

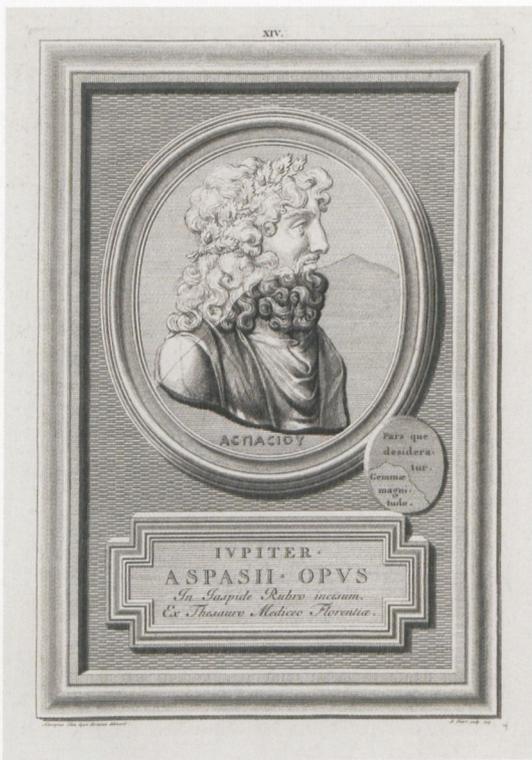
## Rekonstruktion als Rezeption – Die Rekonstruktion antiker Stadtbilder und ihre Verbreitung<sup>1</sup> | Valentin Kockel

Für Archäologen und Bauforscher, die sich mit der Antike beschäftigen, gehört die beschreibende oder gezeichnete Rekonstruktion zum notwendigen methodischen Repertoire des wissenschaftlichen Diskurses. Man kann sogar behaupten, dass es geradezu die Faszination ihrer Arbeit und gleichzeitig die Skepsis ihr gegenüber ausmacht, dass aus oft spärlichen Resten so viel auf dem Papier oder im Modell evoziert werden kann: Aus einer Scherbe entsteht wieder ein Gefäß, ein Torso entwickelt sich zur Statue, ein paar Säulentrommeln erlauben die Rekonstruktion eines Tempels, ein Haus reicht aus, um einen Häuserblock oder eine ganz Stadt wiederzuerwecken. Aus dieser umfassenden Problematik, die letztlich die gesamte Methodik historisch-monumentaler Forschung und deren Legitimation umfasst, können im Folgenden nur einige Aspekte ausgewählt werden. Es geht hauptsächlich um die zeichnerische Rekonstruktion, speziell um die zeichnerische Rekonstruktion von Architektur. Dabei wird einerseits nach den Darstellungsmodi gefragt, mit denen der Betrachter solcher Bilder die gedankliche Arbeit des ergänzenden Zeichners überprüfen kann; andererseits wird die globalere, sich vor allem im 19. Jahrhundert entwickelnde Aufgabe gesehen, ganze Ensembles zu rekonstruieren, um damit auch für ein breiteres Publikum ein »Bild« antiker Urbanität zu entwerfen. Hier kann nicht mehr das einzelne Monument argumentativ sozusagen Stein für Stein zusammengesetzt werden. Es werden Eindrücke geschaffen, die sich nicht nur an den Kriterien der archäologischen »Richtigkeit« messen lassen müssen, sondern auch den Gesetzen der Bildkomposition des Historien- oder Genre-Bildes unterliegen. Diachron zeigt sich eine Entwicklung, die an bestimmten Orten und in bestimmten Medien besonders gut nachvollziehbar ist. Wir bewegen uns deshalb im Folgenden oft an der Grenze zwischen Wissenschaft und Volkserziehung, zwischen Seriosität und stimmungsvoller Erfindung. Doch gerade dort dürften die Rekonstruktionen antiker Städte und Ensemble ihre größte Wirkung entfaltet haben.

### Ergänzungen und Abbildungstechniken: gepunktet und gestrichelt

Bei den im engeren Sinn archäologischen Objekten, bei Skulptur und Kleinkunst lässt sich das grundsätzliche Problem von Rekonstruktion und deren Erkennbarkeit deutlich erkennen. Fragmentiert gefundene Skulpturen wurden fast von Beginn an – zu den wenigen Ausnahmen gehört der Torso vom Belvedere – von Bildhauern plastisch ergänzt, bevor sie in einer Sammlung ihren Platz fanden. Wie man nun diese – zum Verständnis des Fragments zwar notwendigen, sich später oft als irrig erweisenden – Rekonstruktionen zu beschreiben und in Abbildungen sichtbar zu machen habe, war ein Diskurs, der die archäologische Forschung erstmals im 18. Jahrhundert intensiv beschäftigte. Doch selbst Winckelmann, der gern und oft andere Gelehrte kritisierte, sie seien bei ihren Deutungen ohne Anschauung der Originale von falschen Voraussetzungen ausgegangen, handelte bei seinen eigenen Abbildungen keineswegs immer konsequent. Oft genug zeigte er ergänzte Antiken, ohne durch geeignete Markierungen den modernen vom antiken Bestand abzugrenzen.<sup>2</sup> Ähnlich verhielt es sich bei anderen Gattungen der antiken Kunst. Stets lobend wurde die Gemmenpublikation des Baron von Stosch erwähnt, der in seinen Abbildungen fragmentierte Stücke zwar ergänzte, dies aber durch eine völlig unterschiedliche Zeichentechnik auf den ersten Blick sichtbar machte.<sup>3</sup> Erstaunlicherweise ist aber die zeichnerische Rekonstruktion antiker Skulptur eher selten. Ganz in der Tradition der kritischen Haltung Winckelmanns und in dem keineswegs selbstverständlichen Bewusstsein der Problematik, die die Beziehung zwischen dem Objekt und seinem Abbild betrifft, stehen die »Specimens of Antient Sculpture«, die 1809 in London erschienen. Kommentiert von Richard Payne Knight (1751-1824), einem der anerkanntesten Kenner antiker Kunst, enthält der Folioband 78 Tafeln mit ungewöhnlich plastischen Abbildungen antiker Skulptur, meist aus englischen Sammlungen.<sup>4</sup> Knight diskutiert immer wieder die Qualität des Stiches und den Zustand des abgebildeten Stückes. An der Statue selbst ergänzte Nasen, Gliedmaßen oder Attribute werden durch gepunktete Linien markiert. In einigen Fällen gehen die Zeichner aber auch umgekehrt vor und bieten eine Rekonstruktion an, die mit feiner Strichelung angedeutet wird.

Diese Darstellung folgt einem Verfahren, das vereinzelt schon für die Ergänzung antiker Ruinen angewendet worden war, bei denen eine faktische Rekonstruktion am Ort undenkbar blieb. Während sich Antoine Desgodetz in seinen epochalen »Édifices antiques de Rome« von 1682<sup>5</sup> noch auf die orthogonale Projektion der Ruinenbefunde beschränkt und nur bei Details wie Kapitellen und Gebälken zeichnerische Ergänzungen vorgenommen hatte, wurde es bei den großen architektonischen Stichwerken zum Standard, Befunde als Veduten zu zeigen und Rekonstruktionen ohne die detaillierte Unterscheidung zwischen Gesichertem und Hypothese abzubilden. Giovanni Battista



Gemmendarstellung von Philipp von Stosch mit zeichnerischen Ergänzungen, 1724

Zeusstatue von John Samuel Agar mit zeichnerischen Ergänzungen, 1807

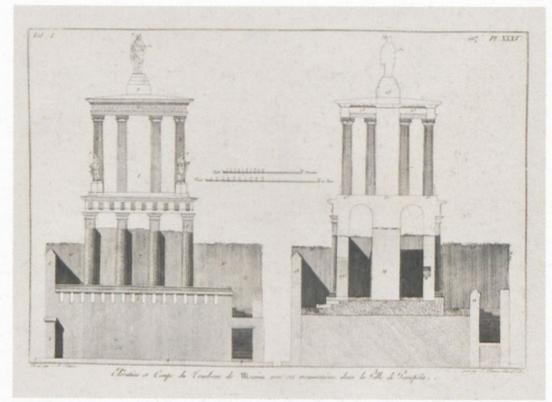
Piranesi hatte dagegen in seiner umfassendsten ›archäologischen‹ Arbeit, den ›Antichità Romane‹ bereits 1756 vereinzelt die Rekonstruktion in die Bestandsaufnahme eingestrichelt.<sup>6</sup> Eine andere Art der ergänzenden Darstellung ist in einem seiner nachgelassenen, posthum von seinem Sohn Francesco 1804/1805 publizierten Werk, den ›Antiquités de la Grande Grèce‹ zu erkennen. Das ausgewählte Blatt zeigt eine von mehreren Ansichten eines Grabbaus vor dem Stadttor von Pompeji, bei denen der erhaltene Unterbau tonig, der aus den herumliegenden Säulenfragmenten ergänzte obere Monopteros mit den darin stehenden Statuen dagegen nur in Umrisslinien ergänzt ist.<sup>7</sup> Eine weitere Möglichkeit, dem Betrachter eine Kontrolle der zeichnerischen Ergänzungen anzubieten, bestand darin, Befund und Rekonstruktion auf einem Blatt in gleichem Maßstab über- oder nebeneinander abzubilden. Ein frühes Beispiel dafür ist Robert Adams ›Geometrical Elevation [...] of the Palace [of the the Emperor Diocletian]‹ aus dem Jahr 1764 (Kat.-Nr. 6.8). Diese argumentative Abbildungstechnik wurde später vor allem von den Architekten der École des Beaux-Arts zur Perfektion entwickelt.

### Die rekonstruierte Stadt als Vision: Giovanni Battista Piranesi

Natürlich hatte man schon immer Rom und Athen, Jerusalem und Babylon als Hintergrund biblischer oder historischer Bildthemen ›rekonstruiert‹. Vogelschaubilder der Hängenden Gärten von Babylon (Fischer von Erlach)<sup>8</sup> oder Ansichten der Domus Aurea (Fischer von Erlach, Kat.-Nr. 6.6; Francesco Bianchini)<sup>9</sup> nehmen zwar die Ausmaße ganzer Städte an, gelten aber doch immer nur einem einzigen Baukomplex, so ausgedehnt er sein mag.<sup>10</sup> Deshalb dürfte die Vorstellung wohl zutreffen, dass Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) Rekonstruktion des Marsfeldes in der Kaiserzeit der erste ›archäologisch‹ begründete Versuch sei, eine ganze Stadt zeichnerisch wiedererstehen zu lassen (Kat.-Nr. 6.7). In seinem 1762 dem englischen Freund Robert Adam gewidmeten Stichwerk ›Il Campo Marzio dell'Antica Roma‹ entwickelte Piranesi aus den Befunden einen vollständigen Plan, der dann in manchen Teilen als rekonstruierende Vogelschau ausgeführt wurde.<sup>11</sup> Eine ›Scaenographia‹ – ein vitruvianischer Begriff – zeigt das gesamte Gebiet als kahle Fläche, auf dem verstreut die Reste der antiken Bauten, wie aus dem Stadtbild des 18. Zeitmaßes herausgeschält, zu erkennen sind. Sie werden in einer ›Ichnographia‹ durch ein komplexes System axial- und punktgespiegelter Grundrissfiguren miteinander verbunden, wobei der Befund und die Ergänzung nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Es ist erstaunlicherweise bisher kaum versucht worden, die Herkunft von Piranesi ›Erfindungen‹ zu analysieren. Sind es Reflexe zeitgenössischer Architektur beziehungsweise akademischer Ideen, oder sind es Umsetzungen der antiken literarischen Überlieferung? Piranesi vermischt die Realität der von ihm untersuchten Reste antiker Bauten mit seiner Idee von Größe und Glanz Roms, der die Gestalt des Marsfeldes zu entsprechen habe. Trotz des Respekts vor den Befunden entstand damit ein idealer Entwurf der antiken Stadt, keine eigentliche Rekonstruktion.

### Stadtvisionen: John Martin, Joseph Gandy und Karl Friedrich Schinkel

In dem Anspruch Piranesi, auf der Basis archäologischer Daten eine Stadt zu rekonstruieren, fanden sich zunächst keine Nachfolger. Das lag nicht nur an der mangelnden Kenntnis der historischen Topografie vieler Plätze in Italien oder Griechenland, in Ägypten oder im Orient, sondern auch an den anderen Intentionen, die sich mit einer Darstellung antiker Städte verbanden. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts häuften sich solche ›Stadterfindungen‹ als Schauplätze historischer Ereignisse, die einerseits in der Tradition von Claude Lorrain stehen, andererseits aber auch den Fantasien eines Hubert Robert verpflichtet scheinen. Als zwei unterschiedliche Repräsentanten dieser Mode seien hier John Martin (1789-1854) und Joseph Gandy (1771-1843) genannt. Martin erfand für seine oft, aber nicht ausschließlich biblisch motivierten Stadtbilder aus Ägypten oder dem Zweistromland im Gegensatz zu älteren Darstellungen eine spezifische Architektur – noch bevor man die Ruinenstätten dieser vergessenen Zivilisationen überhaupt kannte.<sup>12</sup> In einer Beschreibung des Bildes ›Belshazzar's Feast‹ (1821) bezeichnete der Künstler selbst seine Bauten in Babylon als ›invented as the most appropriate for a city situate[d] betwixt the two countries [Egypt and India] and necessarily in frequent intercourse between them‹.<sup>13</sup> Gedrungene, sich stark verjüngende Säulen, gezackte Durchgänge und massive, festungsartige Bauten charakterisieren diese pseudomesopotamische Architektur, deren Einfluss bis in die ›Sandalenfilme‹ der 1930er-Jahre festzustellen ist. In klassischem Ambiente bleiben dagegen die Bilder Joseph Gandys.<sup>14</sup> Der Maler versammelte in einer meist hügelig ansteigenden Landschaft oft bizarre architektonische Pasticci, deren einzelne Elemente sich aber vielfach innerhalb des damals bekannten Repertoires antiker Architektur nachweisen lassen. Schon ein zeitgenössischer Kritiker hatte deshalb witzig von »a kind of architectural congress« gesprochen, »to which every class of building has sent its representative«. In unserem



Rekonstruktion des Istacidier-Grabes in Pompeji von Giovanni Battista und Francesco Piranesi, 1804/1805

›An idea of a Reconstruction of the Capital and Forum of Rome‹ von Charles Robert Cockerell, 1819 ›

›Reconstruction of Athens in the Time of the Antonines‹ von Charles Robert Cockerell, London 1816 ›

Abbn. S. 100

Ausschnitt aus dem ›Panorama von Rom mit dem Einzuge Constantins im Jahre 312‹ von Josef Bühlmann und Alexander von Wagner, 1888, Detail

Ausschnitt aus dem Halbpanorama von Pergamon von Alexander Kips und Max Koch, 1886

Kontext ist dabei wichtig, dass Gandy den Ort seiner Gemälde oft durch ihren Titel genau lokalisiert und auf die antike Beschreibung Griechenlands durch den Schriftsteller Pausanias verweist. Aber auch aktuelle Forschungsergebnisse werden einbezogen. So heißt es zu einem Bild aus dem Jahr 1815 mit der Darstellung des Heiligtums in Eleusis umständlich: »A Composition of Greek Embellishments from Pausanias and other Authors, and from Discoveries Made on the Spot by the Last Mission of the Dilettanti Society.« Gandys Bruder John Peter hatte an diesen Ausgrabungen ebenfalls teilgenommen und eine Rekonstruktion gemalt, die sich sehr viel genauer an den wirklich erhaltenen Bauten der Anlage orientierte.<sup>15</sup>

Ähnlich ist Karl Friedrich Schinkels (1781-1841) ›Blick in Griechenlands Blüte‹ von 1825 einzuschätzen.<sup>16</sup> Zwar lässt sich in dessen Vordergrund recht genau der Grundriss des Parthenon nachvollziehen, an dessen Fries gerade gearbeitet wird. Auch wird in zeitgenössischen Beschreibungen darauf hingewiesen, dass im Mittelgrund »eine griechische Stadt nach Beschreibung und Ruinen gebildet« sei.<sup>17</sup> Doch vermitteln die Bauten lediglich eine Idee von klassischer Landschaft und Architektur. Schinkel versucht keine wirkliche Stadt, sondern bestenfalls metaphorisch ein ›Neues Athen‹ abzubilden.<sup>18</sup> Es finden sich Hallen und Tempel, ein Theater sowie ein Stadion und eine Pyramide. Dagegen fehlen die sonst so beliebten Kuppelbauten in Anlehnung an das Pantheon. Vielleicht wollte Schinkel damit archäologisch korrekt bleiben, auch wenn Theater und Stadion (= Circus) in römischer Ausprägung gezeigt werden.

