mehr abstrahieren, weil er seine Abbilder in die Ebene projiziert. Die Architektur bildet auch noch ab, nämlich die primitive Holzbehausung. Aber sie eviziert nur noch schematisch die Erinnerung an die früheren Bauelemente. Bei ihr geht die Abstraktion am weitesten. Deshalb gelangte sie zuletzt zur Vollendung. Soweit die Theorie von der Entwicklung der Künste.

Wegen ihrer Primitivität, die noch nicht zu den Kunstregeln fand, wurde die altgriechische Architektur gelegentlich mit der sogenannten »gotischen« Architektur verglichen, so zuerst von Allan Ramsay im *Dialogue of taste* (1755).⁹⁸ Laugier und Francesco Milizia erkannten die altgriechische und die »gotische« Architektur als ursprünglich an, weil sie beide

die Natur nachgeahmt hätten (Elemente des Holzhauses bzw. Zweige der Laubhütte).⁹⁹ Laugier setzte sich 1765 ausführlich mit der Praxis auseinander, gotische Kirchen zu verbessern, indem die Pfeiler durch »griechische« – gemeint sind: antikische Säulen – ersetzt wurden.¹⁰⁰ Für diese Restaurierungen, die damals vielfach in Paris vorgenommen wurden, setzte man gern die ältesten Ordnungen ein, eine primitiv gestaltete Dorica oder eine klotzige tuskische Ordnung. Die Dorica näherte sich dabei allmählich dem griechischen Stil an (St-Médard, 1784). Beim Neubau der Synagoge von Karlsruhe verwendete Friedrich Weinbrenner eine urtümliche Dorica gemeinsam mit gotischen Formen (1798).¹⁰¹ Im übrigen wurde die griechische Dorica zunächst in Architekturen niederen Ranges eingesetzt, wie in Industrieanlagen, wo John Vanbrugh zu Beginn des 18. Jahrhunderts »gotische« Formen eingeführt hatte. Ledoux verband in der Saline von Chauv und in den Pariser Zollhäusern die griechische Dorica mit der tuskischen Ordnung und rustikalen Naturformen. Auch in Krypten war eine primitive Gestaltung angebracht. Jacques-Germain Soufflot setzte die griechische Dorica erstmals 1758 in der Krypta von Ste-Geneviève ein, und das wurde mehrfach nachgeahmt. Das Vorbild von Ste-Geneviève bildet generell Christopher Wrens Neubau von St. Paul's Cathedral in London. Dort ist die Krypta tuskisch. Gelegentlich wurden altgriechische Dorica, tuskische Säulen und »gotische« Formen auch mit altägyptischen Elementen kombiniert.

Die positiven Reaktionen auf die altgriechische Architektur waren zu einem beträchtlichen Teil rhetorisch gemeint oder einfach gedankenlos. Aber es gab auch viele, die eine neue Art des Zugangs zum Ausdruck bringen. Sie gehen nicht mehr von den akademischen Kunstregeln aus, sondern von der eindrucksvollen Gesamtwirkung der Bauten. Piranesi hielt diejenigen, die mehr die »graziösere« römische Architektur bevorzugten, die »gravitatische« (»grave«) und »majestätische« Erscheinung der Tempel von Paestum entgegen und kehrte sie in seinen Veduten suggestiv heraus. Im gleichen Geist verteidigte Willey Reveley im Vorwort zum dritten Band von Stuarts und Revetts *Antiquities of Athens* (1794) die griechische Architektur gegen die Vorwürfe, die Chambers erhoben hatte: »The awful dignity and grandeur of this kind of temple [...] strikes the beholder with a sensation, which he may look for in vain in buildings of any other description [...] There is a certain appearance of eternal duration in this species of edifice, that gives a solemn and majestic feeling [...] Let those who prefer the later Doric indiscriminately, and entirely reject the Grecian, try whether they can, with their slender order, to produce the chaste and solid grandeur of the Parthenon, or the still more masculine character of the great temple of Pesto«. ¹⁰² Winckelmann nannte den Dekor an den Tempeln von Agrigent und Paestum »wie überhaupt in den ältesten Zeiten groß und einfältig. Die Alten sucheten das Große, worin die wahre Pracht besteht« (1759).¹⁰³

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert sprengte die Kunsttheorie allmählich die Fesseln der normativen Ästhetik, die seit der Renaissance geherrscht hatten. Zunehmend verbreitete sich der Gedanke, daß die festen Regeln der Klassik

eher von der Gewohnheit bestimmt als von der Natur vorgegeben seien. Christoph Martin Wieland führte in der Parabel *Chineser in Rom* (1796) durch die Umkehrung des Blicks ironisch vor Augen, daß die Voreingenommenheit durch die eigene Tradition den Blick auf das Fremde verstellt:¹⁰⁴

»Einen Chinesen sah ich in Rom: die gesamten Gebäude
Alter und neuerer Zeit schienen ihm lästig und schwer.
'Ach', so seufzt' er, 'die Armen! Ich hoffe, sie sollen
begreifen

Wie erst Säulchen von Holz tragen des Daches Gezelt,
Daß an Latten und Pappen, Geschnitz und bunter
Vergoldung

Sich des gebildeten Augs freierer Sinn nur erfreut [...].«

Zur Rolle der inzwischen schon so oft zitierten chinesischen Architektur im damaligen abendländischen Denken vergleiche Goethe: »Chinesische, Indische, Ägyptische Altertümer sind immer nur Kuriositäten; es ist sehr wohlgetan, sich und die Welt damit bekannt zu machen, zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie nur wenig fruchten.«

Individuelle Einbildungskraft und Affekte ersetzen das Korsett akademischer Regeln. »Regeln sind wie Krücken, eine nothwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hindernis für den Gesunden«, urteilt Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie*. Mit Regeln schafft man nur Gewöhnliches, erst das Ausleben der natürlichen gestalterischen Kraft hebt ein Kunstwerk in den Bereich des Erhabenen. Das meint das schöne Wort von François Fénelon: »Le beau qui n'est que beau [...] n'est beau qu'à demi«. Die Rezeption von Kunstwerken erschien in dem neuen geistigen Umfeld in einem anderen Licht. Kunstwerke sollten nicht mehr in erster Linie auf die Ratio wirken. Der überwältigende Effekt wurde gesucht, der so grandios, so überraschend und unfaßlich ist, daß er den Verstand überwältigt und die Gefühle aufwühlt.¹⁰⁵

Die primitive Architektur der alten Griechen erweckte ebenso wie neuerdings die barbarische Gotik wegen ihres überwältigenden Effekts Bewunderung. Nach Pseudo-Longinos Traktat über das Sublime, das den Ausgangspunkt für alle Gedanken dieser Art gab, sind Artefakte eigentlich nicht geeignet, um diesen Effekt auszulösen. Sie sind zu schwach dafür. In erster Linie soll ihn die Natur hervorrufen, bei Vulkanausbrüchen, Stürmen oder Feuersbrünsten. In dem neuen Geist wurde vom Künstler in erster Linie Genie verlangt.¹⁰⁶ Das Genie soll nur seiner eigenen Natur folgen, nicht allgemeinen Normen. Sein Subjektivismus grenzt an Wahnsinn und Torheit. Als Einzelgänger, der nur seiner Natur folgt, wurde nun auch der geniale Künstler schlechthin konzipiert. Homer und Shakespeare repräsentierten den genialen Künstler, nicht etwa weil sie einem klassischen Kanon gefolgt wären, sondern im Gegenteil, weil sie sich über die Regeln hinwegsetzten und eigene Maßstäbe aufstellten. Naivität oder »Einfalt« gehört zum wahren Genie.