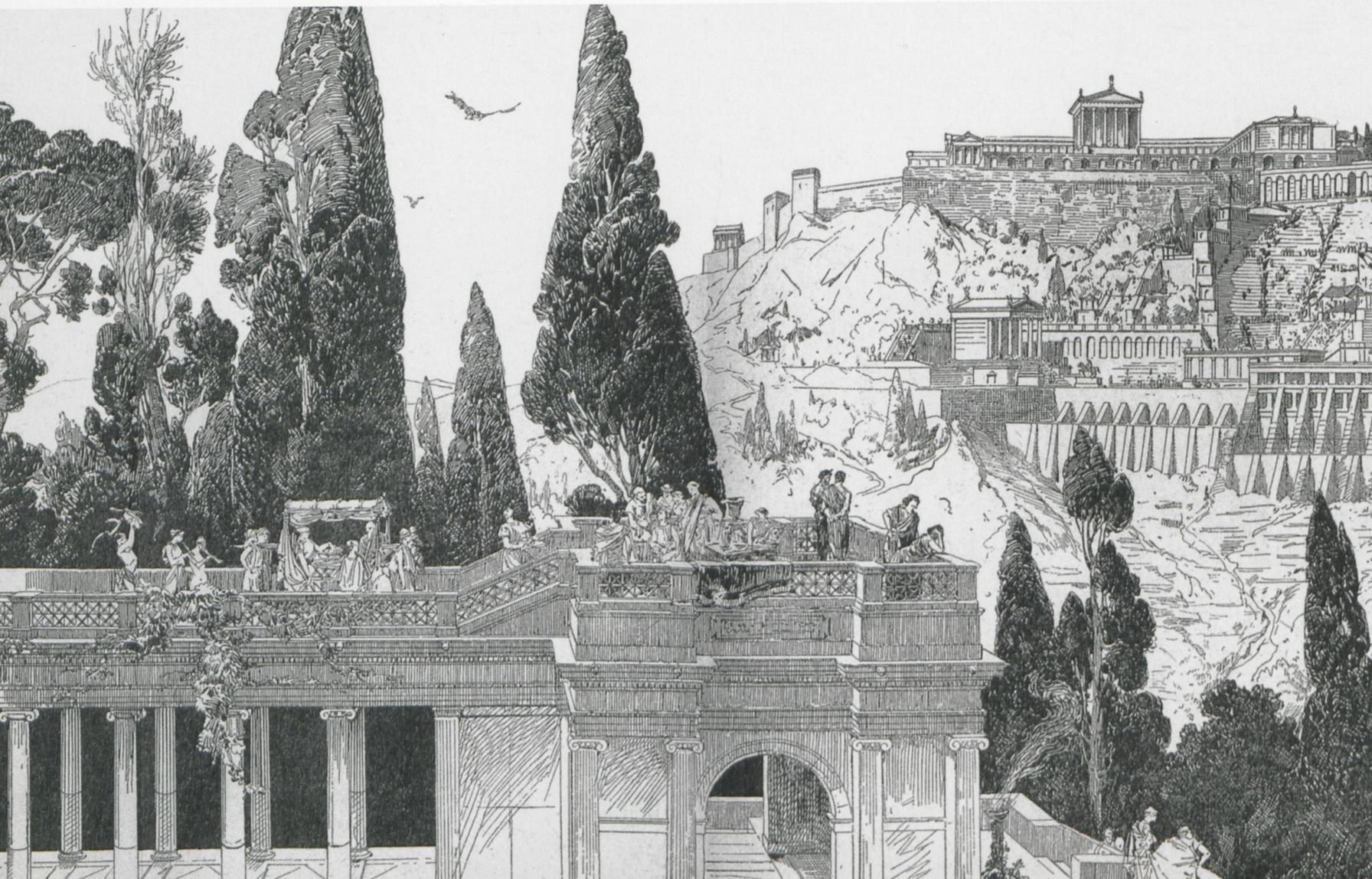
### **Der archäologische Blick: Charles Robert Cockerell, Jean Nicolas Huyot und Etienne Rey**

Etwa gleichzeitig entstanden die ersten Stadtrekonstruktionen, die sich ganz bewusst auf den archäologischen Befund und die literarische Tradition berufen und diese doppelte Überlieferung durch die Kenntnis antiker Architektur im Allgemeinen ergänzen. Es waren vor allem englische Architekten, die mit perspektivisch angelegten Rekonstruktionen erfolgreich das Bild der viktorianischen Gesellschaft von der antiken Stadt prägten. Eine Schlüsselposition nimmt dabei der Zeichner, Maler und Architekt Charles Robert Cockerell (1788-1863) ein.<sup>19</sup> Dieser war von 1810 bis 1814 in Griechenland gereist und war dort an bedeutenden archäologischen Entdeckungen in Ägina und Bassae beteiligt gewesen. Erst nach einem längeren Aufenthalt in Rom (mit Unterbrechungen von 1815 bis 1817) kehrte er nach London zurück. Noch in Athen selbst entstand eine Gesamtansicht der Stadt Athen, später in Rom eine Rekonstruktion des Forum Romanum, also zweier zentraler Orte neuzeitlicher Antikensehnsucht. Beide Blätter existieren in verschiedenen Fassungen, waren als Aquarelle in der Royal Academy ausgestellt und wurden mehrfach gestochen. Zwei Abzüge der ›Reconstruction of Athens in the Time of the Antonines‹ kamen schon 1816 nach London.<sup>20</sup> Man sieht die Stadt aus einer niedrigen Vogelschau von Osten, dominiert vom schroffen Felsen der Akropolis mit Parthenon und der – in der abgebildeten Zeichnung nur zu ahnenden – Statue der Athena Promachos. Landmarken bilden das unter Hadrian fertiggestellte Olympieion mit dem danebenliegenden Hadrianstor sowie dahinter der Musenhügel, den das Denkmal für Philopappos besetzt. Rechts, also nördlich der Akropolis, sind der ›Turm der Winde‹, die Römische Agora und das Hephaisteion zu erkennen. Die spätantike Stadtmauer grenzt vorn – eigentlich anachronistisch – das Stadtgebiet ein, das seinerseits durch großzügig angelegte, rechtwinklig verlaufende Straßenzüge gegliedert wird. Die eher locker bebauten Grundstücke sind mit Bäumen bepflanzt.

Die für den heutigen Betrachter ungewöhnlich erscheinende Wahl, Athen zur hohen Kaiserzeit zu zeigen, hängt mit der Vorstellung zusammen, dass Griechenland seit Hadrian eine neue Blüte erlebt habe, was durch die zahlreichen Bauten aus dieser Zeit auch klar veranschaulicht wird.<sup>21</sup> Als Stich fand Cockerells Ansicht Eingang in eines der zu seiner Zeit sehr geschätzten Tafelwerke über Griechenland. Der Schotte Hugh W. Williams, auch als ›Grecian Williams‹ apostrophiert, fügte es zwischen seine pittoresken Griechenland-Ansichten ein. Dort blieb es mit zwei weiteren Blättern nach Cockerell – Rekonstruktionen der beiden Parthenon-Fassaden – die einzige bauhistorische Ansicht.<sup>22</sup> Die archäologisch-neutrale Zielsetzung von Cockerells ›Athen‹ wird in der Gegenüberstellung mit einem bekannten Bild Leo von Klenzes deutlich, das die Akropolis und einen Teil der Stadt als Hintergrund für die Darstellung einer Predigt des Paulus zeigt.<sup>23</sup> Ein durch vorbereitende Zeichnungen belegtes archäologisches Studium ist hier mit dem Anspruch eines Historienbildes verbunden.

Einen noch größeren Erfolg hatte Cockerell mit seiner Rekonstruktion des Forum Romanum. Dieses Blatt entstand 1817 wohl als Auftragsarbeit und wurde 1818 erstmals gestochen. Als das Aquarell<sup>24</sup> 1819 in der Royal Academy ausgestellt wurde, trug es folgenden umständlichen Titel: ›An idea









Ansicht des römischen Vienne von Etienne Rey (?), »Vue de Vienne romaine, rétablie d'après les ruines qui subsistent«, 1831

of a reconstruction of the Capital and Forum of Rome from an elevated point between the Palatine Hill and the Temple of Antoine & Faustina from the existing remains, the authorities of ancient writers, and the description of Piranesi, Nardini, Venuti and others [sic!]. Eine kürzlich im Kunsthandel aufgetauchte Vorzeichnung trägt eine ganze Reihe von handschriftlichen Notizen, die diesen Sachverhalt veranschaulichen.<sup>25</sup> Der noch junge Künstler verwies damit ausdrücklich auf sein sorgfältiges Studium aller möglichen Quellen und Autoritäten. Frank Salmon hat die Geschichte der Ausgrabungen auf dem Forum und der zeichnerischen Rekonstruktionen im Einzelnen behandelt und dabei gezeigt, wie sehr Nachahmer und Kopisten von der »Idea« Cockerells profitierten, die dadurch in England für Jahrzehnte die Vorstellungen über das Aussehen dieses Platzes bestimmten.

Es mag zunächst erstaunen, dass es unter den französischen Architekten gleichzeitig kaum vergleichbare Arbeiten gibt, waren doch die Stipendiaten der Académie in Rom verpflichtet, antike Bauten in ihrem Ruinenzustand zu zeichnen und Rekonstruktionen davon anzufertigen. Doch befassten sich diese Bauaufnahmen einerseits nur mit einzelnen Bauten oder Ensembles, andererseits gehörte zur Doktrin der Académie, dass nur die orthogonale Projektion von Plan, Ansicht und Schnitt ausgeführt werden durfte, nicht aber eine perspektivische Ansicht, in der allein ganze Stadtbilder dargestellt werden konnten.<sup>26</sup> Deshalb finden sich unter den zahllosen Blättern der Grand-Prix-Preisträger erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts perspektivisch gezeichnete Stadtansichten. Als wichtige Ausnahme ist Jean Nicolas Huyot (1780-1840) zu erwähnen.<sup>27</sup> Selbst Grand-Prix-Preisträger 1807,<sup>28</sup> bereiste Huyot von 1817 bis 1821 Ägypten, den Nahen Osten und Griechenland, wo er insbesondere auch Stadtanlagen studierte. Schon 1819 war er zum Professor für Architekturgeschichte an der École des Beaux-Arts gewählt worden, ein Amt, in dem er nach seiner Rückkehr über 18 Jahre die Architekturstudenten betreute. Seine Grundrisse und Zeichnungen antiker Städte sind bis heute weitgehend unpubliziert. Es befinden sich unter ihnen verblüffend perfekte Rekonstruktionen ganzer Stadtbilder aus der Vogelschau, wie zum Beispiel von Herakleia am Latmos (zwischen 1817 und 1823). Sein Einfluss auf die von ihm ausgebildete Architektengeneration muss groß gewesen sein, und auch Schinkel ließ sich von Huyots Zeichnungen bei einem Besuch 1826 in Paris sehr beeindrucken.

Im Vergleich zu Abbildungen von Athen oder Rom konnten sich für solche Zeichnungen nur Spezialisten begeistern. Es erstaunt hingegen, dass von der Stadt, deren öffentliche und private Bauten am besten überhaupt bekannt waren, fast gar keine Rekonstruktionen vorliegen. In den 1820er-Jahren waren in Pompeji schon die Zentren um das Theater und das Forum sowie eine Reihe von Häusern freigelegt worden. Rekonstruktionen beschränkten sich jedoch auf einzelne Interieurs oder Tempel. François Mazois, der über Jahre in Pompeji geforscht hatte und dessen monumentales Werk damals in einzelnen Bänden sukzessive erschien, hatte ganz in der Art der französischen Stipendiaten auf perspektivische Rekonstruktionszeichnungen verzichtet.<sup>29</sup> Es dürfte deshalb kaum ein Zufall sein, dass der englische Architekt William Clarke für eine kleinformatige, an ein breiteres Publikum gerichtete Veröffentlichung eine anschauliche Rekonstruktion des Forums und seiner Umgebung aus der Vogelschau zeichnete.<sup>30</sup> Dem 1831 in der »Library of Entertaining Knowledge« herausgegebenen ersten Band legte Clarke dieses Blatt als Frontispiz bei. Im zweiten Band stand dagegen eine verkleinerte Reproduktion von Cockerells Forum Romanum voran: Der Glanz des einen Platzes sollte eindeutig auf den anderen abfärben.

Wie viel Erfolg diese neue archäologische Visualisierungsmethode hatte, zeigt auch ein Buchprojekt von eher lokaler Bedeutung. Noch vor 1820 begann der später in Lyon Zeichnen lehrende Etienne Rey (1786-1867), an einer aufwendigen Publikation der antiken und mittelalterlichen Denkmäler seiner Heimatstadt Vienne zu arbeiten.<sup>31</sup> Zwei Tafeln zeigen Ansichten der Stadt: einmal in ihrem gegenwärtigen Zustand, einmal zur Zeit ihrer antiken Blüte: »Cette vue d'un nouveau genre n'est point, comme celles de Piranesi, composée d'imagination: le local est portrait, et, quant aux édifices, nous n'avons fait que les relever de leurs ruines. A la vue de ce superbe ensemble, on a d'abord peine à croire qu'il ait existé: tant nos idées retrécies par nos constructions mesquines sont éloignées de la magnificence romaine.«<sup>32</sup> Rey betonte also einerseits das Neue an seiner Rekonstruktion, andererseits deren Authentizität und Überprüfbarkeit. Die wissenschaftlich begründete zeichnerische Wiederherstellung antiker Stadtbilder gehörte damit zum Repertoire archäologischer Wissensvermittlung.

### **Wirtschaftliche Erfolge: Josef Bühlmann, Alexander Kips und Max Friedrich Koch**

Zu Recht hat man das monumentale Panorama als ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>33</sup> Die Darstellungen von historischen Ereignissen, bekannten oder exotischen Orten lockten in den europäischen und amerikanischen Großstädten viel Publikum an, das sich willig der Illusion hingab, mitten in der jeweiligen Szene zu stehen. Natürlich gehörten auch antike Ruinenstätten zu den Themen solcher Schausstellungen und es war nur eine Frage der Zeit und der geeigneten Künstler, um Panoramen zu schaffen, die den Besucher in ein rekonstruiertes antikes Ambiente versetzten. Der Schweizer Josef Bühlmann (1844-1921) war in München ausgebildet worden und stieg dort später vom außerordentlichen Professor für »Bauformenlehre und Decorativen Ausbau« zum Lehrstuhlinhaber für Bauzeichnen auf, ein Amt in dem er auch »Antike Baukunst« lehrte. Als entwerfender und bauender Architekt hatte Bühlmann wenig Erfolg, umso mehr dagegen als Autor architekturhistorischer und didaktischer Werke.<sup>34</sup> Schon in den 1870er-Jahren trug er eine Reihe von Rekonstruktionen zu dem großen kulturhistorischen Werk »Hellas und Rom« von Jakob von Falke bei, die sich alle durch einen hohen wissenschaftlichen Anspruch auszeichnen. In unserem Kontext ist vor allem ein 1879 datiertes Blatt wichtig, das Rom zur Zeit von Kaiser Aurelianus zeigt, also am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr.<sup>35</sup> Bühlmann verlässt hier den bisherigen Maßstab seiner Arbeiten. Man sieht die gesamte Stadt aus der Vogelschau mit dem Marsfeld im Vordergrund vor der Kulisse der Albaner Berge. Große Anlagen, wie der Circus Flaminius und das Pompeius-Theater, werden aus ihren bekannten Grundrissen entwickelt, zahlreiche frei entworfene Wohnbauten füllen den Raum zwischen den öffentlichen Bauten. Auch zu Franz von Rebers »Album der Ruinen von Rom« (1883) steuerte Bühlmann eine rekonstruierte Ansicht des Forum Romanum bei, die den Platz vom Kapitolhügel aus zeigt.<sup>36</sup> Bühlmann war somit ein idealer Partner für die Münchner Panorama-Gesellschaft, die nach einem neuen Rundbild für ihr Ausstellungsgebäude in der Theresienstraße suchte. Der Münchner Akademieprofessor Alexander von Wagner (1838-1919) übernahm die Kolorierung und die Staffagefiguren. Bühlmanns und Wagners Panorama (Kat.-Nr. 6.13) zeigt Rom vom Kapitol aus, in dem Moment als Konstantin, der erste »christliche« Kaiser an der Spitze seiner siegreichen Truppen zum Tempel des Kapitolinischen Jupiter hinaufsteigt. Vor dem Hintergrund einer äußerst peniblen Architekturrekonstruktion entstand so ein Historienbild, das als weltgeschichtlichen Moment den Übergang vom heidnischen zum christlichen Rom zum Thema hatte. Ab 1888 konnte das 15 Meter hohe Panorama über Jahre hinweg besichtigt werden, die bayerischen königlichen Hoheiten und die Presse waren begeistert, wirtschaftlich war es ein Erfolg.<sup>37</sup> Erhalten blieben nur Lichtpausen<sup>38</sup> der Vorzeichnungen und unterschiedlich große fotografische Abbildungen in Form eines Leporellos,<sup>39</sup> die man zusammen mit Beschreibungen am Eingang zum Ausstellungsgebäude erwerben konnte.<sup>40</sup>

Lob für Bühlmann kam aus berufenem, aber auch nicht ganz unparteiischem Munde. Franz von Reber (1834-1919), damals einflussreicher Kunsthistoriker und Archäologe in München, mit dem Bühlmann schon zusammengearbeitet hatte, verfasste zu dem Panorama eine ausführliche Erklärung und nahm in ihr ebenso wie in einigen anderen Artikeln wertend Stellung.<sup>41</sup> Bühlmann vereine in seiner Person, so heißt es da, »Denkmälerkunde«, »Kenntnis der römisch-classischen Architekturformen« und eine vollständige Beherrschung der komplizierten »perspektivischen Konstruktion«. »Dadurch, dass von allen Hauptstädten des Alterthums keine so weit in's Detail ihrer antiken Gestaltung bekannt ist, wie Rom, wurde die Sache nur um so schwieriger gemacht, indem der Phantasie nur sehr beschränkte Stellen geboten, der Fesseln aber unzählige erwachsen waren. Freilich konnte dadurch das Werk nur um so gediegener und von einer sachlichen Wahrheit werden, wie sie bisher auf dem Gebiete der Totalrestauration eines antiken Schauplatzes noch nicht erreicht worden ist.« Von Reber kritisierte einzig, dass die Rekonstruktionen zu »geleckt« erschienen, keine pittoreske Patina besäßen. Der Berliner Architekt Yadegar Asisi entwickelte 2006 aus dem digitalisierten Fotoleporello erneut ein kolossales Panorama, koloriert und mit fotografischen Versatzstücken leicht verfremdet. Die Ausstellung in einem stillgelegten Gasometer in Leipzig war ein Publikumserfolg.<sup>42</sup>

War das Bühlmann'sche Panorama kommerziellem Interesse entsprungen, so konnte sich ein anderes, etwa gleichzeitig angefertigtes Halbrund höchster offizieller und konkreter archäologischer Unterstützung erfreuen. Für die Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste in Berlin 1886 schufen die Maler Alexander Kips (1858-1910) und Max Friedrich Koch (1859-1930) eine rekonstruierte Gesamtansicht Pergamons.<sup>43</sup> Sie hatten sich zu Vorstudien 1885 im deutschen Grabungshaus am Ort aufgehalten und genossen die Gastfreundschaft der dort tätigen Archäologen und Architekten. Das Panorama feierte – ebenso wie eine Rekonstruktion des großen Zeusaltars und



Vogelschau von Herakleia am Latmos von Süden von Georg Toppel, 1911



Vogelschau von Selinunt von Jean Hulot, 1910

ein Nachbau der Ostfassade des Zeustempels in Olympia (beide im Maßstab 1:1) – die Leistungen der deutschen Archäologie. Diorama-Schaubilder in einem weiteren Gebäude, auf denen Szenen deutschen Wagemuts in Afrika gezeigt wurden, ergänzten diese aus heutiger Sicht eigentümliche Leistungsschau einer Kunstakademie. Das gewiss nicht allgemein zur Schwärmerei neigende ›Centralblatt der Bauverwaltung‹ rühmte die Installation mit den Worten: »Das herrliche Halbbrundgemälde, die alte Herrlichkeit der Stadt des Attalos – vielleicht in sanguinischer Weise übertrieben – vor dem staunenden Blick empor zaubernd, hat zur Grundlage die neuesten Ausgrabungen und Forschungen und baut sich auf hinter einem nicht wie sonst landschaftlich sondern architektonisch behandelten Vorder-Mittelgrunde, dessen Erfindung den leitenden Architekten zur Ehre gereicht.«<sup>44</sup> Wieder sind die authentische topografische Situierung ebenso wie die archäologische Wahrhaftigkeit auf der Grundlage jüngster Forschungen die wesentlichen Parameter einer positiven Bewertung, die ›sanguinische‹ Übertreibung dagegen galt es zu vermeiden.<sup>45</sup>

#### Wissenschaft und Schuldidaktik: Die Rekonstruktion von Priene durch Johann Zippelius

Die großen Panoramen von Rom und Pergamon waren sicher die spektakulärsten und öffentlichkeitswirksamsten Rekonstruktionen ganzer Stadtbilder. Aber auch im kleineren Maßstab strebte man die Vermittlung neuer archäologischer Kenntnisse durch solche Darstellungen an. Dabei konnte allerdings die Illusion des Mittendrin-Seins, die das Panorama mit großem technischen und finanziellen Aufwand so perfekt erzeugte, nicht aufrechterhalten werden. Man bediente sich dagegen der Vogelschau als idealem Medium, einer Darstellungstechnik, die sich mittlerweile bei zahllosen aktuellen Stadtplänen oder Fabrikansichten für ein breites Publikum eingebürgert hatte. In der archäologischen Forschung hatte zudem das Interesse an der antiken Stadt in ihrer Gesamtheit gegen Ende des 19. Jahrhunderts deutlich zugenommen. Auch die französischen Grand-Prix-Stipendiaten waren endlich von den allzu rigiden Vorgaben der Académie befreit und knüpften an Visualisierungstechniken an, die schon Huyot verwendet hatte.<sup>46</sup> So entstanden als Vogelschaubilder Gesamtansichten und Rekonstruktionen von Pergamon und Priene, später auch von Tusculum, der Villa Hadriana und von Capri.<sup>47</sup> Doch wurden diese Arbeiten bestenfalls ausschnittsweise publiziert und blieben daher selbst einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit weitgehend verborgen.<sup>48</sup> Allein die ›Vue aérienne perspective‹ von Selinunt mit seinem belebten Hafen und den beiden Tempelgruppen erschien 1910 in einem großen Tafelwerk.<sup>49</sup>

Sicher wurde das Entstehen solcher zeichnerischen Rekonstruktionen durch die zentrale und straffe Organisation der französischen Akademie mit ihrem genauen Pflichtenkatalog für die Stipendiaten gefördert. Vergleichbare Arbeiten entstanden jedoch auch in Deutschland und wurden als Beweis einer souveränen Beherrschung der technischen Schwierigkeiten ebenso wie als Beweis intensiver Kenntnis der Antike im Allgemeinen und des Grabungsplatzes im Besonderen hoch geschätzt.<sup>50</sup> Seit 1905 war der aus Franken stammende junge Architekt Johann Zippelius (1873-1956) mit einem Stipendium durch das östliche Mittelmeer gereist und hatte in Milet den leitenden Ausgräber Theodor Wiegand kennengelernt.<sup>51</sup> Dieser beauftragte Zippelius damit, ein rekonstruiertes Schaubild der gerade ausgegrabenen und in Sichtweite von Milet liegenden hellenistischen Stadt Priene anzufertigen (Kat.-Nr. 6.15). Mit dem Beifall des Archäologie-vernarrten Kaisers Wilhelm II. erschien die Rekonstruktion, die in Deutschland erstmals eine antike Stadt mit ihren öffentlichen und privaten Bauten als Ensemble präsentierte, 1910 im Verlag B. G. Teubner in Leipzig als Schautafel für Schulen oder altertumswissenschaftliche Institute. »Das überaus anschauliche Gesamtergebnis« der Ausgrabungen solle, so Theodor Wiegand in einem begleitenden Text, demjenigen Lehrer »als Anschauungsmittel für den Unterricht« zur Verfügung gestellt werden, »der sich vielleicht schon lange danach geseht hat, seinen Schülern ein wirklich farbenreiches Bild [...] eines echt griechischen Gemeinwesens zu vermitteln.«<sup>52</sup> Zippelius' schwarz-weiße Federzeichnung wurde später in einer farbigen Fassung gedruckt, deren Kolorit jedoch nicht nur auf Begeisterung stieß.<sup>53</sup> Ein englischer Kritiker formulierte sogar pointiert: »Crude in colour, and therefore the plate is not as attractive as it is instructive.«<sup>54</sup>

Trotz dieser Kritik war Wiegand von der Aussagekraft dieses ersten Versuchs überzeugt worden. Er veranlasste deshalb wenig später innerhalb des Milet-Projekts eine weitere Stadtrekonstruktion. Aus den im Gelände noch deutlich sichtbaren Strukturen entwickelte der Maler Georg Toppel (1875-1917) nach den Angaben des Bauforschers Fritz Krischen eine Vogelschau der kleinen Stadt Herakleia am Latmos, die auch in der entsprechenden wissenschaftlichen Publikation abgebildet wurde.<sup>55</sup> Im Gegensatz zu Priene befinden sich nun Menschen in den Straßen und Vögel schweben über dem Wasser. Vor allem wird aber der Hafen durch Schiffe belebt. Krischen distanziert sich

jedoch gleich von so viel Lebendigkeit: »Es ist zu bemerken, dass der Vordergrund mit dem Hafen und dessen Treiben in freier Erfindung des Künstlers gezeichnet ist [...]«

Abb. S. 106  
Modell der Stadt Rom zur Zeit Kaiser Konstantins von Italo Gismondi: Circus Maximus, Palatin, Forum Romanum und Kolosseum, Ansicht von Süden 1937

Die beiden Zeichnungen von Priene und Herakleia machen nochmals den Zwiespalt deutlich, in dem sich deren Autoren befanden. Die unübertreffbare Anschaulichkeit der Vogelschau ermöglicht eine einzigartige Vermittlung der Ergebnisse archäologischer Forschung – doch die Lückenhaftigkeit der Befunde zwingt gleichzeitig zu zahllosen hypothetischen Ergänzungen, die der Wissenschaftler nur schwer ertragen mag. Wann solche Skrupel notwendig sind und wie man dem Betrachter einer Rekonstruktion den unterschiedlichen Grad an Sicherheit vermitteln könnte, wird bis heute diskutiert. In jüngster Zeit sind solche ganzheitlichen Stadtbilder wieder sehr üblich geworden und haben gerade wegen ihrer scheinbaren Perfektion auch Kritik ausgelöst. Je nach Zielsetzung wird sich der Autor entscheiden müssen, ob die Verifizierbarkeit oder die Anschaulichkeit die Oberhand gewinnen soll.<sup>56</sup>

### Rom 3D: Italo Gismondis Stadtmodell

Keine Rekonstruktion hat jedoch unser Bild einer antiken Stadt so nachhaltig geprägt wie Italo Gismondis (1887-1974) Modell der Stadt Rom im 4. Jahrhundert n. Chr., das hier nur kurz erwähnt werden kann. Zwar waren Modelle von Residenzen oder Hauptstädten seit dem 16. Jahrhundert immer wieder zur herrscherlichen Repräsentation, zur militärischen Instruktion oder einfach zum Bestaunen durch ein zahlendes Publikum angefertigt worden, doch bleibt Gismondis Rom bis heute der umfassendste und erfolgreichste Versuch, eine antike Großstadt zu visualisieren. Auch dieses Rom wurde nicht an einem Tag gebaut. Gismondi konnte auf Vorarbeiten aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurückgreifen, als er 1937 bei der Planung der »Mostra Augustea« mit der Anfertigung dieses Modells beauftragt wurde.<sup>57</sup> Von dem Franzosen Paul Bigot stammte bereits ein in Metall gegossenes kleineres Modell.<sup>58</sup> Gismondi selbst hatte vorher mit Ansichten in der Vogelschau und sogar mit panoramaartigen Darstellungen experimentiert.<sup>59</sup> Die große Jubiläumsausstellung gab ihm nun aber die Mittel an die Hand, die Leistungen der Antike und auch die Leistungen der Archäologen während des Faschismus in unübertroffener Weise zu veranschaulichen. Die Begeisterung über das Modell, das sich heute im Museo della Civiltà Romana befindet, überdeckt jedoch gern eine ganze Reihe von Fragen, die seine Konzeption aufwirft: Kann ein Modell im 20. Jahrhundert Rom noch in Gipsweiß zeigen? Ist die Idee, Rom auf einem gedachten Höhepunkt seiner Entwicklung als Summe aller bekannten Bauten zu zeigen nicht eigentlich ahistorisch?<sup>60</sup> Welche Vorstellung antiken Wohnens liegt den weiten Partien zugrunde, in denen zahllose Bauten mangels archäologischer Überlieferung »erfunden« werden mussten? Der anhaltende Erfolg dieser dreidimensionalen Rekonstruktion lässt solche Einwände und Fragen nachrangig erscheinen. Der Andrang von Schulklassen und Bildungsreisenden, die nur hier das Gefühl vermittelt bekommen, sich aus der Vogelschau auf das 16 x 17 Meter große Modell in dem Labyrinth der antiken Großstadt orientieren zu können und die sieben Hügel mit der Senke des Forums endlich zu begreifen, lässt Einwände kleinlich erscheinen. Bis in die »Asterix«-Bände prägt es heute das Bild des monumentalen Zentrums der Stadt. Selbst das jüngste, seit 1998 mit großem Aufwand betriebene Projekt eines digital generierten dreidimensionalen Stadtmodells greift noch auf Gismondi zurück.<sup>61</sup> Ähnlich den aktuellen Bemühungen von »Google Street View« wurden für »Rome reborn« die Straßen des Modells mit Spezialkameras gefilmt, um virtuelle Spaziergänge zu ermöglichen.

### Die Orte: Olympia – Athen – Rom

Bisher sind die hier in ausgewählten Beispielen genannten Rekonstruktionen in der wissenschaftlichen Diskussion bestenfalls unter dem Gesichtspunkt »richtig« oder »falsch« behandelt worden. Das liegt sicher auch daran, dass in den eigenen Äußerungen der Künstler oder Herausgeber immer die möglichst genaue Wiedergabe aller Details betont wird, also gerade Wert auf diese eigentlich nie erreichbare Qualität gelegt wird. Man könnte die Bilder aber auch für eine Analyse heranziehen, in der es um zunehmende Verwissenschaftlichung und um die verschiedenen Moden der Historisierung geht. Ordnet man z. B. chronologisch die Rekonstruktionen von Olympia, dann zeichnen sich völlig unterschiedliche Konzepte ab, die zwar auch, aber nicht nur durch den Fortschritt der archäologischen Kenntnisse bedingt sind (vgl. Kat.-Nr. 6.12). Karl Friedrich Schinkel »komponierte« noch eine »Vision« der Altis in der Antike, die von einem dichten Hain dominiert wird, durch den zahlreiche Statuen und der Tempel hindurchscheinen. Er übersetzt damit gewissermaßen einen antiken Text (Pausanias), den er – fälschlich – als Ekphrasis, also als künstlerische Beschreibung las, zurück in ein Bild. Spätere Künstler werteten die neuen Ergebnisse der Ausgrabungen aus, betonten in begleitenden Texten die absolute Genauigkeit der Anordnung jedes Baus.





Forum Romanum in Rom, Bestandsaufnahme (unten) und Rekonstruktion (oben) von Ferdinand Dutert, 1876 >

Gustav Bauernfeind, Perspektive des Forum Romanum nach Ferdinand Dutert, 1876 >

Abb. S.110

Akropolis in Athen, Aquarell nach den Fresken im Neuen Museum in Berlin von Edward Friedrich Pape, 1851

Dennoch blieb viel Raum für Stimmungen, die ein düsteres oder heiteres Griechentum evozieren. In Athen kann schon die Wahl des historischen Augenblicks – Zeit des Perikles oder Zeit des Hadrian – zeigen, welche Epoche für bedeutend gehalten wurde. Auch für das Forum Romanum würde eine solche Analyse wesentliche Einsichten darüber vermitteln, wie sich die Sicht auf die Antike allmählich veränderte.<sup>62</sup> Dabei kann sogar die grundsätzlich gleiche Ansicht in unterschiedlicher Ausprägung sehr verschiedene Gefühle vermitteln. Gustav Bauernfeind (1848-1904) beispielsweise bediente sich der präzisen Pläne und Bauaufnahmen des französischen Stipendiaten Ferdinand Dutert (1845-1906), um eine perspektivische Rekonstruktion des Platzes zu entwickeln.<sup>63</sup> Seine Vorzeichnungen und Entwurfsskizzen zeigen, wie aus dem kopierten Plan des Franzosen Fluchten konstruiert und mit vorher zeichnerisch »erprobten« monumentalen Bautypen zu einem schlüssigen Bild kombiniert wurden.<sup>64</sup> Je nach Zahl und Anordnung der Staffagefiguren konnte daraus ein schwach belebter, vornehmer Platz entstehen oder der Hintergrund für eine dramatisch gesteigerte religiöse Prozession.<sup>65</sup>

### Die Bilder in den Köpfen: Medien und Publikum

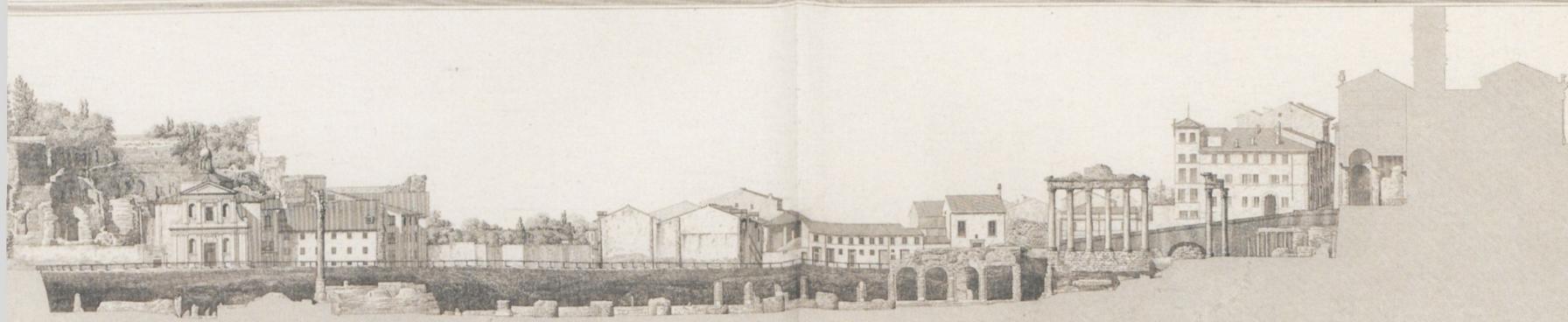
Wohl die meisten hier vorgestellten Rekonstruktionen sind als Auftragsarbeiten entstanden. Oft waren es Publikationen über die antike Kunst oder Werke mit Reisebeschreibungen, in denen solche Bilder die üblichen Veduten ergänzen sollten. Im deutschsprachigen Raum spielte ganz offensichtlich das meist als »Prachtband« apostrophierte »Hellas und Rom« des Kunst- und Kulturhistorikers Jakob von Falke (1825-1897) eine wichtige Rolle für die Entstehung und Verbreitung einer ganzen Anzahl von Rekonstruktionen antiker Architektur. Mehrere junge Architekten und Maler arbeiteten für diesen 1878 im Verlag von Wilhelm Spemann (1844-1910) in Stuttgart erschienenen Band, der eine reich bebilderte Kulturgeschichte sein sollte. Der 25-jährige Friedrich von Thiersch konnte z. B. mit Spemanns Honoraren – er hatte neben anderem den Auftrag, einige Perspektiven anzufertigen – weitgehend seine Studienreisen durch Italien und Griechenland finanzieren.<sup>66</sup> Abgedruckt wurden seine Vogelschaubilder von Olympia, der Akropolis von Athen, vom Piräus oder dem Circus Maximus. Gustav Bauernfeind, der bereits als Illustrator von Reisebänden ähnlichen Formats gearbeitet hatte, entwickelte eigens eine Ansicht des Forum Romanum und Joseph Bühlmann, der später durch sein Panorama berühmt wurde, steuerte eine ganze Anzahl von Rekonstruktionen bei, und zwar sowohl von Rom, wo er sich bereits aufgehalten hatte (unter anderem Forum Romanum, Kapitol, die aurelianische Stadt aus der Vogelschau), wie auch von Athen, das er persönlich nicht kannte (z. B. Agora, Dionysostheater). Aus Wien kam Joseph Hoffmann (1831-1904) hinzu. Seine Blätter (z. B. »Der Dromos von Sparta«) sollten mehr Stimmungen als archäologische Korrektheit transportieren. Reine Genrebilder entstanden schließlich unter anderem nach Vorlagen von Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), dessen bourgeois gestimmte Antike offensichtlich in Spemanns und von Falkes Konzept gut passte. Neben den zahllosen Abbildungen antiker Kunstwerke und Landschaften waren die Rekonstruktionen antiker Architektur und antiken Lebens ein ganz wesentlicher Bestandteil dieser Kulturgeschichte. »Hellas und Rom« erschien in wenigstens zwei Auflagen und seine Wirkung war in den entsprechenden Kreisen von großer Nachhaltigkeit – noch heute werden nachkolorierte Blätter daraus für Buchumschläge genutzt.