Allgemein breitete sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine wahre Begeisterung für das Primitive aus. Das ist ein weites geistesgeschichtliches Phänomen. Hier kann nur mit wenigen Worten versucht werden, einige seiner charakteristischen Züge anzudeuten.¹⁰⁷

Im Anschluß an alte Mythen und moderne wissenschaftliche Strömungen legte Jean-Jacques Rousseau geradezu programmatisch für seine Epoche dar, daß der Mensch im primitiven Zustand am glücklichsten gewesen sei (1754). Die kulturellen Errungenschaften, die ihm im Laufe der Zeit zuwuchsen, hält er für ein Unglück. Durch sie sei der Mensch schwach geworden, abhängig vom Luxus. Die Heroen der griechischen Mythologie verkörperten für ihn das Ideal des primitiven Menschen. Die Eingeborenen in den überseeischen Ländern, speziell die Indianer, schienen ihm noch natürlich genug zu sein, um den ursprünglichen Zustand zu erkennen. Auch die Barbaren der römischen Antike, die Germanen, so wie sie Tacitus schildert, kamen dem in ihrem ungezügelter Freiheitsdrang und ihrer natürlichen Wildheit nahe.

In der Zeit Rousseaus regte sich in ganz Europa zunehmend Interesse an den »Wilden« in Übersee wie an den »Barbaren« und deren Nachfahren im »finsternen« Mittelalter, wie es seit Petrarca allgemein hieß. Die Wilden wurden in aufwendigen Expeditionen erforscht; die Werke der Barbaren wurden gesammelt und publiziert. Die bildende Kunst spiegelt diese Strömung: Heroisch idealisierte Indianer und die Helden der germanischen Mythologie wurden jetzt zu Sujets von Bildern erhoben. In diesen Zusammenhang gehört auch, daß neuerdings Verständnis für die »gotische« Architektur erwuchs. Das antike Rom interessierte vor dem Klassizismus in erster Linie als Herrscherin über den Erdkreis und als Kulturstifterin für das Abendland. Das verlor im Zeitalter Newtons an Attraktion, während das Bewußtsein zunahm, daß die moderne Zivilisation endlich die Antike überflügelt habe. Dafür faszinierte in wachsendem Maße die Frühzeit Roms, wie sie Plutarch schildert, als die Römer noch roh und grausam, aber kühn, beständig und auf Freiheit bedacht waren. Die rauhen Gebräuche der primitiven Römer bildeten ein bevorzugtes Thema in der klassizistischen Malerei. Die Unzahl der »schwarzen Sujets« stieß sogar den Leiter des französischen Kunstbetriebs ab, und selbst Rousseau wandte sich gegen diese wilden Ungeheuerlichkeiten im Theater.

Winckelmanns hochberühmte *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) gehen zunächst von der Idealisierung der griechischen Gesellschaft im Sinn Rousseaus aus.¹⁰⁸ Demnach waren die Sitten der alten Griechen noch nicht durch zu strenge Gesetze gehemmt. Gute und natürliche Erziehung stand statt dessen im Vordergrund. Es gab keinen Zwang beengender Kleidung wie in der Neuzeit. Das war Winckelmann wichtig. Besonders kehrt er die körperliche Schönheit der alten Griechen heraus. In den schönen Körper wohnte aber keine moralisch vollendete Seele, sondern natürliche Leidenschaft. Die Griechen waren nach Winckelmann »gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige«.

Winckelmanns Griechen haben einiges gemein mit den primitiven Völkern in Übersee oder den germanischen Barbaren. Nahe beieinander sind nicht nur der Zustand der Zivilisation, Gebräuche und Charakter, sondern, was für die Entwicklung der Kunst wichtig wird, die körperliche Schönheit. Nach

Tacitus waren die Germanen von Natur aus groß, schlank und gesund; wie die alten Griechen durch Leibesübungen gewandt und anmutig. Ganz ähnliches wurde allenthalben von den Indianern berichtet. Zudem bewegten sich die Indianer, wie man es von den alten Griechen annahm, angeblich nackt im täglichen Leben. Seit der Renaissance sah man in der »idealen Nacktheit« eines der Phänomene, durch die sich die Antike auszeichnet. Kein Wunder unter diesen Umständen, wenn Winckelmann die alten Griechen mit den Indianern vergleicht: »Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsche zu Fuße nachsetzt: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht der ganze Bau des Körpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße«.¹⁰⁹ Mit solchen Assoziationen stand Winckelmann damals nicht allein. Als Benjamin West bei seinem Besuch in Rom zum ersten Mal den Apoll von Belvedere erblickte, rief er spontan aus: »My God, how like it is to a young Mohawk warrior«. Den überraschten italienischen Freunden erklärte er, die Indianer, geübt durch Erziehung und Gebrauch im Leben, würden sich ebenso bewundernswert sportiv wie der Apoll bewegen.¹¹⁰ Seit langem wurden die Indianer wegen ihrer schönen Gestalt, ihrer Gebräuche und Religion mit den alten Griechen, speziell mit den Spartanern, verglichen.¹¹¹

Da die Plastik als Beginn des Abbildens galt, als die primitivste Art von Kunst, gehört sie zu einem frühen Stadium der Zivilisation. Demgemäß hält sich die Griechische Kunst nach Winckelmann ganz an die Natur. Allerdings wählt sie aus der Natur das schönste aus. Der Mensch wird nicht idealisiert im Sinn der Erfindung eines abstrakten Kanons von Schönheit. Auch den inneren Charakter idealisiert die griechische Kunst nach Winckelmann nicht. Die ursprünglichen Leidenschaften werden dargestellt. Aus dieser natürlichen Haltung rührt der Eindruck der Bildwerke, und ebenso der griechischen Literatur und Architektur, von »edler Einfalt und stiller Größe«. Die »edle Einfalt« hängt offenbar mit dem frühen, dem Primitiven recht nahen Geisteszustand der alten Griechen zusammen, der sich noch nicht spekulativ weit von der Natur entfernt hat. Die Größe zeugt von dem noch nicht durch die Zivilisation geknebelten Charakter. Nach Winckelmann »zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele«. Es ist der »Ausdruck des Humanen«, das nahe dem ursprünglichen Sinn von »human«, also noch nahe der unverdorbenen Natur ist. In diesem Sinn wurde die griechische Kunst auch zum Ausdruck von Freiheit.