Diese Ausrichtung auf ein gebildetes Publikum liegt auch einer anderen »Sammlung« von Rekonstruktionen zu Grunde, die 1851 durch den Architekten Friedrich August Stüler (1800-1865) in den Ausstellungsräumen des von ihm bis in das letzte Detail – auch der Ausstattung – konzipierten Neuen Museums in Berlin initiiert wurde. Lünetten, Supraporten und obere Wandfelder im griechischen und römischen Saal nutzte er für Fresken, auf denen zahlreiche Rekonstruktionen antiker Heiligtümer und Städte zu sehen waren.<sup>67</sup> So fertigte Eduard Friedrich Pape (1817-1905) allein für den Römischen Saal 15 solcher Bilder mit Motiven aus Rom, Tivoli oder Pompeji an. Im Griechischen Saal arbeiteten neben ihm weitere Künstler. Heute sind viele dieser Fresken nur noch fragmentarisch erhalten, doch geben uns zeitgleiche Aquarellkopien eine sehr gute Vorstellung von deren einstiger Qualität. Die in den Sälen aufgestellten Gipsabgüsse antiker Skulptur wurden so vor den wichtigsten Fundorten der Originale präsentiert und damit in gewisser Weise in ihren antiken Kontext restituert.<sup>68</sup> In den zeitgenössischen Museumsführern werden die Fresken und ihre Themen ebenso aufgeführt wie die eigentlichen Ausstellungsstücke, die Gipsabgüsse.<sup>69</sup>

Der sich in dieser Konzeption manifestierende Bildungsgedanke, die versuchte ganzheitliche Erfassung der Antike – und anderer Epochen – zeigt sich später besonders in Bühlmanns Rom-Panorama (Kat.-Nr. 6.13). Es übertraf dank seiner Kolossalität alles Bisherige, und die umfassenden historisch-archäologischen Kommentare von Franz von Reber luden den Betrachter zu einem



ETAT ACTUEL

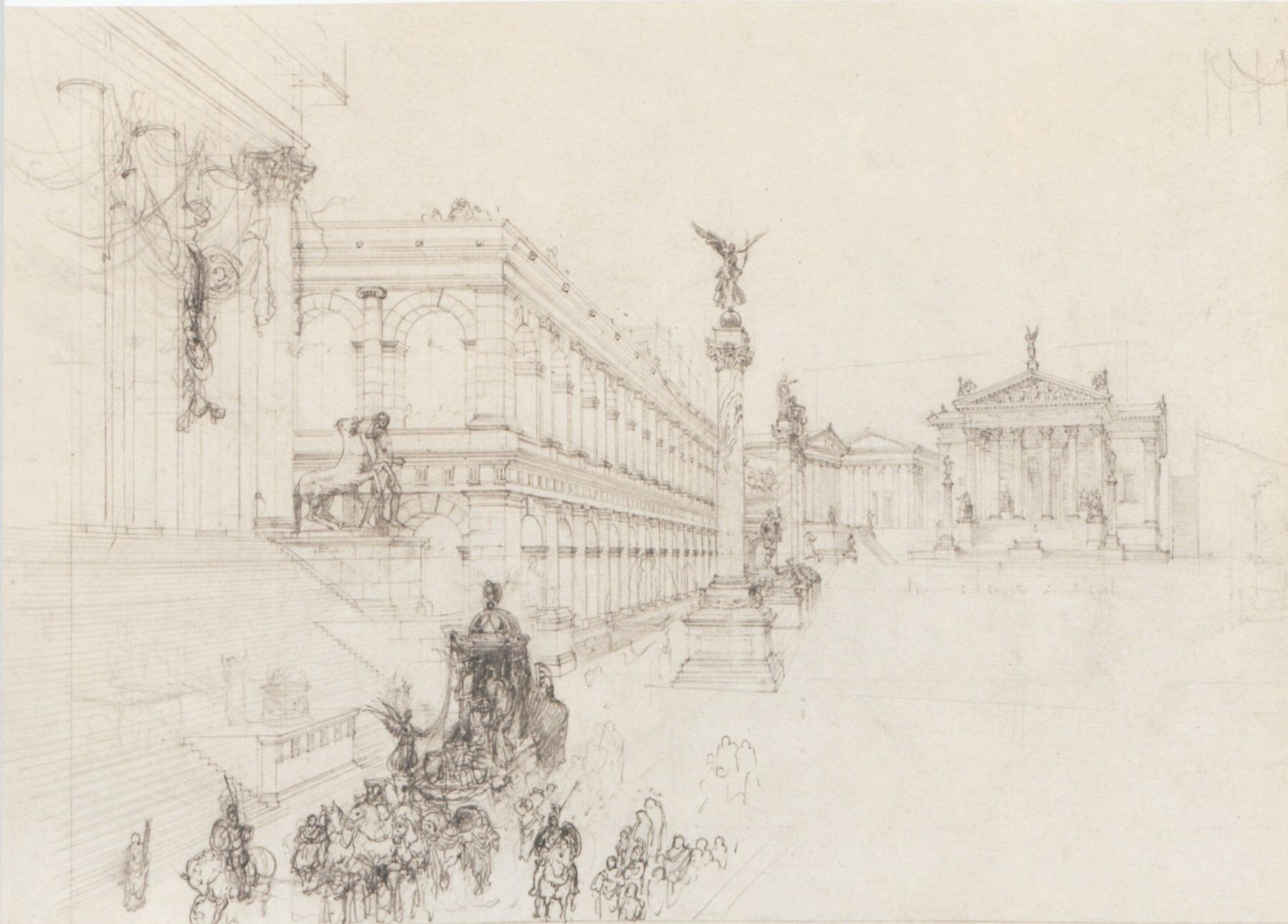


Echelle de 0 10 20 30 40 50 Mètres

PALATIN

FORVM ROMAIN

CAPITOLE









Circus Maximus und die Kaiserpaläste in Rom, Aquarell nach den Fresken im Neuen Museum in Berlin von Eduard Friedrich Pape, 1851

ausführlichen Aufenthalt ein. In der wiederbelebten Stadt konnte man seine historischen und topografischen Kenntnisse überprüfen und auffrischen. Trotz der auch durch von Reber geäußerten Einschränkungen dürfte der Besucher davon überzeugt gewesen sein, dass diese auf dem Stand der Forschung geschaffene Rekonstruktion der Wahrheit sehr nahe kam. Auch bei der Neuauflage des Panoramas in Leipzig vor wenigen Jahren fiel die große Zahl von Schulklassen auf, die – trotz deutlicher Verfremdungen durch Yadegar Asisi – ihre Latein- und Geschichtskennntnisse mehr oder weniger erfolgreich erprobten. Unter diesem Blickwinkel ist es nicht erstaunlich, dass schon im 19. Jahrhundert gefordert wurde, auch die kleineren Abbildungen Schülern zugänglich zu machen. Zu einer bisher noch nicht erwähnten Arbeit Friedrich von Thierschs, der 1883 in einem kleinen Heft publizierten Rekonstruktion Pergamons als Vogelschau, schrieb dessen akademischer Lehrer, der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (1826-1893): »Namentlich sollte man solche Darstellungen überall in den Schulen der Jugend vorführen, damit ihr empfänglicher Sinn die edelste Nahrung erhalte und mit lebensvollen Schilderungen von der Herrlichkeit des klassischen Altertums erfüllt werde.« Thiersch selbst hat diesen Gedanken später zusammen mit Joseph Bühlmann umgesetzt und 1901 bei »Lehmans Wandtafeln« eine Rekonstruktion des Forum Romanum herausgegeben.<sup>70</sup> Später erschien Zippelius' »Priene« (Kat.-Nr. 6.15) ebenfalls als Schaubild im Teubner-Verlag. Noch stärker werden die vielfältigen Bildbände des Schulmannes Hermann Luckenbach den »empfänglichen Sinn der Jugend« genährt haben.<sup>71</sup>

### Die ganze Stadt: zwischen Erfindung und Wissenschaft

Rekonstruktionen ganzer Städte unterliegen in sehr viel stärkerem Maße als Wiederherstellungen einzelner Gebäude dem Zwang, größere Teile frei zu entwerfen. Selbst im günstigsten Fall müssen um die bekannten Fixpunkte der antiken Topografie ganze Stadtviertel frei gestaltet werden. Das trifft zumeist für Wohnviertel zu, die man gern mit analogen Hauselementen füllt und damit eine gewisse Monotonie erzeugt. Die Vorstellung des Zeichners von einer antiken Stadt und sein Stil prägen solche Rekonstruktionen stark und damit auch das Bild, das sich jede Epoche von der Antike macht. Seit Piranesi haben sich diese Zwänge nicht geändert. Die zunehmende Professionalisierung des Umgangs mit der Antike führte jedoch vorübergehend zu Zweifeln, ob Kunst und Wissenschaft im Gleichgewicht zu halten seien. Doch bietet die Vogelschau nicht nur dem laienhaften Betrachter die notwendige Übersicht, um das Gefüge einer Siedlung zu begreifen, sondern meist auch die richtige Distanz, um nicht zu detailliert in sie einzudringen. Die Suggestionskraft eines solchen Blattes ist stärker als jede beschreibende Diskussion. Wie immer man die Qualität dieser Bilder bewertet – ihr Einfluss auf das visuelle Gedächtnis der (»gebildeten«) Betrachter war immer prägend. Auf diese Anschaulichkeit möchte auch die Wissenschaft offensichtlich nicht mehr verzichten – und sei es auf Kosten des notwendigen Zweifels an ihrer Richtigkeit.<sup>72</sup>

Für Auskünfte und Hilfe danke ich Dirk Bühler, Jens-Arne Dickmann, Sven Hauschke, Christoph Höcker, Gerhard Kabierske, Wolf Koenigs, Renate Miller-Gruber, Frank Salmon, Denis Stante, Hilde Strobl, Ulrike Wulf-Rheidt.

1 Der Beitrag Kockel 2010d wurde für diesen Aufsatz überarbeitet, erweitert und anders gewichtet. | 2 Winkelmann hat dazu eine unvollendete Schrift hinterlassen, vgl. Kunze 1996. Zu dieser Problematik ausführlicher Kockel 2010c. | 3 Stosch 1724; dazu Stante 2006. | 4 *Specimens of Ancient Sculpture* 1809. Eine Reihe von Abbildungen aus diesem Werk findet sich in Redford 2008, S. 143-172. Dessen Vergleich mit Proportionsstichen und Perriers Abbildungen scheint mir jedoch nicht weiterführend. | 5 Desgodetz [1682] 2008 | 6 Ein Beispiel dafür ist der Tempio di Giunone, in: Piranesi 1756, Bd. IV; Abb. bei Ficacci 2000, S. 312. | 7 Piranesi/Piranesi 1804-1805, Bd. 2, Taf. 35-38, 40f. | 8 Vgl. Fischer von Erlach 1721, Bd. 1, Taf. 3. | 9 Ebd., Bd. 2, Taf. 4; Bianchini 1738, Taf. 17. Dazu zuletzt von Engelberg 2005b, mit klugen Bemerkungen zum Prinzip solcher »Rekonstruktionen«. | 10 Ähnlich wären die Rekonstruktionen des Tempels von Jerusalem zu bewerten, vgl. Kat.-Nr. 2.1. | 11 Piranesi 1762; Ficacci 2000, S. 394-431. | 12 Feaver 1975, S. 52f., Abb. 32f. (»Belshazzar's Feast«, 1821, mit nummerierter Umzeichnung aus der Beschreibung wie folgende Anm.); Bohrer 1998, S. 336-341. | 13 Martin 1821; zit. nach Bohrer 1998, S. 338. Das heute verlorene Werk wurde an zahlreichen Orten in Großbritannien gezeigt und in einem jeweils aktualisierten Heft (16 Seiten und eine Abbildung) beschrieben; s. auch Wullen/Schauerte (Hg.) 2008, S. 119f., Nr. 19f. | 14 Lukacher 2006, S. 88-131. | 15 Ebd., S. 98f. mit Abb. 107f., Zitat S. 102. | 16 Vogt 1985, Falttaf. | 17 Bettina von Arnim in einem Brief von 1825; zit. nach: Börsch-Supan/Grisebach (Hg.) 1981, S. 262. | 18 So scheint es mir auch abwegig, in dieser Stadt eine Nachbildung von Halikarnassos zu sehen; vgl. van Zanten 1994, S. 85. | 19 Watkin 1974. Zu den Zeichnungen Cockerells in Griechenland: Gaschke 2006, S. 97-186; die Verf. erwähnt jedoch die im Folgenden behandelte Rekonstruktion Athens mit keinem Wort. | 20 *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects* 1972, S. 34 (o. Nr.): Athens from the West (Studie circa 1810-1815), davon mehrere andere Varianten, und die Zeichnung »Reconstruction of Athens in the Time of the Antonines« (circa 1819) mit Abb. 31. »This and a companion drawing of the Forum Romanum were engraved by John Coney in 1824«; vgl. Watkin 1974, S. 38 und Taf. 8; Salmon 2000, S. 101. | 21 Es wäre interessant, die Entstehungsgeschichte der Rekonstruktion zu verfolgen. Auf einer weiteren Vorzeichnung scheint die Stadt nicht so klar geplant zu sein. Von rechts führt ein Aquädukt in das Bild. Man könnte sich fragen, ob Cockerell vielleicht zwei verschiedene Momente in der Geschichte Athens (perikleisch und kaiserzeitlich) zeigen wollte. | 22 Williams 1829 (die mir vorliegende Ausgabe o. Pag.). Williams kombiniert darin Stiche nach seinen eigenen Zeichnungen mit Zitaten klassischer und nachklassischer Autoren. Zu Williams und diesem Werk zuletzt ausführlich Gaschke 2006, S. 187-231, bes. S. 202-205, ohne allerdings die Cockerell-Vorlagen zu erwähnen. | 23 Abb. in Nerdinger (Hg.) 2000, S. 25. | 24 1987 im Kunsthandel bei Sotheby's London, heute Privatbesitz. Abbildung bei Salmon 2000, Farbtaf. XI. | 25 Erwähnt ebd., S. 241, Anm. 21. | 26 Ausführlich und mit Belegen ders. 2003a. | 27 van Zanten 1994, S. 84-96; Pinon 1996. | 28 Als Abschlussarbeit legte Huyot eine Studie über das Heiligtum der Fortuna in Praeneste vor. Vgl. Merz 2001, S. 167-171; Italia Antiqua 2002, S. 370-376. | 29 Mazois 1812-1838. | 30 [Clarke] 1831/1832; die deutsche Ausgabe erschien 1834/1835 in Leipzig. | 31 Rey 1831; der Titel des »Prospectus« ist auf 1821 datiert, der Gesamttitel auf 1831. | 32 Ebd., S. 38 und Taf. 1 (Stadtplan); Taf. 1bis (Rekonstruktion); Taf. 19 (Ansicht 1819). Ein Gemälde mit der Rekonstruktion hängt in Vienne im Museum. | 33 Oettermann 1980; zu Bühlmanns Panorama S. 190, 200 sowie Leporello 3; kenntnisreich speziell dazu auch Schäche 2006. | 34 Bühlmann 1872-1886 und weitere Auflagen. Später: ders. 1902; ders. 1907/1908; ders. 1908/1909. | 35 Datiert und signiert 1879. Die historische Druckplatte ist erhalten (42,6 x 85,6 Zentimeter) und wurde 1961 von dem Drucker Hans Rischert »restauriert«, in: AM-TUM. Das Blatt nahm eine Doppeltafel zwischen S. 220 und 221 in von Falke 1879 ein. | 36 von Reber 1883, Frontispiz. | 37 Oettermann 1980, S. 204. | 38 Blaupausen von 40 Zentimeter Höhe und unterschiedlicher Breite, in: AM-TUM; Abbildungen bei Schäche 2006, S. 18f. Die Blätter sind quadriert und intensiv benutzt worden und deshalb an den Rän-

dern ausgefranst. | **39** Das Alte Rom ... 1890. | **40** von Reber 1888; diese mit 160 Seiten und 3 Faltafeln umfangreichste Edition wurde durch kleinere, auch fremdsprachige Ausgaben ergänzt. | **41** Ders. 1889. | **42** Asisi (Hg.) 2006. | **43** Fabricius/Pietsch 1886. Die Geschichte des Pergamon-Panoramas wird ausführlich behandelt bei Wulf 2004. Koch stellte später in diesem Ausstellungsgebäude auch ein Panorama mit dem Brand von Rom im Jahre 64 n. Chr. aus; vgl. Oettermann 1980, S. 204. | **44** Centralblatt der Bauverwaltung 4, 1885, S. 186-188, hier S. 187. **45** Dieses archäologische Postulat galt offenbar auch für Panoramen, auf denen die Architektur nur den Hintergrund einnahm. So entspricht die Darstellung Jerusalems auf dem Panorama ›Kreuzigung Christi‹ von Gebhard Fugel (1903) in Altötting dem damaligen wissenschaftlichen Kenntnisstand. Koenigs 1990; Oettermann 1980, S. 204 und S. 274, nennt weitere Panoramen historischer Thematik, von denen mir jedoch keine Abbildungen bekannt sind. | **46** Salmon 2003b, S. 261. | **47** Vgl. die Ausstellungskataloge der École des Beaux-Arts: Hellmann (Hg.) 1982, S. 308 (Pontremoli, Pergamon 1895), S. 316 (Hulot, Selinunt 1904-1906), S. 333 (Bonnet, Priene 1911); Italia Antiqua 2002, S. 129 (Boussois, Villa Hadriana 1912), S. 169 (Garnier, Tusculum 1904), S. 222 (Chaussemiche, Anxur/Terracina 1898). | **48** de Espouy 1905. | **49** Hulot/Fougères 1910, table hors texte 2. Die Zeichnungen stammen vom Architekten Hulot. | **50** Nach der Präsentation seiner Vogelschau-Ansicht von Olympia wurde Friedrich von Thiersch zum außerordentlichen Professor an der Königlichen Technischen Hochschule in München berufen. 1881 entstand eine Rekonstruktion des Altarbezirks in Pergamon; vgl. Marschall 1977, S. 35, Abb. 6, S. 37, Abb. 7. | **51** Dazu ausführlich Kockel 2010a. | **52** Wiegand 1910, S. 545. | **53** Thiersch 1912. | **54** Rezension zu: Zippelius, Priene, in: Journal of Hellenic Studies 31, 1911, S. 146. | **55** Krischen 1922, S. VI-VIII und Taf. 1. Die Zeichnung entstand schon 1911. | **56** Abgesehen von zahlreichen Kinderbüchern, wie jene von Peter Connolly, sind in diesem Zusammenhang verschiedene Bücher von Jean-Claude Golvin zu nennen, z. B. Golvin 2005; Kritik bei Gros 2000. Innerhalb der im engeren Sinne wissenschaftlichen Publikationen bedienten sich zuerst wieder verstärkt der Vogelschau: Hoepfner/Schwandner 1986. | **57** Ciancio Rossetto 1991; Pisani Sartorio 1991 | **58** Hinard/Royo (Hg.) 1991. | **59** Kockel 2007b. | **60** Es finden sich mittlerweile häufiger sequenziell angelegte Rekonstruktionen aus der Vogelschau. Vgl. zum Beispiel Schaub/Furger 2001. Phasenpläne schon bei Piranesi 1762, Taf. 3f. (!). | **61** <http://www.romereborn.virginia.edu> (25.4.2010); zuletzt: Frischer 2007. | **62** Aus angelsächsischer Sicht zum Forum Romanum: Salmon 2000, S. 98-106 und Farbtaf. XI-XIV; Watkin 2009. Die Arbeiten der französischen Stipendiaten bei Sauron 1985. | **63** Dutert 1867; Sauron 1985, S. 40-56, Nr. 15-21. | **64** AM-TUM. | **65** von Reber 1883, Taf. 8 und Inv. 612; Abb.: von Falke 1878, nach S. 278. | **66** Thiersch 1923, S. 34-50 beschreibt ausführlich die Beziehungen zu Spemann und bildet einige Rekonstruktionen ab; Thiersch fertigte aber auch Vignetten, Initialen usw. an. | **67** Die Anbringungsorte sind gut in Stülers Publikation des Museums zu erkennen. Abbildungen danach und von ihrem heutigen Zustand: Blauert/Bähr (Hg.) 2009, S. 39 (Stüler Taf. 10), S. 41 (Stüler Taf. 13), S. 160f. Ähnliches – meist aber keine Rekonstruktionen – findet sich auch im ›Vaterländischen Saal‹ oder in den Räumen der Ägyptischen Sammlung. Insgesamt sind die hier erwähnten Fresken in ihrer Bedeutung natürlich den großen Arbeiten Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus nachgeordnet und nur im Zusammenhang mit weiteren Ausstattungselementen (z. B. Stuckarbeiten) zu verstehen. | **68** Der Gedanke war nicht ganz neu. So wurden in den 1820er-Jahren einige Räume des Louvre (›Musée Charles X‹) an den Deckenrändern mit Veduten der Orte geschmückt, aus denen die darunter ausgestellten Werke stammten (Pompeji/Herkulaneum, Ägypten etc.). Die Mitte der Decken nahmen dagegen große allegorische Gemälde ein. | **69** Henning Wrede weist die Vorlagen für einige dieser Rekonstruktionen nach (Wrede 2009). Elke Blauert scheint dagegen davon auszugehen, dass Papes Bilder alle direkt auf Arbeiten von Stüler zurückgingen (Blauert 2009); dies trifft sicher nicht zu. So konnte z. B. das ›Columbarium der Livia Augusta‹ (Abb. ebd. S. 220: so der richtige Name in einer zeitgenössischen Bezeichnung) von Stüler nicht gesehen und gezeichnet werden, da es seit circa 1735 schon wieder verschüttet war. Papes Fresko geht auf ein Blatt aus einer Publikation aus dem 18. Jahrhundert zurück. | **70** Benutzt als Umschlagbild für Neumeister 1993. | **71** Luckenbach (Hg.) 1918. zu diesem Themenfeld ausführlich Klehr 1983 | **72** Besonders spektakulär und auch in den Feuilletons diskutiert waren Rekonstruktionen des antiken Troja im Modell, die in einer Ausstellung in Stuttgart und an anderen Orten zu sehen waren und gerade wegen ihrer – nach den Kritikern grob verfälschenden – Visualisierungs-Macht heftig angegriffen wurden.

### **6.6 | Die Domus Aurea in Rom**

zeichnerisch rekonstruiert: um 1712, Johann Bernhard Fischer von Erlach

Nach langer Vorbereitung als ›Zeit-Vertreib‹ während des auftragsarmen spanischen Erbfolgekrieges hatte Fischer von Erlach (1656-1723) dem frisch gekrönten Kaiser Karl VI. 1712 ein erstes Exemplar seines Werks ›Entwurf einer historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums und fremder Völcker‹ überreicht. Einzelne Tafeln waren damals schon im Umlauf, doch bis zur Publikation des Gesamtwerks sollte es noch bis 1721 dauern und auch dann machte die Arbeit einen unfertigen Eindruck: so fehlen z. B. bei zahlreichen Tafeln die Beschreibungen. Zwei weitere Auflagen in Leipzig (1724,

1747), eine Übersetzung ins Englische (1730, 1737) sowie zahlreiche Reflexe in Skizzenbüchern (vgl. die Zeichnungen Giovanni Battista Piranesis; Neville 2007, S. 172, Abb. 11) und Publikationen anderer Autoren belegen jedoch den großen Erfolg, den Fischers Buch schließlich haben sollte (Kräftner 2001; Rakowitz 2005; Neville 2007).

Der zweisprachig (deutsch und französisch) angelegte »Entwurff einer historischen Architectur (Essai d'une architecture historique)« ist in vier ungleich starke Bände und einen Appendix gegliedert. Der erste Teil zeigt auf 20 Tafeln die »Gebäude der alten Juden, Ägyptier, Syrer, Perser und Griechen« und beginnt mit einer Rekonstruktion des salomonischen Tempels (Kat.-Nr. 2.1). Es folgen die sieben Weltwunder und eine Reihe bekannter Bauten und Anlagen im Orient, in Kleinasien und Griechenland, von denen die Gestaltung des Berges Athos als sitzender Alexander wohl am bekanntesten geworden ist (Bd. I, Taf. XVIII). Der zweite Band umfasst 15 Tafeln mit römischen Bauten, darunter auch den Steinkreis von Stonehenge, den Fischer wie Inigo Jones auch für römisch hielt. Im dritten Band (15 Tafeln) sind türkische, arabische und Bauten aus dem fernen Osten versammelt. Der vierte Band enthält mit 21 Tafeln Entwürfe und Werke des Architekten selbst. Der letzte Band stellt schließlich auf 13 Tafeln »Vases antiques« vor, darunter den berühmten Sarkophag mit einer Amazonendarstellung, der aus dem Besitz der Fugger in Augsburg nach Wien gekommen war.

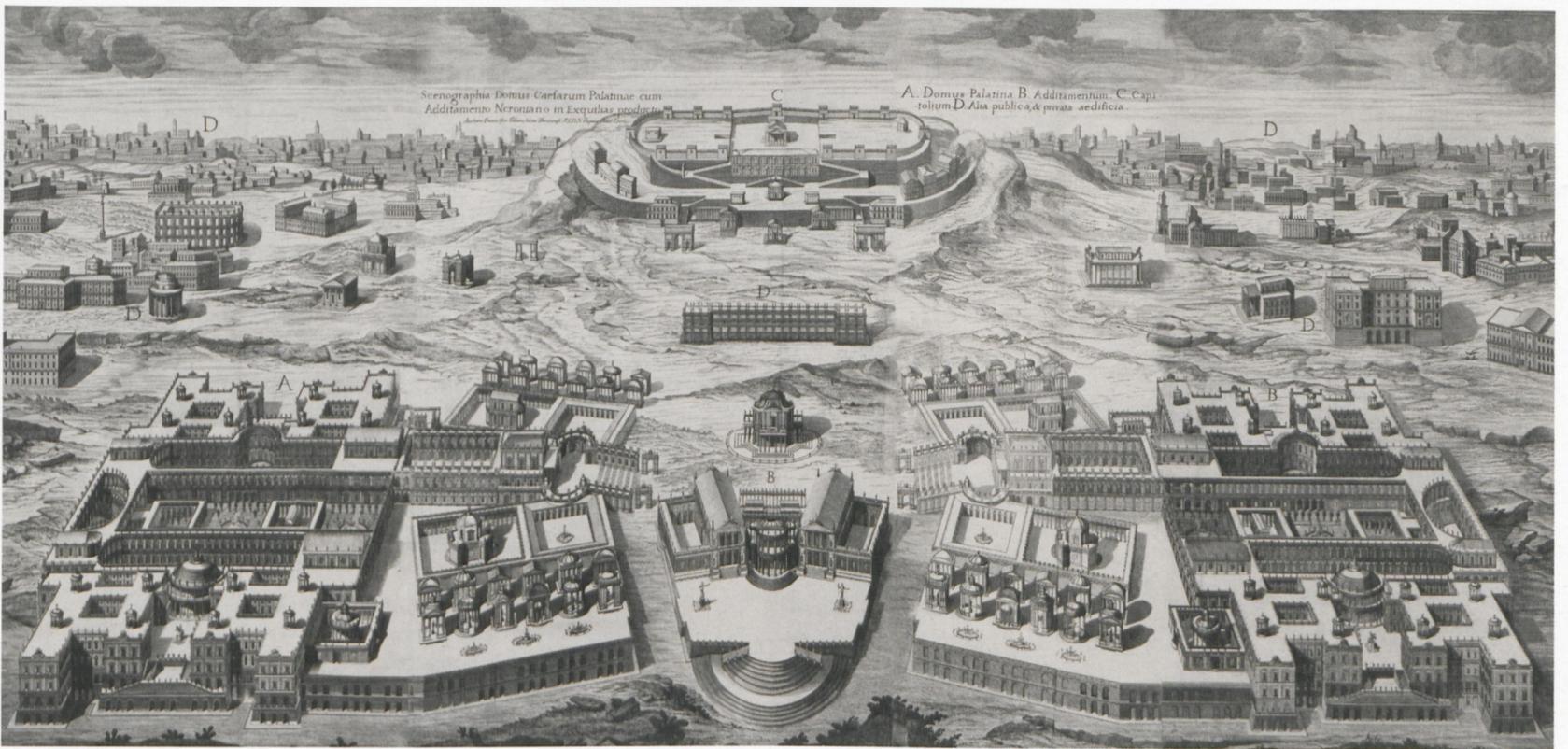
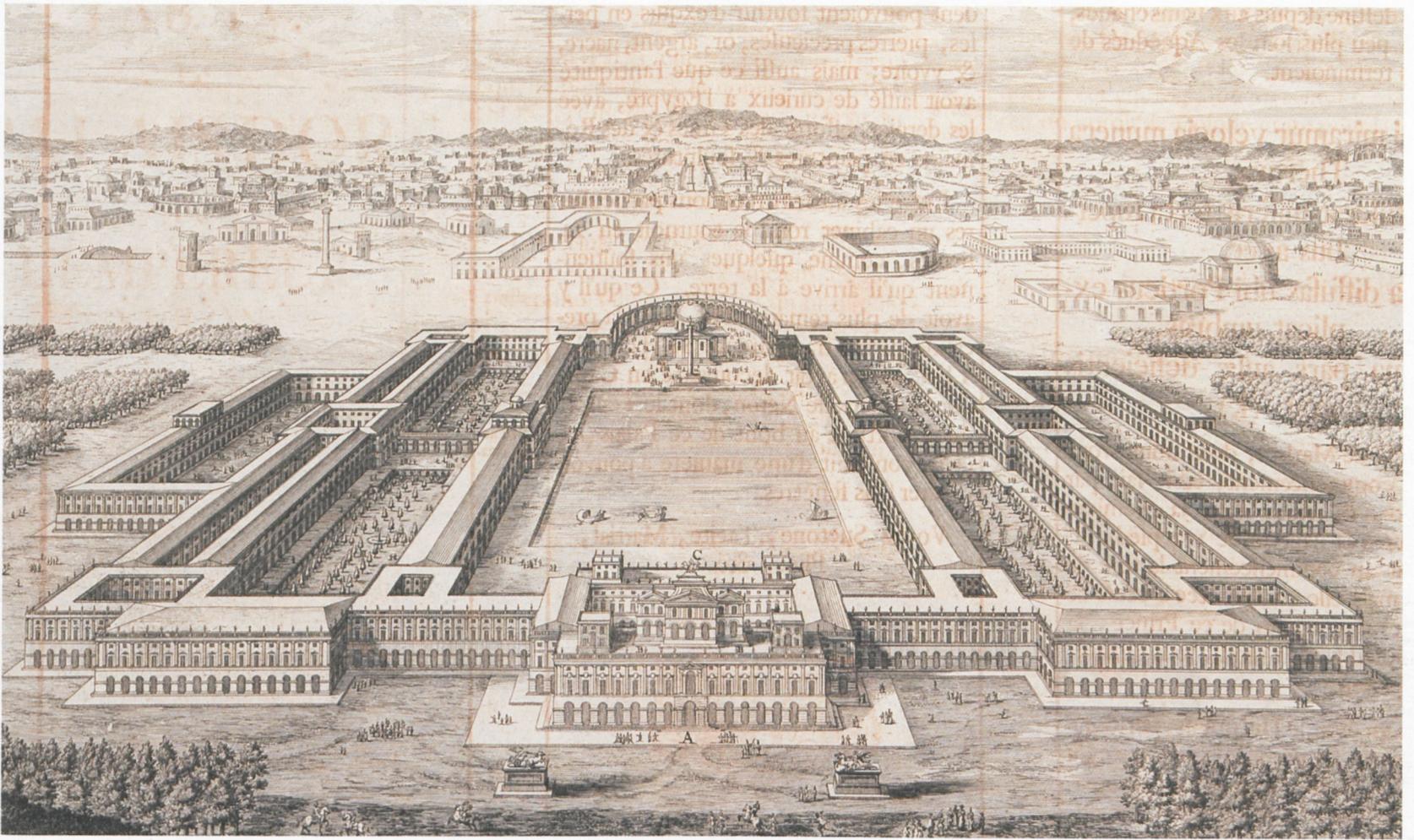
Man hat Fischers »Entwurff« als »erste vergleichende Weltgeschichte der Architektur« (Kunoth 1956, S. 24; Krufft 1985, S. 205-207) bezeichnet und dabei sowohl seine historischen wie seine bis nach China reichenden Interessen betont. Fischer selbst äußert sich im Vorwort zu seinen Absichten. Er habe »mehr im Sinne gehabt, [...] durch einige Proben von allerhand Bau-Arten das Auge der Liebhaber zu ergötzen, und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben [...] als die Gelehrten zu unterrichten« (Bd. II, Vorrede, Blatt 4r, Sp. 2). Nach unserem Verständnis entsteht damit keine konsequente Architekturgeschichte. Gern wird das Werk auch als Begründung für eine imperiale Architektur in Wien verstanden (Oechslin 1986).

Der ausführliche Titel des Buches enthält schon Angaben zu Fischers Quellen und Methoden: Neben historischen Texten, die mit der Bibel beginnen, gehören dazu Reiseberichte, die Ruinen selbst und Münzbilder. Diese Münzdarstellungen seien »für die Bildnisse dieser Verweseten zu halten« (Bd. II, Vorrede, Blatt 4r, Sp. 3), wie er die Ruinen metaphorisch benennt. Vor allem die Wertschätzung solcher Bilder als historische Quellen verweist auf seine antiquarische Ausbildung, die er als junger Mann im Umkreis Pietro Belloris (1615-1696), des damals bedeutendsten Altertumsforschers in Rom erhalten hatte. Deshalb sind oft Münzen in den Ecken seiner Abbildungen zu sehen, damit ihr Motiv mit der Rekonstruktion direkt verglichen werden kann. Andere Quellen werden in den Fußnoten genannt.

Bis auf wenige Ausnahmen (Palmyra, Tarragona) werden alle Bauten rekonstruiert dargestellt. Neben einzelnen Plänen und Schnitten bevorzugt Fischer die

Kavaliersperspektive, die es ihm erlaubt, die Großartigkeit vieler Anlagen zu visualisieren. So erstrecken sich Babylon (Bd. I, Taf. III) oder Ninive (Bd. I, Taf. X) bis zum Horizont und auch auf dem Blatt mit der Domus Aurea des Nero (»Des Kayzers Neronis Guldener Palast«, Bd. II, Taf. 4) überblickt der Betrachter nicht nur den Palast selbst, sondern ganz Rom bis zu den Albaner Bergen im Hintergrund. Nachdem er im begleitenden Text zunächst den Brand Roms als Voraussetzung für den Bau der Domus Aurea genannt hat, zieht Fischer die einschlägigen Stellen vor allem bei Sueton, Plinius und Martial heran, aus denen er eine Beschreibung entwickelt. Doch trotz dieser philologischen Genauigkeit und seiner Kenntnis des Ortes hat die Rekonstruktion der Palastanlage nichts mit der Wirklichkeit zu tun. Weder die topografische Situation der Siebenhügelstadt noch die im Gelände sichtbaren antiken Reste sind in irgendeiner Weise einbezogen. Der kaiserliche Palast unterliegt vielmehr vor allem den Gesetzen der »Symmetrie«, eines für Fischer »allgemeinen Grundsatzes in der Baukunst« (Bd. II, Vorrede Blatt 4v). Er ähnelt damit seinen eigenen Entwürfen für die Schlossanlage in Schönbrunn (Bd. IV, Taf. II und III) oder – wie man schon lange gesehen hat – dem »Großen Kaiserlichen Stall nahe der Hofburg (Bd. IV, Taf. XV). Nur im Hintergrund sind, miniaturhaft und vereinfacht, einige antike römische Bauten verstreut, wie das Pantheon, ein Theater, die zwei große Säulen. Meinrad von Engelberg hat Fischers Entwurf – von einer Rekonstruktion wird man nicht sprechen wollen – mit der fast gleichzeitigen Vorstellung Francesco Bianchinis vom kaiserlich-flavischen Palast, dem Nachfolger der Domus Aurea, verglichen (von Engelberg 2005b, besonders S. 154-156). Bianchini hatte zu Beginn der 1720er-Jahre an Ausgrabungen auf dem Palatin teilgenommen und an einer Rekonstruktion der Anlage gearbeitet, die jedoch erst postum erschien (Bianchini 1738). Auch für Bianchini spielt das Motiv der symmetrischen Spiegelung eine zentrale Rolle im Entwurf, sein kaiserlicher Palast kann nur nach diesen Prinzipien entwickelt worden sein. Zwar bezieht Bianchini einige antike Bauten ein, doch aus dem in Rom einmalig großen Tempel der Roma wird gespiegelt ein Vestibül, der Titusbogen (Kat.-Nr. 7.2) wird wenigstens vervierfacht. Beide Entwürfe verbindet die grundsätzliche Vorstellung, dass ein kaiserlicher Palast unberührt von Zeit und Raum bestimmten kompositorischen Gesetzen unterliegen muss, um angemessen zu sein. Jede Kritik an der »archäologischen Richtigkeit« der Blätter läuft damit ins Leere. | Valentin Kockel

Lit.: Bianchini 1738, Kunoth 1956, Krufft 1985, Oechslin 1986, Kräftner 2001, von Engelberg 2005b, Rakowitz 2005, Neville 2007