Mit dem Wort von der »edlen Einfalt und stillen Größe« traf Winckelmann offenbar den Nerv seiner Zeit. Das Wort kursierte rasch in ganz Europa. Es wurde geradezu zum Motto für die Betrachtung griechischer Kunst. Im übrigen war Winckelmanns Sicht unter Literaten seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Alexander Pope schrieb im Vorwort der Ilias-Übersetzung (1715-20), der Übersetzer habe die Aufgabe, die »pure and noble simplicity« (reine und edle Einfalt) Homers wiederzugeben. Hier sei ein Stil angemessen, der

die Mitte zwischen dem Erhabenen und dem Ungeschlachten wahre: »Simplicity is the mean between ostentation and rusticity«.

Die moralische Kritik an der überfeinerten Zivilisation, die Rousseau mit seiner Bewunderung der Primitivität verband, führte zu Kritik an der Pracht und Eleganz römischer Architektur. Sie erschien als Sklavin einer dem Luxus hörigen Gesellschaft. Ihr gegenüber galt die Einfachheit und »Einfalt« der griechischen Architektur auch als moralisches Ideal. John Flaxman berichtete 1788 von seinem Besuch in Paestum: »the simple greatness of their effect elevated and delighted my mind more than all the other architecture I have seen in Italy, which have been raised under the auspices of Roman taste and perfected elegance of Imperial corruption«. ¹¹² Piranesi sah in Paestum »la coutume de la nation, qui tendoit au grave et au simple« gespiegelt, während die Römer in ihrem späteren Luxus »l'architecture fardée« angemessener für ihren Reichtum gefunden hätten. ¹¹³ Vielfach wurde »der tadelhaften Verschwendung [...] des unglaublich üppigen alten Roms« die »ächte Attische Reinheit der Kunst« gegenübergestellt (so Erdmannsdorff in einer Betrachtung über römische Ruinen 1795). ¹¹⁴

Die moralische Kritik an der Überfeinerung hatte eine lange Tradition. Viele antike römische Schriftsteller beklagten in diesem Geist, daß die guten alten Sitten, die während der Republik geherrscht hätten, unter den Kaisern verfallen seien. Diesem Vorbild folgend, prangerten italienische Humanisten der Renaissance die römischen Vergnügungsbauten wie Thermen und Arenen als Paradigma für sittenlose Verschwendung an. ¹¹⁵ Wesentlicher wurde die Rückbesinnung auf das, was Tacitus in der *Germania* berichtet. ¹¹⁶ Er hielt der Überfeinerung der eigenen, römischen Zivilisation die Germanen als Inbegriff ursprünglicher Einfachheit vor: Sie lebten zwar primitiv, aber ihr Charakter sei mutig, offenherzig, freiheitsliebend. 1455 wurde die *Germania* des Tacitus wiederentdeckt, 1473 erschien sie im Druck. In den deutschen Ländern wurde sie sogleich zu einem der zentralen Werke der Antike. Immer wieder wurde herausgestellt, daß die Deutschen als Nachfahren der Germanen aus der Sicht der Italiener zwar barbarisch erscheinen mögen, sich aber dafür durch die ursprüngliche Lauterkeit ihres Charakters auszeichnen. Dazu paßte, daß das lateinische Wort »germanus« so viel wie echt, aufrichtig bedeutet: »dann nach römischer rede heißen die Teutschen Germani das ist sovil als eelich oder recht brüdere« (H. Schedel, 1493). ¹¹⁷ Hans Blum übertrug diese Sicht auf die Architektur in seinem Buch *Von den fünf Säulen* (1550), das von allen Säulenbüchern der Renaissance bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die weiteste Verbreitung in Europa fand. Wie Serlio die feinste aller Ordnungen, die Komposita, als typische Säulenordnung der Römer stilisiert hatte (1537), so wies Blum den Deutschen die urtümlichste Ordnung zu, also die tuskische. Sie entspreche dem Charakter der germanischen Nachfahren, gerade weil sie grob und bäurisch sei und wenig ziere. ¹¹⁸ Historisch wurde die Verbindung damit begründet, daß die Deutschen und die Etrusker eine gemeinsame Abstammung hätten. ¹¹⁹ Allgemein glaubte man damals an die

Verwandtschaft beider Völker; man hörte sie schon aus der sprachlichen Ähnlichkeit der Namen von Teutschen und Tuskern heraus. So wurde fortan in zahllosen deutschen Säulenbüchern wiederholt, daß die tuskische Säulenordnung den Deutschen am besten anstehe.

Die Theorie der Abstammung der Deutschen von den Etruskern hatte bis ins 19. Jahrhundert hinein Bestand und wirkte sich auf die Architektur aus. ¹²⁰ Noch Leo von Klenze vertrat sie. Er meinte, wegen der Stammesverwandtschaft befallte den Deutschen ein heimisches Gefühl beim Eintritt in die Toskana, »wo teutscher Ernst und sinniges Wesen heimisch sind«. ¹²¹ In der Renaissance erschienen die Trojaner oder ein mythischer griechischer Heros Tuskus als gemeinsame Stammväter von Teutschen und Tuskern. ¹²² Schon Blum stellte die Verbindung zu den alten Griechen her: »Nach solcher Erfindung hat die Tuscanisch manier jren ursprung genommen, wie Plinius schrybt, ein seer alte art: und söllend die Tusci von den Griechen jren ursprung haben. Uß welcher ursach auch die Tuscana fast mit der Dorica übereinschlecht. Es schrybend etlich meister der architectur, wie das sy iren nammen von dem risen Tuscano empfangen, welcher ist ein vatter der Tütschen«. Im Klassizismus nahm der griechische Stamm der Thraker die verbindende Stellung zwischen Teutschen und Tuskern ein. Klenze erkannte sogar, wie deutlich ein alpenländisches Bauernhaus einem griechischen Tempel »von bescheidenen Verhältnissen« gleicht. ¹²³

Es ist auffällig, wie früh die deutschen Lande den altgriechischen Stil in öffentlichen Repräsentationsbauten rezipierten, wo sie doch sonst notorisch den Moden nachhinkten. ¹²⁴ Es kam bereits zur Sprache, daß primitive Stilformen an einfachen »Zweckbauten« oder als Ergänzung gotischer Architektur oder in untergeordneter Stellung wie in Krypten schon früh erschienen. Auch in die unrealisierte Planung oder in gewissermaßen museale Ensembles wie englische Gärten wurden sie früh einbezogen (Stuart in Hagley; Erdmannsdorff in Gotha; Goethes »Römisches Haus« in Weimar). Aber darum geht es jetzt nicht. In den deutschen Landen wurde die altgriechische Dorica frühzeitig in den vornehmsten Rahmen eingebunden. Ein entscheidender Grund dafür war wohl die traditionelle Legende von der Verbindung der Germanen mit den Etruskern und alten Griechen und die Annahme, daß ihre Architektur ähnlich primitiv sei, oder allgemeiner ausgedrückt: eine ins Positive gewendete Besinnung auf die urwüchsigen Züge der eigenen Kultur, die so lange als barbarisch abgetan worden waren. In diesem Sinn stieg die Schweiz damals zu einem geistigen Zentrum Europas auf; die Ideen ihrer Protagonisten wie Rousseau oder Pestalozzi wurden in Deutschland, besonders in preußischen Ländern, rasch aufgenommen: Friedrich der Große protegierte Rousseau, und die Regenten der nahen kleinen Fürstentümer wie Anhalt-Dessau, Gotha oder Weimar fühlten sich den Ideen Rousseaus verbunden. In ähnlichem Geist übernahm die Französische Revolution den altgriechischen Stil (Kolonnaden in der Rue des Colonnes).

Am direktesten war die Verbindung mit Rousseau wohl im preußischen Fürstentum Neuenburg in der Schweiz. Das Rat-

haus, das die Bürger gemeinsam mit den preußischen Behörden ab 1783, finanziell unterstützt durch den Rousseau-Anhänger Pierre-Alexandre Du Peyrou, errichteten, war im Bauprogramm als »un edifice d'une belle architecture simple et noble« konzipiert.¹²⁵ Dementsprechend sind die Fassaden tuskisch, und die große Empfangshalle im Erdgeschoß ist mit altdorischen Säulen gestaltet. Der berühmte französische Architekt Pierre-Adrien Paris, der das Rathaus entwarf, verarbeitete den urtümlichen Stil gern in seinen Theaterkulissen, aber in der Baupraxis hatte er ihn bisher nicht eingesetzt. Das zweite ebenso avantgardistische Beispiel bildet das Prunktreppenhaus im fürstlichen Schloß von Weimar (Heinrich Gentz, 1801-1803).¹²⁶ Winckelmann berichtet schon 1752 begeistert: »ich habe Athen und Sparta in Potsdam gesehen.«¹²⁷ Frühe Beispiele für die Rezeption des altgriechischen Stils in Berlin bilden die Königliche Münze (Gentz, 1798) und die berühmten Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs des Großen, die Hans Christian Genelli 1786 und Friedrich Gilly 1797 vorlegten.¹²⁸ Aber das sind eben nur Entwürfe, und die Münze war ein Zweckbau. Den ersten Repräsentationsbau im griechischen Stil in Berlin bildet das Brandenburger Tor, das die Prachtstraße Unter den Linden gegenüber dem Königlichen Schloß abschließt (Carl Gotthard Langhans, 1789-1793).¹²⁹ Darauf sei abschließend ein Blick geworfen, weil sich hier zeigt, wie anfangs der griechische Stil im vornehmen Rahmen aufgenommen wurde.

Der König wollte die Propyläen der Akropolis als Vorbild für den Eingang von Berlin. Aber das galt nur für die generelle Disposition. Im einzelnen erschien der altgriechische Stil noch als zu primitiv, wie bei den soeben von Ledoux errichteten Zollhäusern um Paris kritisiert wurde.¹³⁰ Dagegen wurde ausdrücklich hervorgehoben, daß Langhans die Proportionen und die Gestaltung »verbessert« habe.¹³¹

Die kunsthistorischen Bearbeiter haben bisher kein konkretes Vorbild für Langhans gesehen. Aber eine so wichtige Bauaufgabe wurde nicht planlos ausgeführt. Langhans orien-

tierte sich eng an dem oben zitierten Tempel von Cori, der noch altgriechische Elemente beibehält, ihnen aber mehr Eleganz verleiht, indem er die Proportionen in italischer Manier verändert und einfache tuskische Basen einführt. Piranesi publizierte 1764 eine Serie von Veduten und genauen Rissen dieses Tempels (Abb. 8).¹³² Winckelmann interessierte sich besonders für ihn. In den *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* behandelt er ihn ausführlicher als irgendeinen anderen Bau.¹³³ Er wußte sogar, daß in der Renaissance diskutiert worden war, ob er Bau zur tuskischen Ordnung gehöre.¹³⁴ Er selbst hielt ihn für eine Mischung aus dorischen und tuskischen Elementen, die in die römische Kaiserzeit datiert. Er bedauerte, daß Le Roy diesen Bau nicht in seinem Abriß über die Entwicklung der dorischen Ordnung berücksichtigt hatte, denn er würde zu dessen drei »Zeiten« von Dorica eine vierte hinzubringen.¹³⁵ Damals konnte der Tempel von Cori geradezu als ideale Mitte zwischen altgriechischem, tuskischem und römischem Stil erscheinen. So nahm ihn bereits Erdmannsdorff zum Vorbild für den Venustempel, der als Mittelpunkt des Parks von Wörlitz (1794) konzipiert war.

Ein halbes Jahrhundert später war ein solches Mittelding nicht mehr gefragt. Leo von Klenze orientierte sich beim Bau der Münchner Propyläen, wie er selbst angab, an einfachen griechischen Stadttoren¹³⁶, ergänzte aber wichtige Säulen wie an den Propyläen der Akropolis und gestaltete die seitlichen Türme zudem als massige Pylonen in dem Glauben, daß die alten Griechen sie von den Ägyptern geerbt hätten. Schließlich behielt die althergebrachte Idealisierung der griechischen Architektur die Oberhand. Allerdings wurde der griechische Stil nicht mehr so selbstverständlich vertraut wie der römische. Er fand selten die gleiche normale Verwendung in der Baupraxis, am besten paßte er zu Ruhmeshallen und Pracht-toren. Es blieb etwas vom Fluidum des Fremden an ihm haften, aber dies erschien nun geadelt zur Aura eines ferneren Ideals, das in seiner Ursprünglichkeit nicht mehr erreichbar ist.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag vereint die Ergebnisse langjähriger verzweigter Untersuchungen über das Verhältnis der Neuzeit zur Antike und zum Mittelalter, von denen sich einige Publikationen noch im Druck befinden und daher nicht zitiert sind (so über die Vorstellungen vom griechischen Tempel in der Renaissance und über den Beginn der Renaissance jenseits der Alpen). Der Schweizerische Nationalfonds und die Hochschulstiftung / Univ. Zürich unterstützen meine derzeitigen Forschungen über die »Vorstellungen von der Antike in der Renaissance«.