Die Domus Aurea von Johann Bernhard Fischer von Erlach,  
»Des Kaisers Neronis Guldener Palast« in: »Entwurf einer  
historischen Architectur«, 1721

Vogelschau der Domus Aurea von Francesco Bianchini, in:  
»Del Palazzo de' Cesari«, 1738



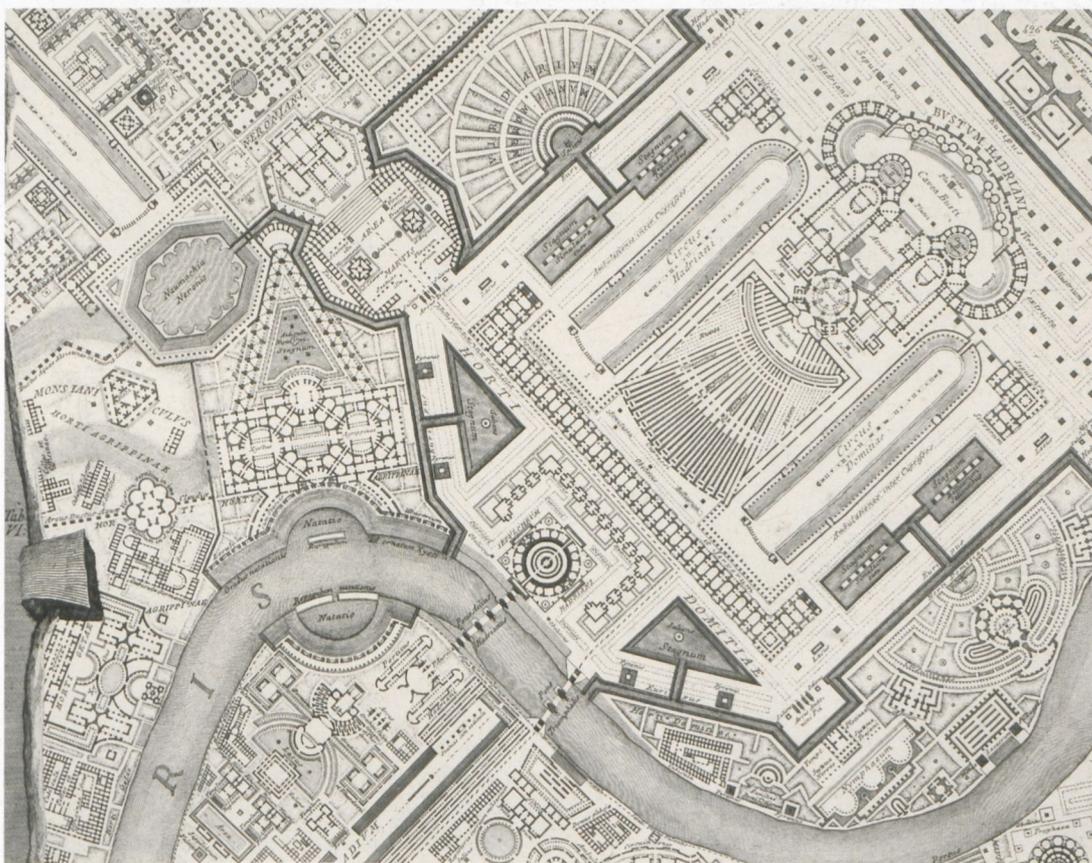
IL CAMPO  
MARZIO  
DELL'ANTICA ROMA  
OPERA  
DI G. B. PIRANESI  
SOCIODELLAREAL SOCIETA'  
DEGL'ANTIQUARI DI LONDRA

## 6.7 | Der Campus Martius in Rom

zeichnerisch rekonstruiert: 1762, Giovanni Battista Piranesi

»Il Campo Marzio dell'antica« (Campus Martius) gehört zu den »archäologischsten« Werken Piranesis (1720-1778; vgl. Müller 1978, S. 250-264; Wilton-Ely 1978, S. 80-83; Höper [Hg.] 1999, S. 305-307; Baumgartner 2000; Dixon 2005). Sowohl auf dem lateinischen wie auf dem italienischen Titelblatt unterstreicht er selbst diesen Anspruch mit dem Hinweis auf seine 1757 erlangte Mitgliedschaft bei der Royal Society of Antiquaries in London. Schon im gleichen Jahr hatte er mit der Arbeit an der zentralen Tafel dieses Werks begonnen, einer aus sechs Einzelblättern zusammengesetzten »Ichnographia Campi Martii«, einem Plan des Marsfeldes, das die große Ebene im Tiberbogen nördlich des Kapitols einnahm. Als es endlich 1762 erschien, gruppieren sich um diese mehr als 1,5 Quadratmeter große »Ichnographia« die übrigen 42 Tafeln, zwei Titelblätter, die lange Widmung an den englischen Architekten Robert Adam und ein italienisch-lateinischer Text mit Indices von insgesamt 103 Druckseiten. Mit den Darstellungsmodi »Ichnographia« (Grundriss oder Plan), »Orthographia« (orthogonale Ansicht oder Schnitt) und »Scaenographia« (perspektivische Ansicht, Vedute) konnte man nach Vitruv (*De Architectura libri decem* I, 2, 2) die Konzeption (*dispositio*) eines Gebäudes vollständig zeichnerisch erfassen. Das italienische Titelblatt setzt einen Teil dieses Stadtplans in eine rekonstruierende Vogelschau um (Baumgartner 2000; Ficacci 2000, S. 394-431).

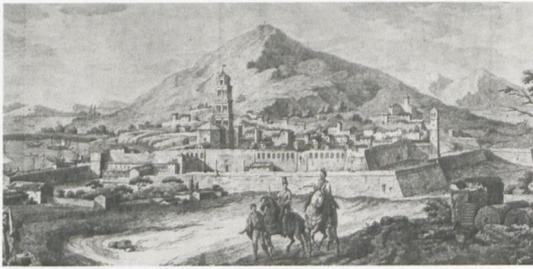
In einer ersten Deutungsebene liefert Piranesi »Campo Marzio« einerseits eine genaue Bestandsaufnahme der antiken Reste auf dem weitgehend modern überbauten Marsfeld, das bei Piranesi – historisch nicht korrekt – den ganzen Bereich nördlich des Kapitols auf beiden Seiten des Tibers umfasst. Die einzelnen Bauten »des alten Rom werden [visuell] aus dem neuen herausgeklaut«, wie dies Goethe in einem Passus seiner »Italienischen Reise« formuliert, der in diesem Zusammenhang gern zitiert wird (Einleitung zum Aufenthalt in Rom, 7.11.1786). Dies geschieht einerseits in einer »Scaenographia« des Campus Martius (Taf. II), auf der in einer fast gespenstisch wirkenden Vogelschau die erhaltenen antiken Reste topografisch genau lokalisiert werden, andererseits durch eigene Tafeln zu den wichtigsten Bauten. Gelehrte Kommentare und ein großer Anmerkungsapparat begleiten die Abbildungen; Nummern in Text und Tafeln erlauben die Verknüpfung der beiden Medien. Außerdem versucht Piranesi durch eine Reihe von Karten eine historische Topografie der Stadt darzustellen, die in der »Ichnographia« gipfelt. Während jedoch die anderen Pläne konkret Entwicklungsstufen von der etruskischen bis zur spätrepublikanischen Zeit zeigen, bleibt die Zeitstellung der »Ichnographia« unklar. Sie umfasst offenbar die ganze Kaiserzeit, wobei jedoch einzelne Gebäude nicht gleichzeitig existiert haben und damit der historische Kontext gestört ist. Diese verdichtete Schichtung historischer Abläufe gab dazu Anlass, eine zweite Deutungsebene mit unterschiedlichen Ansätzen einzuziehen, denen hier nicht weiter



»Scaenographia Campi Martii« von Giovanni Battista Piranesi, 1762

»Ichnographia Campi Martii« von Giovanni Battista Piranesi, 1762

< Titelblatt von »Il Campo Marzio dell'antica Roma« von Giovanni Battista Piranesi, 1762



Ansicht der Stadt Spalato von Osten von Charles-Louis Clérissseau, in: »Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia«, 1764

Diokletianspalast in Spalato, Blick in das Peristyl von Charles-Louis Clérissseau

nachgegangen werden soll (Baumgartner 2000; Dixon 2005).

Stellt man die verstreut liegenden antiken Reste der »Scaenographia« der dichten Textur der Stadtlandschaft in der »Ichnographia« gegenüber, wird sofort deutlich, wie sehr Piranesi hier – von der Rekonstruktion erhaltener Befunde ausgehend – zum eigentlichen Stadtplaner eines fiktiven Rom wird. Bekannte Bauten wie das Pantheon und die Mausoleen des Augustus oder des Hadrian sind in dem Netz von Straßen, Hallen, Portiken und anderen monumentalen Komplexen kaum noch aufzufinden. Deren Gestalt wird durch gespiegelte Symmetrien, gern auch durch Kreise und Kreissegmente bestimmt, die mehr dem Horror Vacui als einem irgendwie gearteten Befund verpflichtet zu sein scheinen. Das ausgestellte Titelblatt setzt einen Teil der »Ichnographia« in gebaute Realität um. Der Betrachter blickt aus großer Höhe über den Tiber auf das vielstöckige Hadriansmausoleum. Dahinter liegt eine gewaltige »Totenstadt«, die sich auf das Bustum Hadriani (den Verbrennungsort des Kaisers) orientiert und von zwei Zirkusanlagen gerahmt wird. Zahlreiche Beischriften auf der »Ichnographia« benennen die einzelnen Bauten. In ähnlicher Weise rekonstruiert Piranesi auf der letzten Tafel (Taf. 48) drei Gebiete um das Marcellustheater, das Amphitheater des Statilius Taurus und das Pantheon.

Piranesi selbst nahm der zu erwartenden Kritik an seiner Arbeitsweise in der Widmung an den befreundeten Robert Adam die Spitze: »Leider fürchte ich, einige der beschriebenen Gegenden des Campus könnten als Ausgeburten meiner Einbildungskraft gelten, die sich auf keinerlei Beweise stützen können. Und in der Tat wird jeder, der sie mit der Architekturtheorie der Alten vergleicht, feststellen müssen, daß sie sehr stark von ihr abweichen und weit enger der Bauweise unserer eigenen Zeit verwandt sind. Ehe mich aber jemand der Täuschung bezichtigt, sollte er gefälligst erst den antiken Plan der Stadt sich vor Augen halten [gemeint ist der Steinplan »Forma Urbis«], sollte die Villen in Latium und die des Hadrian zu Tivoli untersuchen, die Gräber und die anderen Ruinen von Rom [...]« (Widmung an Adam [S. 3]; zit. nach Miller 1978, S. 254f.).

Doch dieser von Piranesi selbst gelegten Spur zur Entschlüsselung seiner imaginären Ikonografie an Bautypen und Raumfiguren ist man bisher kaum gefolgt. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass die fächerförmigen Anlagen an Segmente aus Amphitheaterplänen erinnern und manche kurvilineare Raumform im Kaiserpalast auf dem Palatin oder in der Villa Hadriana eine Entsprechung finden könne. Die eigentliche Arbeit jedoch, das keineswegs zufällige Geflecht der Formen und der durch die Beischriften und Texte vermittelten Inhalte zu entwirren, ist bis heute nicht geleistet worden. Dass sich dies lohnen kann, glaubt der Verfasser am Beispiel der zunächst bizarr erscheinenden Hausrekonstruktionen Piranesis in Pompeji nachgewiesen zu haben, die sich als Umsetzung vitruvianischer Prinzipien erweisen (Kockel 2007a).

Valentin Kockel

Lit.: Miller 1978; Wilton-Ely 1978; Höper (Hg.) 1999; Baumgartner 2000; Ficacci 2000; Dixon 2005; Kockel 2007a

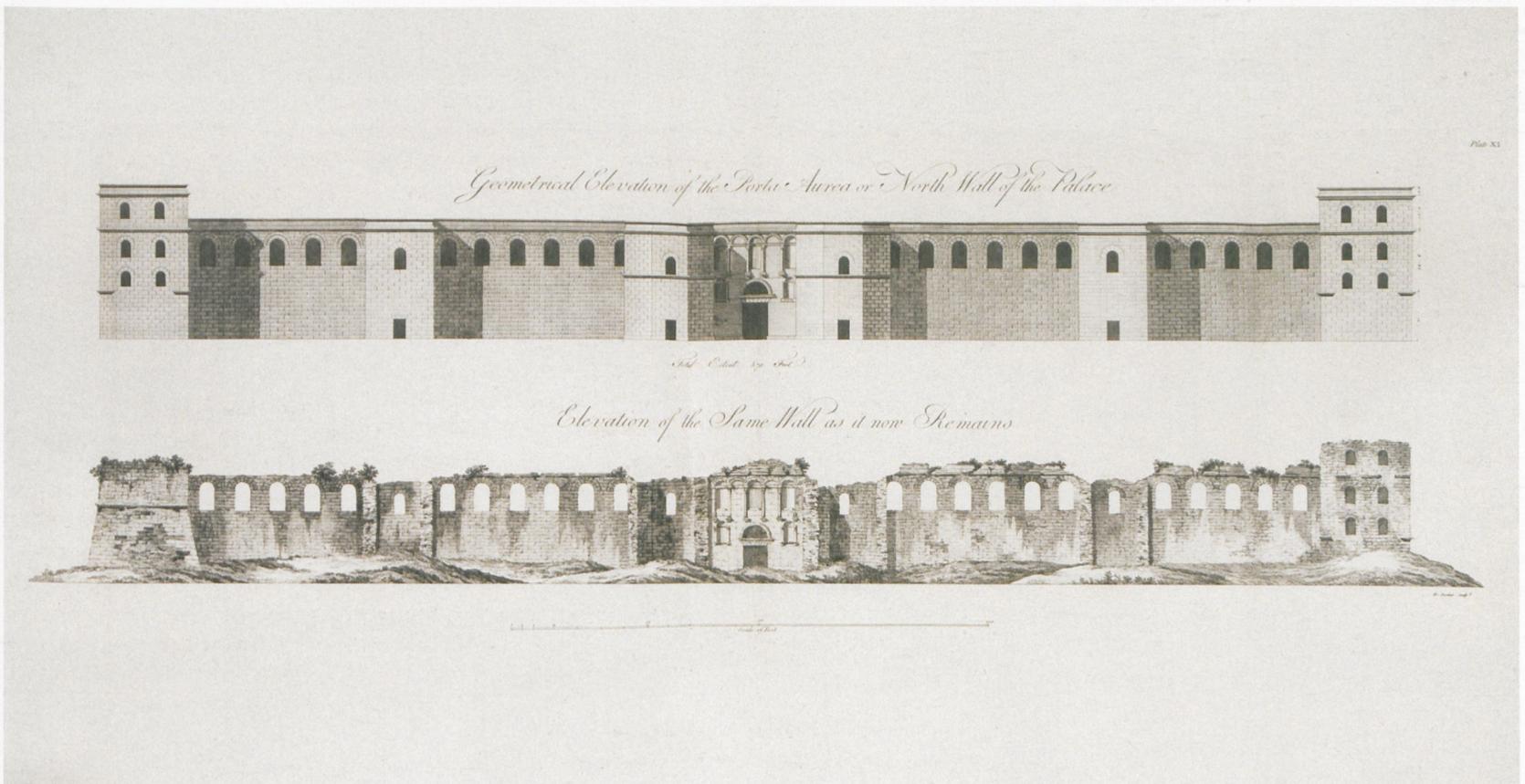
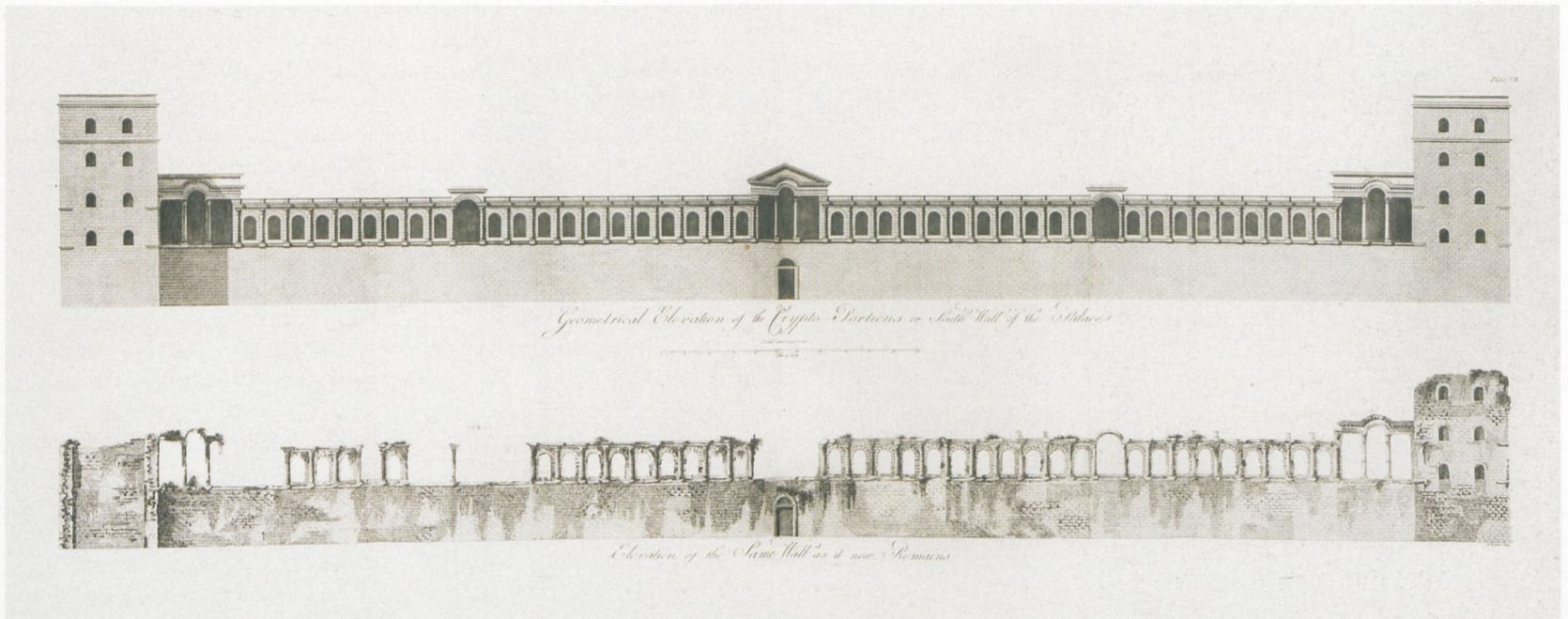
## 6.8 | Der Palast des Kaisers Diokletian in Spalato

zeichnerisch rekonstruiert: 1764, Robert Adam

Während seines Italien-Aufenthalts in den Jahren 1755 bis 1757 verfolgte der junge englische Architekt Robert Adam (1732-1794) verschiedene Projekte, um sich einen Namen als gelehrter Bauforscher zu machen. Er wollte damit die damals gerühmten Publikationen seines Landsmannes Robert Wood über Palmyra (1753) und Baalbek (1757) in den Schatten stellen und zeigen, dass sie »less than nothing and vanity« seien. Zuerst sollte eine kommentierte und zum Teil korrigierte Neuauflage der längst vergriffenen »Edifices antiques de Rome« (1682) von Antoine Desgodets entstehen, dem damaligen Standardwerk zur römischen Architektur. Doch dieses Vorhaben, wie auch ein weiteres Projekt zu den Kaiserthermen in Rom, kam nie über das Anfangsstadium hinaus. Am Ende entschloss sich Adam für den an der dalmatischen Küste gelegenen Palast des Kaisers Diokletian, in dessen zum Teil hervorragend erhaltenen Reste sich der kleine Ort Spalatro – so die damals übliche Schreibweise für Spalato (Split) – eingenistet hatte. Seine Wahl hatte offenbar finanzielle wie taktische Gründe: Eine Reise dorthin war weniger aufwendig als nach Griechenland und die spektakulären Reste der kaiserlichen Residenz hatten noch wenig Beachtung gefunden. Adam nennt in seiner Einleitung aber auch inhaltliche Argumente für diese Wahl. Bei dem Palast handele es sich um einen der wenigen erhaltenen antiken »Wohnbauten«, die im Gegensatz zu Tempeln, Bögen und anderen Monumentalbauten noch kaum bekannt waren.