Zu dem in diesem Aufsatz behandelten Thema vgl. den Überblick bei N. Pevsner / S. Lang, »Apollo or baboon«, *Architectural Review* CIV, 1948, pp. 271-279. B. G. Trigger, *A history of archeological thought*, Cambridge 1989.

2 P. Fréart de Chantelou, *Über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich (1665)*, übersetzt von H. Rose, München 1919, p. 246.

3 L. von Klenze, *Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien*, München 1821 (Denkschriften der kgl. Bayer. Akademie der Wiss. Philos.-Philo. Cl. VIII), Schlußwort.

4 Vitruv III 5 und IV 3.

5 Vitruv IV 7. Zur Disposition vgl. die Charakterisierung des Araeostylos in Vitruv III 3 (5).

6 Plinius, Nat. hist. XXXVI 178.

7 Vitruv IV 1 und 3.

8 So R. Fréart de Chambray, *Parallele de l'architecture antique et la moderne ...*, Paris 1650.

9 So bereits L. B. Alberti, *De re aedificatoria* VI 3.

10 Vitruv IV 1 und 3 (wie Anm. 7).

11 H. Günther, »La rinascita dell'antichità«, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Ausst.-Kat. Venedig 1994, pp. 293 f. (nur in der korrigierten 2. Aufl. finden sich die Nachweise). Dt.: H. Günther, *Die Renaissance der Antike*, Weimar 1998. Ergänzend: H. Günther, »Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt«. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XLVIII, 1997, p. 91.

12 P. Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960. T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari. The man and*

the book, Princeton 1979, pp. 73-118 (The »maniera greca«, the »maniera tedesca«).

13 H. Baron, *The crisis of the early italian Renaissance*, Princeton 1955, pp. 234 ff. Ende des 15. Jahrhunderts kleidete Angelo Polizian seine Bewunderung für das Griechischstudium in Florenz in die Worte, in Florenz sei die griechische Kultur erneuert worden, die in Griechenland selbst untergegangen sei. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Berlin 1893 I, pp. 369 f.

14 Vgl. zu den Reisen in die Levante während der Renaissance L. de Laborde, *Athènes aux Xve, XVIe et XVIIe siècles*, Paris 1854. J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris 1918, pp. 46-91. J. M. Paton, *Mediaeval and Renaissance visitors to greek lands*, Princeton 1951. O. Pinto, »Viaggiatori veneti in oriente dal sec. XIII al XVI«, *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Venedig 1966, pp. 389-401. *Relations between East and West in the Middle Ages*, herausgegeben von D. Baker, Edinburgh 1973. K. M. Setton, *Europe and the Levante in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1974. D. J. Geanakoplos, *Interaction of the »sibling«. Byzantine and western cultures in the Middle Ages and italian Renaissance 330-1600*, New Haven/London 1976. J. P. A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*, Leiden 1980. M. Pavan, *L'avventura del Partenone*, Florenz 1983. R. Weiss, *The renaissance discovery of classical antiquity*, Oxford 1969, pp. 131-144.

15 R. Weiss, »Un umanista antiquario: C. Buondelmonti«, *Lettere Italiane* Ser. 2, XVI, 1962, pp. 105 ff. Ders., *Dizionario Biografico degli Italiani* (1972), sub voce. L. Beschi, *Creta antica. Cento anni di Archeologia italiana*, Ausst.-Kat. Rom 1984, pp. 20 ff. P. Fortini Brown, *Venice & antiquity. The venetian sense of the past*, New Haven/London 1997, pp. 77 ff.

16 E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Brüssel/Berchem 1960. Ders., *Cyriacus of Ancona Journeys in the Propontis and the Northern Aegean 1444-1445*, Philadelphia 1976. J. Colin, *Cyriaque d'Ancone*, Paris 1981. R. Chiarlo, »Gli fragmenti della sancta antiquitate«: Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna«, *Memoria dell'Antico*, Turin 1984-86 III, pp. 269 ff. Fortini Brown 1997 (wie Anm. 15), pp. 81 ff.

17 Codex Vaticanus Barberini lat. 4424, fol. 28v-29v (Kopien nach Ciriaco), fol. 28r (Außen- und Innenansicht der Hagia Sophia), mit Legenden von der Hand eines unbekanntenen Schreibers. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Leipzig 1910, pp. 36-45. B. Ashmole, »Cyrac of Ancona«, *Proceedings of the British Academy* XLV, 1959, pp. 25-41. B. L. Brown/D. E. Kleiner, »Giuliano da Sangallo's drawings after Ciriaco d'Ancona«, *Journal of the Society of Architectural Historians* XLII, 1983, pp. 321-335. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, pp. 149 ff. C. Smith, »Cyriacus of Ancona's seven drawings of Hagia Sophia«, *The Art Bulletin* LXIX, 1987, pp. 16-32.

18 Bodnar 1960 (wie Anm. 16), pp. 352 f. B. Ashmole, »Cyrac of Ancona and the temple of Hadrian at Cyzicus«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIX, 1956, pp. 179-191.

19 Smith 1987 (wie Anm. 17).

20 L. B. Alberti, *De re aedificatoria* VII 2.

21 H. Günther, »Sforzinda. Eine Idealstadt der Renaissance«, *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, herausgegeben von L. Schrader, Düsseldorf 1988, pp. 1-22.

22 M. Restle, »Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fätih. Filarete in Konstantinopel«, *Pantheon* XXXIX, 1981, pp. 361-367.

23 E. Zibarth, »Ein griechischer Reisebericht«, *Athenische Mitteilungen* XXIV, 1899, pp. 72-88. L. Beschi, »L'Anonimo Ambrosiano: Un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio«, *Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei. Rendiconti*, Cl. scienze mor., stor., fil. Ser. 8, XXXIX, 1984, pp. 3-22. Vgl. auch V. Fanelli, »Il Ginnasio greco di Leone X a Roma«, *Studi romani* IX, 1961, pp. 375-388.

24 Vgl. besonders die Athener Mirabilien des Wiener Anonymus von ca. 1456/58. C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, Leipzig 1874-90 I, pp. 735 ff. Dort finden sich die Angaben zur Schule des Aristoteles, auf die sich Urbano Bolzanio bezieht. Der Parthenon gilt dort als der Tempel der unbekanntenen Gottheit, vor dem Paulus nach der Apostelgeschichte predigte.

25 Zibarth 1899 (wie Anm. 23), p. 73.

26 Vgl. den Überblick über die Reisen nach Konstantinopel bei Ebersolt 1918 (wie Anm. 14), spez. Kap. 2. Auch Athen wurde seit dem 16. Jh. hauptsächlich von Franzosen besucht, wie der Überblick bei de Laborde 1854 I (wie Anm. 14), pp. 46 ff., zeigt.

27 In den Notizen des Pariser Anonymus, die um die gleiche Zeit wie Bolzanios Reisebericht entstanden, ist der Parthenon, anscheinend Pausanias folgend, besprochen. Wachsmuth 1874-90 I (wie Anm. 24), p. 742.

28 S. Serlio, *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia*, Venedig 1540, fol. 96v-97r.

29 I. M. Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Ausst.-Kat. Den Haag/ Haarlem 1986, pp. 94-107.

30 Serlio 1540 (wie Anm. 28), fol. 46r.

31 Ogier Ghislain van Boesbeeck, *Legationis Turcicae epistolae quatuor*, herausgegeben von Z. von Martels, Hilversum 1994, pp. 60 f. Vgl. G. Necipoglu, »The life of an imperial monument: Hagia Sophia after Byzantium«, *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the present*, Cambridge 1992, pp. 195-226.

32 P. Laveglia, »Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1800«, *Scritti in Memoria di Leopoldo Casese II*, Neapel 1971, pp. 183-276. E. Chevallier/R. Chevallier, *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*, Genf 1984. *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Florenz 1986 I, p. 23. T. Lutz, *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und Architekturstheorie besonders in Deutschland*, (Diss. Freiburg 1987), Bamberg 1991, pp. 31 ff.

33 L. Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia*, Venedig 1553, fol. 177v.

34 R.-T. Speler, *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland*, Diss. Halle 1981, p. 201.

35 E. Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*, Dessau 1801, p. 91.

36 D. J. Geanakoplos, *Byzantium and the Renaissance. Greek scholars in Venice*, Hamdon 1973 (1. Ausg. 1962). Geanakoplos 1976 (wie Anm. 14). Zu der großen griechischen Kolonie in Venedig, die auf ca. 5000 Personen geschätzt wird und die ihre angestammte Sprache und eigene Religion pflegte vgl. ders., *Hellenism and the first greek war of liberation (1821-1830)*, Thessaloniki 1976, p. 62.

37 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 220-232.

38 G. Toffanin, *Machiavelli e il »Tacticismo«. La »politica storica« al tempo della controriforma*, Padua 1921, pp. 11-14. F. Gaeta, »Alcune considerazioni sul mito di Venezia«, *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance: Travaux et Documents* XXIII, 1961, pp. 58-75.

39 Vgl. als Basis für die folgende Darlegung H. Günther, »Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche«, *L'Eglise dans la Renaissance*, Paris 1995, pp. 41-78. Ders., »Geschichte einer Gründungsgeschichte. S. Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance«, *Per assiduum studium, Festschrift Ursula Nilgen*, St. Ottilien 1997, pp. 229-258.

40 F. Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venedig 1581, fol. 30v. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1568), herausgegeben von G. Milanesi, Florenz 1878-85 I, pp. 235 f.

41 Vitruv, herausgegeben von C. Cesariano, Como 1521, fol. 52r-v, 67r

42 Cod. Zichy, fol. 129. G. Scaglia, *Francesco di Giorgio, checklist and history of manuscripts and drawings*, London/Toronto 1992, pp. 201 f., 274 ff.

43 C. Wren, »Trects on architecture II«, *The Wren Society* XIX, 1942, pp. 131 f.

44 Als Basis für die folgende Abhandlung vgl. H. Günther, »Gli ordini architettonici: rinascità o invenzione? Parte seconda«, *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*, Rom 1985, pp. 272-310.

45 Da der Tempel laut einer Inschrift von den Duumvirn M. Manlius und L. Turpilius errichtet wurde, datiert man ihn heute zwischen 89-80 v. Chr. Noch Winckelmann konnte aber die Bauherren nicht recht einordnen. J. Winckelmann, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von J. Eisekeim, Osna-brück 1825 II, pp. 394 f. (Anmerkungen über die Baukunst der Alten I 36).

46 L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France* IV, Paris 1952, p. 22. *La fortuna di Paestum* 1986 (wie Anm. 32), p. 167. Lutz 1991