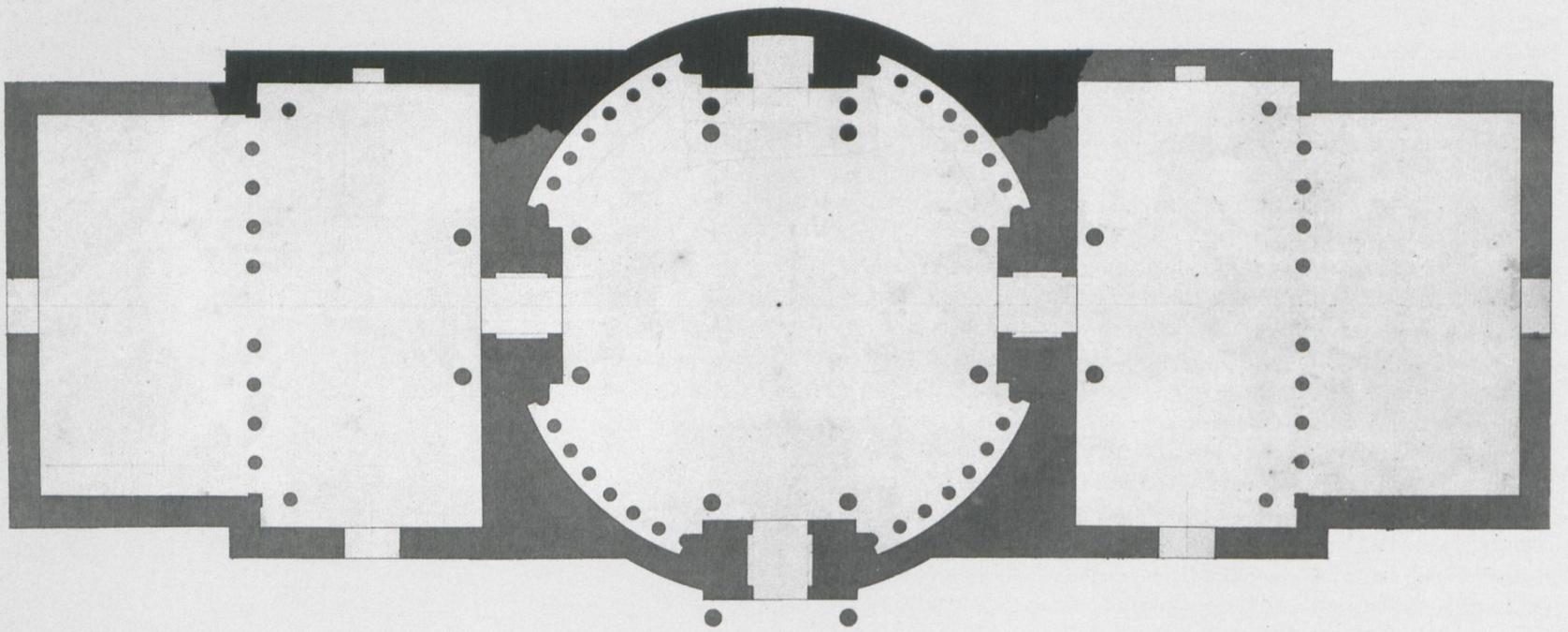
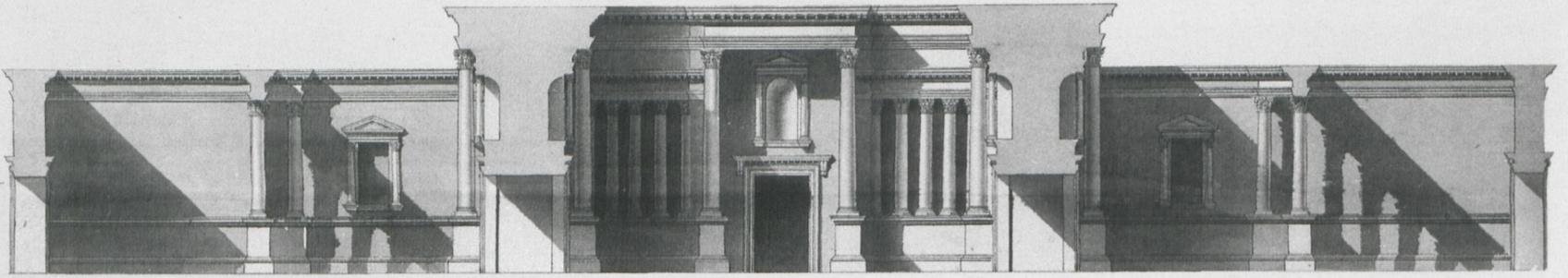
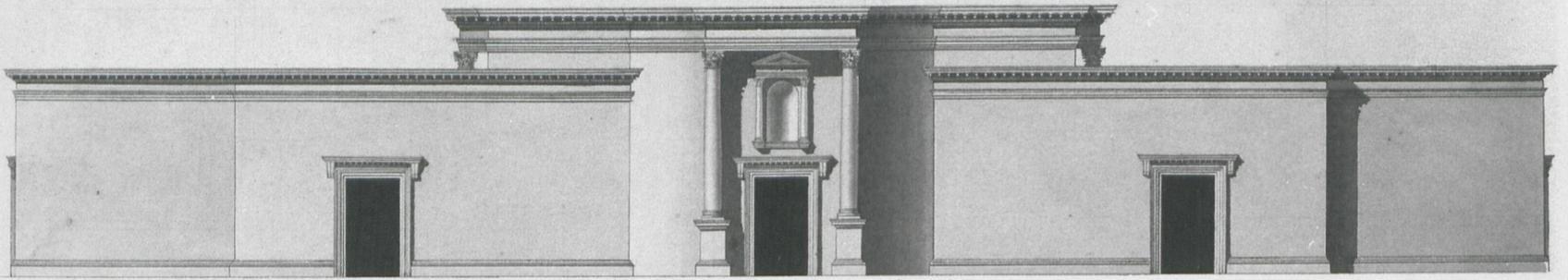
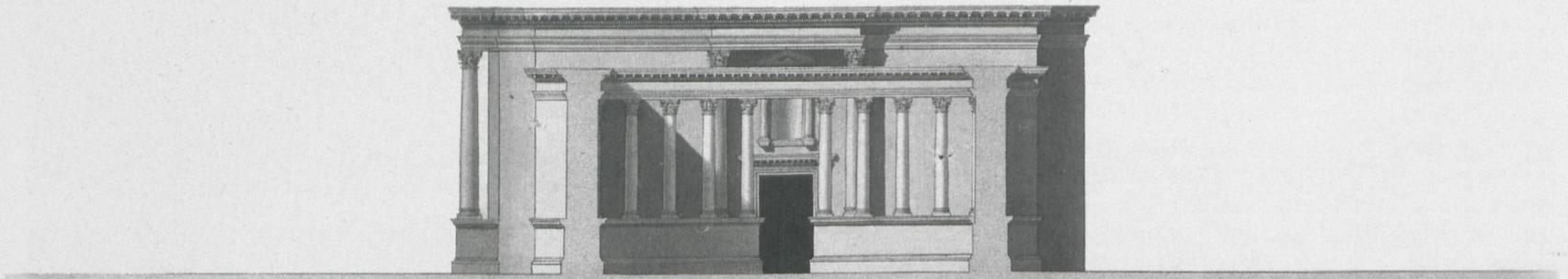
Die Entstehung des Bandes »Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia« (London 1764) ist durch Briefe hervorragend dokumentiert. Im Sommer 1757 hielt sich Adam zusammen mit seinem Lehrer Charles-Louis Clérissseau (1721-1820) und zwei weiteren Zeichnern fünf Wochen in Spalato auf – viel länger als Wood in Palmyra, wie er in einem Brief maliziös anmerkte um dessen Präzision in Frage zu stellen. Clérissseau fertigte später in Venedig auch alle Druckvorlagen an und überwachte die Stecher. Der einleitende Text entstammt weitgehend der Feder eines bekannten Historikers, Adams Vetter William Robertson (1721-1793). Die Beschreibung der Palastanlage und der Tafeln bleibt sehr knapp. Die Anordnung der Tafeln folgt einem bewährten Schema: Der Palast wird als Ganzes und in seinen Teilen jeweils in der Abfolge Plan / Ansicht der Ruine / orthogonale Rekonstruktion / [Schnitt] / Architekturdetails wiedergegeben (»perspective views«, »geometrical sections and elevations«, »details of orders and ornaments«). Neu ist offenbar die Idee, eine orthogonale Ansicht mit einer entsprechenden Rekonstruktion auf einem Blatt übereinander zu stellen, um so den direkten Vergleich von Befund und ursprünglichem Zustand zu ermöglichen. Vor allem die Architekten der Académie des Beaux-Arts sollten später diese Technik übernehmen. (Kat. 6.11)

Stilistisch setzt sich das Werk von John Woods kurz zuvor erschienen Arbeit »Palmyra« oder den »Antiquities of Athens« von James Stuart und Nicholas Re-



Ansicht der Südfassade des Diokletianspalastes in Spalato, Ruine und Rekonstruktion von Robert Adam, in: »Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia«, 1764

Ansicht der Nordfassade, Ruine und Rekonstruktion



vett (1762) deutlich ab. Robert Adams Anteil an den Zeichnungen scheint nur gering gewesen zu sein. Insbesondere die Veduten – wegen ihrer ›Fehler‹ hat man sie auch als ›partial capricci‹ bezeichnet – stammten von Clérisseau, der sie zum Ärger Adams auch an andere englische Reisende verschenkte. Die Unterlagen für die maßhaltigen Blätter wurden offenbar von den beiden Hilfskräften erarbeitet. Auf den Tafeln sind deshalb nur die Stecher angegeben, nicht die Zeichner. Robert Adam, der heute mit seinen späteren Bauten in England als einer der bedeutendsten englischen Architekten des 18. Jahrhunderts gilt, ging also recht eigenwillig mit den Leistungen seiner Mitarbeiter um, was auch damals schon kritisch bemerkt wurde. | Valentin Kockel

Lit.: Harris 1990; McCormick 1990; Brown 1992; Krause 2005; Lui 2006, S. 101-117

### 6.9 | Rundbau in Palmyra

zeichnerisch rekonstruiert: 1799-1803,  
Louis-François Cassas

Die antike Karawanenstadt Palmyra war zwar bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts von europäischen Kaufleuten besucht worden, doch ihre eigentliche Entdeckung für die europäische Welt verdankte sie den beiden vermögenden englischen Reisenden John Wood und James Dawkins. Sie hatten die eindrucksvollen Ruinen zusammen mit dem Architekten Giovanni Battista Borra 1751 eine oder zwei Wochen lang besucht und publizierten 1753 ihre Eindrücke in einem prächtigen Groß-Folioband (Wood/Dawkins 1753; Harris 1990, S. 491-495). Dieses mit 57 Tafeln ausgestattete Werk, dem 1757 noch ein zweites zu Baalbek folgen sollte, wurde ein großer Erfolg. Es führte nicht nur erstmals die Reste der Hauptstadt der sagenhaften Königin Zenobia mit Veduten, Plänen, architektonischen Schnitten und Details vor Augen, es begründete auch eine neue Gattung von Architekturpublikationen, denen auch Robert Adams ›Spalatro‹ (Kat.-Nr. 6.8) zuzurechnen ist. Nicht nur thematisch, sondern auch formal steht die ›Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte‹ (Paris 1799-1803) von François-Louis Cassas (1756-1827) in deren Folge.

Seit 1775 hat der junge Cassas die renommierte Zeichenakademie des Duc de Rohan in Paris besucht und dank dessen Förderung einen vierjährigen Aufenthalt in Rom mit Reisen nach Sizilien und Dalmatien verbinden können. 1784 gehört Cassas zum Gefolge des neuen Botschafters an der Hohen Pforte, des antikenbegeisterten Sammlers Comte de Choiseul-Gouffier. In dessen Auftrag gelangt er noch im selben Jahr in die Levante, um dort »die Monumente, die Trachten und die interessantesten Stätten« (Cassas 1785 in einem Brief aus Zypern, zit. nach Gilet/Westfeling [Hg.] 1994, S. 96) zu zeichnen sowie Münzen und Skulpturen für die Sammlung des Diplomaten zu erwerben. Unter abenteuerlichen Umständen, von Pestepidemien und Seeräubern geplagt, bereist er so bis Anfang 1786 Zypern, Syrien, den Libanon, Palästina und Unterägypten. Bei einem ersten Versuch, Palmyra zu erreichen, wird seine Karawane überfal-



Kolonnade von Palmyra von Louis-François Cassas

Ruinen von Palmyra von Robert Wood und James Dawkins, in: ›The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor‹, 1753

◀ Rekonstruktion des Rundtempels in Palmyra von Louis-François Cassas



›Grab des Absalom. Das Kostüm in dem der Künstler in Ruhe die Maße nehmen konnte‹, Stich von Miger nach Cassas

Akropolis in Athen als Ruine, Ansicht von Nordwesten, aquarellierte Zeichnung von Ludwig Lange, um 1835 ›

Rekonstruktion, aquarellierte Zeichnung von Ludwig Lange, um 1835 ›

len und ausgeraubt; erst nach einem zweiten Anlauf kann er dort insgesamt etwa vier Wochen verbringen und zeichnen (Gilet 1994). Ähnlich abenteuerlich ist die Geschichte der Publikation seiner ›Voyage pittoresque‹. Nachdem zuerst Choiseul-Gouffier den Band finanzieren und den Text verfassen will, beendet die Revolution die Pläne abrupt. Cassas gelingt es aber, das Projekt als nationale Aufgabe zu lancieren, die vom revolutionären Staat ab 1794 unterstützt wird. Mit bis zu 84 Mitarbeitern arbeitet er an dem auf drei Bände und 330 Tafeln angelegten Werk, von dem aber zwischen 1798 und 1803 nur ein Teil der Tafeln fast ohne Text publiziert wird.

Neben den gestochenen Blättern blieb eine große Zahl von Vorzeichnungen Cassas' erhalten, die unterschiedliche Arbeitsvorgänge dokumentieren. Andreas Schmidt-Colinet hat zuletzt die große Genauigkeit der Bauaufnahmen betont, deren Informationen offenbar von der Archäologie noch nicht vollständig ausgewertet wurden. In unserem Zusammenhang sind die Rekonstruktionen interessant, die zum Teil eher als Entwürfe anzusprechen sind. Einige Zeichnungen zeigen nüchterne orthogonale Projektionen, wie Pläne und Schnitte, andere sind als große Perspektiven angelegt, die mit historisierenden Staffagefiguren belebt werden. Zur ersten Gruppe gehören die Blätter zum Heiligtum in Palmyra. Die Fassade des Sol-Tempels entwickelt sich vor dem Hintergrund der das Tempelareal umfassenden Säulenhallen, bei denen die für Palmyra eigentümlichen Konsolen mit Ehrenstatuen betont werden. Der Tempel selbst stellt sich als Pseudodipteros mit Giebelfassade dar – der heute üblicherweise ergänzte Zinnenrand am Dach war wohl für den klassizistischen Blick undenkbar. Viel ungewöhnlicher ist die Rekonstruktion eines offenen Rundbaus mit zwei doppelten Vorhallen, bei dessen Grundriss sich die Erinnerung an das Pantheon jedoch ohne Kuppel aufdrängt. Der Plan zeigt, dass Cassas nur eine der konkaven Außenwände sehen konnte. Andreas Schmidt-Colinet hat überzeugend argumentiert, dass der Zeichner hier aus dem im Sand nur im Ansatz erkennbaren Grundriss der Schaufassade des Theaters, der ›scenae frons‹, eine einzigartige Anlage entwickelt hat. Leider besitzt das Blatt keine Beschriftung, so dass wir nicht sagen können, welche Funktion Cassas diesem ›Entwurf‹ zuweisen wollte. Mit antiker Architektur hat die Anlage wenig zu tun. Sie zeigt vielmehr deutliche Anklänge an die Entwürfe der sogenannten Revolutionsarchitektur um 1800 (Westfeling 1994).