- (wie Anm. 32), pp. 73 f. Vgl. auch R. Wittkower, »Piranesi's »Parere su l'architettura«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* II, 1938, pp. 147-158.
- 47 G. B. Piranesi, *The polemical works*, Hrsg. J. Wilton-Ely, London 1972, Della magnificenza de' Romani (1757), p. 55.
- 48 Vgl. die oben zitierte Literatur zu den Griechenland-Reisen. Zudem J. M. Crook, *The Greek revival. Neo-Classical attitudes in British architecture*, London 1972 und die Überblicke über die Publikationen, die daraus hervorgingen: D. Wiebenson, *Sources of Greek Revival architecture*, London 1969. J. Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bern 1974-84 II, pp. 476-526. H. W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, pp. 233-244.
- 49 F. Simone, *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi*, Rom 1949. F. Simone, *Il rinascimento francese. Studi e ricerche*, Turin 1961. F. Simone, »Il Petrarca e la cultura francese del suo tempo I: I temi e i simboli del prestigio trecentesco della monarchia francese«, *Studi Francesi* 41-42, 1970, pp. 201-215, 403-417. G. Huppert, *The idea of perfect history. Historical erudition and historical philosophy in Renaissance France*, Urbana/Chicago/London 1970. J. Mathorez, »Les italiens et l'opinion française à la fin du XVIème siècle«, *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* 1914, pp. 96-105, 143-158. E. Picot, »Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle«, *Études Italiennes* II, 1920, pp. 17-32. P. M. Smith, *The anti-courtier trend in sixteenth century french literature*, Genf 1966. L. Sozzi, »La polémique anti-italienne en France au XVIe siècle«, *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Cl. Scienze morali, stor., fil. CVI*, 1972, pp. 99-190. J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, Paris 1982, pp. 236-253.
- 50 J. Erichsen, *Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus*, Diss. Köln 1980, pp. 105 ff., 156 ff.
- 51 Ebd., pp. 153-156.
- 52 L. Dorez, *Itinéraire de Jérôme Maurand d'Antibes a Constantinople (1544)*, Paris 1941, p. 244, 246.
- 53 P. Belon, *Observations des plusieurs singularitez et choses memorables*, Paris 1588, pp. 162 f. (1. Ausg. 1555).
- 54 M. Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève*, Berlin 1961.
- 55 *Vitruve, Les dix livres d'architecture*, herausgegeben von C. Perrault, Paris 1684, Vorwort.
- 56 H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome I*, Paris 1942, pp. 85 f.
- 57 J. Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Lyon 1678. De Laborde 1854 II (wie Anm. 14), pp. 55 f., 64 f.
- 58 A. Desgodets, *Les édifices antiques de Rome*, Paris 1682.
- 59 D. Syndram, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, Frankfurt 1990, pp. 89 f.
- 60 Zu den Reisen nach Sizilien: *La fortuna di Paestum* 1986 I (wie Anm. 32), pp. 160 f., 164 f. E. Chaney, *The evolution of the grand tour*, London/Portland 1998.
- 61 Chaney 1998 (wie Anm. 60), p. 40.
- 62 G. B. Piranesi, *Différentes vues de quelques restes des trois grands edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Posidonia*, Rom 1778. G. B. Piranesi, *The complete etchings*, San Francisco 1994 II, pp. 777 ff. S. Lang, »The early publications of the temples of Paestum«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII, 1950, pp. 48-64. Laveglia 1971 (wie Anm. 32), pp. 183-276. M. McCarthy, »Documents on the greek revival in architecture«, *Burlington Magazine* CXIV, 1972, pp. 760-769. Chevallier/Chevallier 1984 (wie Anm. 32). *La fortuna di Paestum* 1986 I (wie Anm. 32). Lutz 1991 (wie Anm. 32).
- 63 G. B. Piranesi, *Opere varie*, Nr. 47, abgebildet in: G. B. Piranesi 1994 I (wie Anm. 62), p. 85.
- 64 Erichsen 1980 (wie Anm. 50), p. 143.
- 65 J.-D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris 1758, Kap. »Sur la nature des principes de l'architecture«.
- 66 S. Riou, *The grecian orders of architecture delineated and explained from the antiquities of Athens and the parallels of the orders of Palladio, Scamozzi and Vignola*, London 1768.
- 67 *Vitruv, L'architettura*. Kommentiert und übersetzt von B. Galiani, Neapel 1758, p. 102 (Anm. 3, 5), 124, 130 (Anm. 1).
- 68 *Fortuna di Paestum* 1986 I (wie Anm. 32), p. 107.
- 69 McCarthy 1972 (wie Anm. 62), p. 761.
- 70 McCarthy 1972 (wie Anm. 62), p. 766.
- 71 Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 42.
- 72 C. M. Dupaty, *Lettres sur l'Italie*, übersetzt von J. G. Forster, *Briefe über Italien vom Jahre 1785*, Frankfurt 1805, p. 160. Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 54.
- 73 J. W. Goethe, *Italienische Reise*, Leipzig 1912, p. 130.
- 74 R. Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton 1969, p. 5.
- 75 H. Joyce, »The ancient frescoes from the Villa Negroni and their influence in the 18th and 19th centuries«, *The Art Bulletin* LXV, 1983, p. 423.
- 76 Speler 1981 (wie Anm. 34), p. 231.
- 77 R. Pococke, *Beschreibung des Morgenlandes und einiger anderer Länder*, übersetzt von C. E. von Winckelmann, Erlangen 1754-55 III, p. 237.
- 78 R. Wood, *Les ruines de Palmyre*, London 1753, p. 16.
- 79 J. J. Winckelmann, *Briefe*, herausgegeben von H. Diepolder / W. Rehm, Berlin 1952-57 I, p. 384.
- 80 W. Chambers, *A treatise on the decorative part of civil architecture* (erweiterte Ausg. 1791), London 1825 I, p. 114. L. Lawrence, »Stuart and Revett: Their literary and architectural careers«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* II, 1938/39, p. 147 ff. Wiebenson 1969 (wie Anm. 48), p. 126.
- 81 Schon Lord North sprach davon, daß die Säulen der Tempel von Paestum »of an ancient Dorick order« seien. McCarthy 1972 (wie Anm. 62), p. 762. Wood 1753 (wie Anm. 78) hielt die Säulen des Parthenon, ausgehend von Vitruv, für eine archaische Form der Dorica.
- 82 Le Roy 1758 II (wie Anm. 65), pp. 1 ff. Winckelmann 1825 II (wie Anm. 45), pp. 391 f. (Anmerkungen über die Baukunst der Alten (1760) I 36): Lutz 1991 (wie Anm. 32), pp. 117 ff.
- 83 Vitruv IV 1.
- 84 Vitruv IV 3 (2).
- 85 Pococke 1754-55 I (wie Anm. 77), pp. 335 ff. Syndram 1990 (wie Anm. 59), pp. 89 f. P.-J. Grosley, *Noweaux Memoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens*, London 1764 II, p. 244. Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 47.
- 86 Le Roy 1758 II (wie Anm. 65), p. 1.
- 87 Ebd., p. 9.
- 88 G. B. Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Rom 1761, Taf. 31. G. B. Piranesi 1994 II (wie Anm. 62), p. 859.
- 89 Mehrere Quellen dazu finden sich z. B. bei Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 107.
- 90 Le Roy 1758 II (wie Anm. 65), Vorwort, p. III.
- 91 Pococke 1754-55 I (wie Anm. 77), pp. 335 ff.
- 92 C. L. Stieglitz, *Geschichte der Baukunst der Alten*, Leipzig 1792, p. 421. Vitruv, *Baukunst*, übersetzt von A. Rode, Leipzig 1796, p. 153.
- 93 Piranesi 1778 (wie Anm. 62), Legende zu Taf. 10.
- 94 C. Baudelaire, *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse. Salon de 1846, critique d'art*, herausgegeben von C. Pichoise, Paris 1965, p. 166.
- 95 Pococke 1755 III (wie Anm. 77), p. 239.
- 96 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934 (Reprint 1993), pp. 25, 137 f.
- 97 Rosenblum 1969 (wie Anm. 74), p. 21.
- 98 Dobai 1974-84 II (wie Anm. 48), pp. 504 f.
- 99 J. Gaus, »Die Urhütte«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXXIII, 1971, pp. 20, 24 f.
- 100 M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1765 III, pp. 129-151.
- 101 Zerstört. H. Eschwege, *Die Synagoge in der deutschen Geschichte*, Dresden 1980, pp. 92 f.
- 102 J. Stuart/N. Revett, *The antiquities of Athens*, London 1762-1816 III, Vorwort, pp. XIV f.
- 103 Winckelmann 1825 II (wie Anm. 45), p. 312 (Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien 17).
- 104 S.-A. Jorgensen, »Wielands Antike und das Morgenland«, *Begegnung*

- mit dem »Fremden«. Akten des 8. Internat. Germanisten-Kongresses, Tokio 1990, pp. 129-135.
- 105 E. Burke, *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, kommentiert und herausgegeben von von J. T. Boulton, London 1958. G. Pochat, *Die Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, pp. 419 ff. C. G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen/Toronto/Zürich 1987.
- 106 J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, Darmstadt 1985.
- 107 *Primitivism et Mythes des Origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris 1989. S. Schama, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996. Dort Angabe weiterer Literatur. Als Basis für die folgende Abhandlung vgl. H. Günther, »Kult der Primitivität im Klassizismus«, *Von der Geometrie zum Naturalismus. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und frühneuzeitlicher Gartenbaukunst*, Tübingen 1990, pp. 63-108.
- 108 Zum historischen Umfeld: C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1923. N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, pp. 18 ff. (Utopisches bei Winckelmann und Heinse).
- 109 J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig (2. Aufl.) 1756, p. 5.
- 110 J. Galt, *The life, studies, and works of Benjamin West ...*, London 1820 I, p. 105. Vgl. R. C. Alberts, *Benjamin West. A biography*, Boston 1978, pp. 409 f.
- 111 H. Honour, *The new golden land: European images of America from the discoveries to the present time*, New York 1976, p. 120. C. Marouby, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris 1990, p. 152.
- 112 *Fortuna di Paestum* 1986 I (wie Anm. 32), p. 108.
- 113 Piranesi 1778 (wie Anm. 62), Legende zu Taf. 10.
- 114 Rode 1801 (wie Anm. 35), p. 234
- 115 H. Günther, »Insana aedificia thermanum nomine extracta. Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance«, *Hülle und Fülle, Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993. Separat erschienen in Weimar 1994.
- 116 P. Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus*, Leipzig / Berlin 1910. Ders., »Tacitus im deutschen Humanismus«, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* XIV, 1911, pp. 697-717. H. Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1913. T. Bieder, *Geschichte der Germanenforschung*, Leipzig / Berlin 1921, pp. 7-37. P. H. Stemmermann, *Die Anfänge der deutschen Vorgeschichtsforschung*, Diss. Heidelberg 1934. H. Dannenberger, *Germanisches Altertum und deutsche Geisteswissenschaft*, Tübingen 1935. J. Ridé, *L'image du Germain dans la pensée et les lettres allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVIe siècle*, Lille 1977. H. Hipp, *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Diss. Tübingen 1979.
- 117 H. Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, fol. 286r. Vgl. z. B. C. Celtis, *Kommentar zu Tacitus, Germania*, Basel 1519, pp. 50 f. mit Berufung auf Erasmus von Rotterdam, »Kommentar zu Hieronymus«, *Hieronymus, Omnia opera*, Basel 1516-20 I, fol. 66r.
- 118 H. Blum, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*, Zürich 1550 (lat. Ausg.). Ders., *Von den fünf Säulen*, Zürich 1550 (dt. Ausg.), Einl. u. Kap. 1. E. Forssman, *Säule und Ornament*, Stockholm 1956, p. 55.
- 119 H. Günther u. a., *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, pp. 96 ff.
- 120 M. Tiede, »Klenzes Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels«, *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologie*, Ausst.-Kat. München 1985/86, p. 227-245. J. Träger, *Der Weg nach Walhalla*, Regensburg 1987, pp. 67 ff.
- 121 Tiede 1985/86 (wie Anm. 120), p. 230.
- 122 P. Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus*, Leipzig / Berlin 1910, pp. 106 ff.
- 123 Tiede 1985/86 (wie Anm. 120), p. 231.
- 124 Zur klassizistischen Architektur in Deutschland: T. Mellinghoff / D. Watkin, *Deutscher Klassizismus. Architektur 1740-1840*, Stuttgart 1989. D. Dolgner, *Klassizismus*, Leipzig 1991. A. Jericke / D. Dolgner, *Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars*, Weimar 1975.
- 125 *Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Neuchâtel* IX 1, pp. 165 ff. E. Castellani Zahir, »Ledoux oder Pâris? Franz. Pläne für das Rathaus im preussischen Neuenburg (1783-1790)«, *Schweizerische Bauzeitung* CXVII, 1999 Nr. 21, pp. 27-32. C. Guyot, *Un ami et défenseur de Rousseau, Pierre-Alexandre Du Peyrou*, Neuchâtel 1958.
- 126 Vgl. dazu die im Erscheinen begriffene Baumonographie von Rolf Bothe.
- 127 *Winckelmann* 1952-57 I (wie Anm. 79), Nr. 82.
- 128 J. von Simson, »Friderico Secundo Patria. Antikenrezeption in den Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin«, *Berlin und die Antike*, Ausst.-Kat. Berlin 1979, pp. 379-394. T. Mellinghoff/D. Watkin, *Deutscher Klassizismus 1740-1840*, Stuttgart 1987, pp. 59 ff. D. Dolgner 1991 (wie Anm. 124), pp. 87 ff.
- 129 K. Bauch, *Das Brandenburger Tor*, Köln 1966.
- 130 W. von Wolzogens, »Über die Barrieren von Paris«, *Journal des Luxus und der Moden* XIII, 1798, pp. 76-82. Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 167.
- 131 *Annalen der Akademie der Künste und mech. Wissenschaften zu Berlin* 1791, pp. 61 ff. Lutz 1991 (wie Anm. 32), p. 167.
- 132 G. B. Piranesi, *Antichità di Cora*, abgebildet in: G. B. Piranesi 1994 II (wie Anm. 62), pp. 671-684.
- 133 *Winckelmann* 1825 II (wie Anm. 45), pp. 391 ff. (Anmerkungen I 36-37).
- 134 Er erwähnt in Kap. I 36, daß er eine Version der 1984 von mir zusammengestellten Zeichnungen (siehe oben) kannte, in denen der Tempel von Cori als tuskisch bezeichnet wird: »Ich habe aber Zeichnungen des großen Raphaels von diesem Gebäude vor Augen, welches gezeichnet und genau ausgemessen worden, da dasselbe weniger als itzo gelitten.« Und dazu wird weiter erklärt: »Sie haben ihre Base, welche außer zwo Säulen zu Pesto keine andere alte Dorische Säulen haben, und das Capitäl ist verschieden von den Capitälern anderer Dorischen Gebäude; es ist vielmehr Toskanisch. Diese ungewöhnlichen Capitälern verursachten, daß Raphael diesen Tempel, ohngeachtet der übrigen Eigenschafden der Dorischen Ordnung, vor ein Toscanisches Gebäude genommen, wie er in der Unterschrift seiner Zeichnung angemerkt hat«. Die Zeichnung gehörte zum sog. Atlas des Herrn von Stosch, der in die Albertina gelangte. Aber sie ist anscheinend nicht mehr erhalten. Nicht erwähnt bei H. Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hof-Bibliothek*, Wien 1903/1925.
- 135 »En parcourant les Monuments de M. Le Roy j'auerois souhaité qu'il ait vu les temples de Piesti ou Pesto, et pour la troisieme Epoque de l'ordre Dorique le Propile tout entier d'un temple Dorique à Cori[...]« Brief an J. J. Barthélemy, 1790. *Winckelmann* 1952-57 II (wie Anm. 79), p. 101. *Winckelmann* 1825 II (wie Anm. 45).
- 136 Tor von Messene und Dipylon von Athen. L. von Klenze, »Propyläen in München«, *Allgemeine Bauzeitung* 1861, pp. 203 f.