Cassas legte die Ergebnisse seiner Reisen nicht nur in dem aufwendigen Stichwerk vor, er benutzte sie auch für die Einrichtung eines ersten Architekturmuseums in Paris (Szambien 1988, S. 61-69, 165-173; ders. 1994). Etwa 80 Modelle antiker Bauten ließ er aus Gips von dem erfahrenen Modellbauer Jean-Pierre Fouquet (Cuisset 1990) anfertigen und stellte sie in seiner ›Galérie‹ in der Rue de Seine ab 1806 aus; sie zeigten Rekonstruktionen von Ruinen. Eine ausführliche Beschreibung durch Jacques Guillaume Legrand instruierte die Besucher, einige Veduten zeigten das topografische Umfeld der Bauten, wenige Korkmodelle dokumentierten deren ruinösen Zustand. Palmyrenische Bauten spielten neben ägyptischen, griechischen

und römischen Beispielen eine große Rolle. Schenkt man einer zeitgenössischen Ansicht des Museums Glauben, dominierte das große Panorama der Säulenstraße in Palmyra als Supraporte den Durchgang zwischen zwei Museumsräumen (Szambien 1988, Abb. 18f.). Dank Cassas erhielt so die palmyrenische Architektur für seine Zeitgenossen einen eigenständigen Status neben der griechischen und römischen. Valentin Kockel

Lit.: Wood/Dawkins 1753; Legrand 1806; Szambien 1988; Cuisset 1990; Harris 1990; Gilet/Westfeling (Hg.) 1994; Schmidt-Colinet 1994; Szambien 1994; Westfeling 1994

## 6.10 | Die Athener Akropolis in der Antike

zeichnerisch rekonstruiert: um 1835, Ludwig Lange

Bald nach der Gründung des griechischen Staates und der Etablierung eines Königreiches mit dem jugendlichen Bayernprinzen Otto als Herrscher, drängte Ludwig I. auf die Verlegung der Hauptstadt von Nauplia nach Athen. Die in den Freiheitskriegen mehrfach zerstörte Stadt gewann dadurch wieder an Anziehungskraft und so hielten sich in den 1830er-Jahren zahlreiche Maler und Architekten dort auf, um einerseits die Antike zu studieren und andererseits am Ausbau der Stadt teilzuhaben (Korrés 1999). Einer von ihnen war Ludwig Lange (1808-1868; vgl. Nerding 1972; ders. [Hg.] 1987; ders. 2008, S. 314). Nach einer Architekturausbildung in Darmstadt war er noch als junger Mann nach München gekommen und dort ein Schüler Carl Rottmanns geworden. Als dieser 1834 im Auftrag König Ludwigs I. für ein Jahr nach Griechenland aufbrach, begleitete ihn Lange. Anders als Rottmann blieb er aber noch einige Jahre als Zeichenlehrer des Gymnasiums in Athen und kehrte erst 1838 nach Bayern zurück. 1847 wurde er als Nachfolger Friedrich von Gärtners zum Professor für Baukunst an der Münchner Akademie ernannt. Als Architekt sollte Lange später mit historisierenden Bauten erfolgreich sein. Nur für das Athener Nationalmuseum, das nach seinen Entwürfen erst postum errichtet wurde, verwendete er seine Kenntnisse der klassischen Architektur.

In Griechenland fertigte Lange zahlreiche aquarellierte Landschaften, die sich in der Gestaltung des Geländes durchaus am Stil Rottmanns orientieren (Zweite [Hg.] 1979, S. 334, Nr. 319f.; Baumstark [Hg.] 1999, S. 485-488 Nr. 343-348; S. 509-512 Nr. 372f.). Zu den Reisen in Griechenland auch: Lange 1835). Zwei Blätter von Lange zeigen das Plateau der Akropolis von Ost nach West aus identischer Perspektive (Helmut Friedel, in: Zweite [Hg.] 1979, S. 130 mit Abb., S. 334 Nr. 318; Friedrich Wilhelm Hamdorf, in: Ein griechischer Traum 1986, S. 331 Nr. 96; Baumstark [Hg.] 1999, S. 523 Nr. 386, S. 530f. Nr. 397; Kehr 2008). Die Rekonstruktion wurde von Lange für das sogenannte König-Ludwig-Album angefertigt. Eines der Blätter gibt den Ist-Zustand von 1835 wieder, das andere rekonstruiert das Heiligtum in klassischer Zeit, beide im Mittagslicht mit kurzen Schatten. Wie Manolis Korrés gezeigt hat, bildet Lange in dem Zustand-Bild die Situation mit akribischer Genauigkeit ab. Die schon weitgehend von türkischen Bauten be-





›Parthenon of Athens. Restored‹ von Charles Robert Cockerell, 1829

freie Akropolis wird von der Ostfront des Parthenon dominiert, hinter der noch die in seinem Inneren errichtete Moschee zu erkennen ist. Das zierliche Erechtheion begrenzt den Blick auf der Nordseite. Dazwischen sind die Propyläen nur klein zu erahnen, ein mittelalterlicher Festungsturm ragt noch auf. In der Ferne werden Höhenzüge sichtbar und links des Parthenon das Meer. Die hier gezeigte rekonstruierte Ansicht unterscheidet sich davon nicht nur durch die Wiederherstellung der drei Giebelfronten von Parthenon, Propyläen und Erechtheion, sondern auch durch die Architektonisierung des Geländes, das durch Stufen, Plattformen und gepflasterte Flächen gegliedert wird. Im Vordergrund stehen in einem parkähnlichen Gelände Bänke und ein Altar, einige Staffagefiguren scheinen eher die aktuelle farbige Tracht als antike Gewänder zu tragen. Eine weitere Gruppe hat sich vor dem Parthenon selbst zum Opfer versammelt. Vereinzelt sind Statuen zu sehen. Sie werden jedoch alle von der kolossalen Statue der Athena Promachos dominiert, die Schild und Lanze trägt und dem Betrachter den Rücken zuwendet.

Langes Rekonstruktion ist naheliegenderweise mehrfach mit einer sehr ähnlichen Studie Gottfried Sempers verglichen worden. Dieser hatte sich Ende 1831 in Athen aufgehalten. Abgesehen von einem höheren Standort gleichen sich die Perspektiven weitgehend. Semper scheint aber auch näher an den Monumenten zu stehen, die dadurch eine größere Präsenz gewinnen (Pisani 2003, S. 109, 115 mit Abb.). Seine Akropolis ist noch stärker durch Stufen und Plattenböden geglättet, der Parthenon steht auf einem Sockel, der durch eine Treppe im Osten überwunden werden kann. Ihm nähert sich eine Gruppe von Offranten, die Statue der Promachos fehlt. Es ist wenig wahrscheinlich, dass Lange das Bild Sempers kannte. Dagegen war Charles Robert Cockerells rekonstruierte Ansicht des Parthenon 1829 als Stich in Hugh W. Williams' ›Select views in Greece‹ erschienen, einem recht verbreiteten Bildband (Williams 1829, o. Pag.). Cockerell lässt den Betrachter frontal auf den Tempel blicken, vor dem gerade anlässlich des Panathenäenfestes die Übergabe des Gewandes an die Stadtgöttin zelebriert wird. In zwei Reihen rahmen Adoranten einen Altar, im Hintergrund nähert sich der Festzug mit dem literarisch überlieferten Schiff, an dessen Mast das Gewand zeitweise befestigt wurde. Bei Cockerell findet sich eine Promachos an der gleichen Stelle und mit in der gleichen Dimensionierung.

Eine vierte, sehr ähnliche Ansicht sollte 1851 im griechischen Saal des Neuen Museums in Berlin an einer Wand freskiert werden. Eduard Friedrich Pape (1817-1905) tritt noch weiter heran, so dass vom Parthenon nur noch Teile der verschatteten Nordseite zu sehen sind (vgl. Abb. S. 110-111). Das Morgenlicht fällt dagegen auf Erechtheion, Propyläen und die sehr zahlreichen Statuenweihungen. Ein besonders hoher Sockel trägt schließlich die monumentale, etwas steif stehende Promachos. Auch Pape zeigt unterschiedliche Stufen, ohne jedoch den Platz so aufgeräumt wie Lange oder Semper erscheinen zu lassen. Trotz des unterschiedlichen Bildausschnitts hat Henning Wrede zu Recht die Abhängigkeit Papes von Lange betont (Wrede 2009, Abb. S. 169). Friedrich August Stüler

(1800-1865), der Architekt des Neuen Museums, hatte wie Lange am König-Ludwig-Album mitgearbeitet. So ähnlich die Konzeption der vier Bilder zunächst erscheint, und so sehr sie sich zum Beispiel von der gleichzeitigen, 1846 entstandenen Rekonstruktion der Akropolis durch Leo von Klenze unterscheiden (Adrian von Buttlar, in: Baumstark [Hg.] 1999, S. 532f. Nr. 398), so rücken sie doch letztlich unterschiedliche Inhalte in den Vordergrund. Bei Cockerell geht es allein um den Parthenon und die Umsetzung seines Frieses in eine wirkliche Prozession. Für Semper bildet dagegen die Akropolis als Ganzes einen architektonisch ausgewogenen und gestalteten Komplex, und er vermittelt mit seinen kräftigen Farben gleichzeitig seine Vorstellung der Polychromie. Ludwig Langes weiter Blick und die Parkelemente im Vordergrund unterstreichen den landschaftlichen Charakter des Hügels. Pape scheint schließlich motivisch auf den Anbringungsort seines Bildes einzugehen, indem er die Skulpturen in den Vordergrund rückt, deren Kopien im griechischen Saal des Museums standen.

Valentin Kockel

Lit.: Williams 1829; Lange 1835; Nerdinger 1972; Akmann (Hg.) 1973; Zweite (Hg.) 1979; Ein griechischer Traum 1986; Nerdinger (Hg.) 1987, S. 62-67; Baumstark (Hg.) 1999; Korrés 1999; Nerdinger (Hg.) 2000; Pisani 2003; Kehr 2008; Nerdinger 2008; Wrede 2009

## 6.11 | Der Venustempel in Pompeji

zeichnerisch rekonstruiert: 1867, François-Wilbrod Chabrol

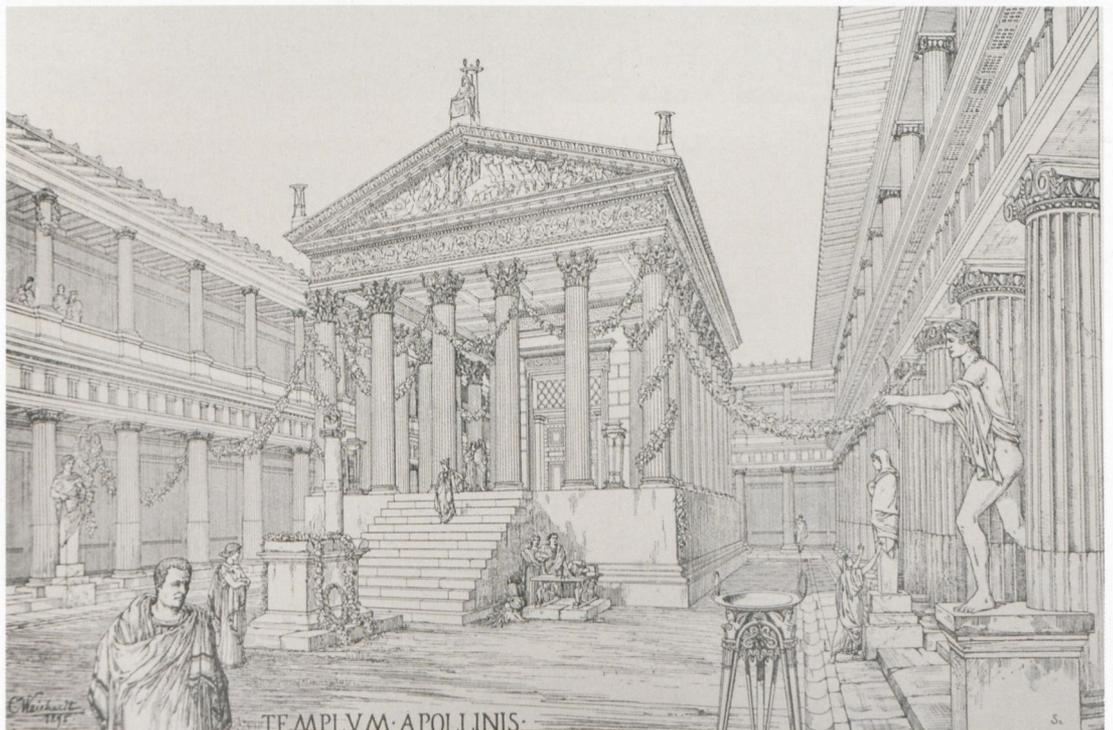
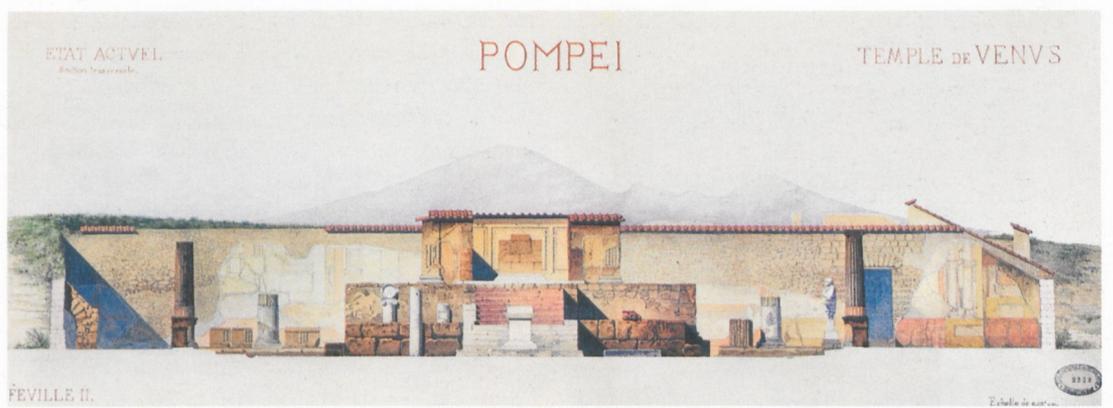
In Pompeji hatten die Ausgrabungen 1748 an den Rändern der antiken Stadt begonnen, da sich diese im Gelände noch abzeichneten. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts näherten sich die Arbeiter dem Zentrum. Ab 1817 begann man schließlich westlich des schon teilweise freigelegten Forums eine weitere, kleinere Platzanlage auszugraben, die sich als von Portiken umgebener Tempelbezirk erwies. Anders als auf dem Forum machten die Ausgräber hier zahlreiche Funde, darunter Fragmente von Marmor- und Bronzestatuen, eine Sonnenuhr sowie gut erhaltene Reste antiker Wandmalerei an den Rückwänden der Portiken. Der Tempel wurde mit dem inschriftlich überlieferten Heiligtum der Venus identifiziert, heute weiß man jedoch, dass er dem Apollo geweiht war und in seinem Kern zu den ältesten Bauten der Stadt aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. gehört. Für die Ausgräber war jedoch zunächst nur der Zustand aus der Zeit nach 62 v. Chr. sichtbar, als nach einem Erdbeben bei Reparaturen eine Reihe von Veränderungen der architektonischen Ausstattung in Stuck vorgenommen wurden. Schon im 19. Jahrhundert fielen diese Stukkierungen jedoch ab, so dass darunter die Formen der Zeit um 100 v. Chr. erschienen. Der Tempel korinthischer Ordnung steht auf einem Podium mit breiter Fronttreppe, die Säulenhallen umschlossen zunächst zweigeschossig den Platz und boten Raum für unterschiedliche Weihungen und Statuenaufstellungen. Neben dem Altar und vor der Tempelfassade befand sich als Besonderheit eine Sonnenuhr.

In diesem Zustand sah François-Wilbrod Chabrol 1867 die Anlage. Als Gewinner des ›Grand Prix de Rome‹ der Académie des Beaux-Arts in Paris gehörte

es zu seinen Aufgaben, im vierten und letzten Jahr seines Stipendiums in Italien als sogenannten »envoy eine antike Ruinenstätte zeichnerisch zu dokumentieren und in einer begründeten Rekonstruktion vorzulegen. Chabrol entschied sich für den Venustempel und reichte insgesamt sieben große, farbig angelegte Blätter ein, für deren Anfertigung er nach eigener Aussage mehr als neun Monate benötigte. Ein Plan und zwei Schnitten des aktuellen Zustandes entsprachen ebenso konzipierte Rekonstruktionen. Ein gleichfalls rekonstruiertes Detail der Tempelfassade und eine Beschreibung ergänzten diese der vorgeschriebenen Systematik entsprechenden Arbeiten. Der gesamte »envoy wird mit dem Urteil der Gutachterkommission in der Académie des Beaux-Arts aufbewahrt und wurde erstmals 1981 ausgestellt (Pompéi 1981, S. 138-143, Nr. 14-18; S. 331-339).

Aus Chabrols Text wird deutlich, dass er den Befund in Pompeji sehr genau studiert hat. So erkannte er die Erdbebenschäden von 62 v. Chr. und die darauffolgenden Reparaturen ebenso wie das schwierige chronologische Verhältnis zum anschließenden Forum. In mancher Hinsicht wurde sein Blick jedoch durch die Kenntnis »richtiger« Architektur getrübt. Es scheint für ihn undenkbar gewesen zu sein, dass die ursprünglich ionischen Säulen des Hofes mit einem dorischen Gebälk verbunden waren, obwohl die Reste der Voluten deutlich zu sehen waren. Für den Tempel zeichnet er dagegen ionische Kapitelle pompejanischen Typus, deren Ordnung der Gottheit angemessen sei. Bei der Rekonstruktion bezieht er sich zunächst auf den Befund. Das gilt zum Beispiel für die Säulenhöhen des Tempels, die aus deren erhaltenem unteren Durchmesser entwickelt werden. Im Text begründet er andererseits die weiteren Entscheidungen im Rahmen seiner Rekonstruktion unter Verweis auf vermeintliche Parallelen, die er nicht in Pompeji findet, sondern in Sizilien. Sie waren damals von Jakob Ignaz Hittorf sehr fantasievoll als Beitrag zum Polychromiestreit vorgeführt worden (Hittorf 1851). Diese Parallele ist nur im Längsschnitt durch das Heiligtum zu sehen. Schließlich ersetzt Chabrol die von ihm eigens erwähnte Säule mit der Sonnenuhr durch einen Sockel, auf dem ein Dreifuß steht. Das erstaunt zunächst, wird aber durch seine Bemerkung begründet, dass diese Sonnenuhr vielleicht gar nicht zum ursprünglichen Inventar des Tempels gehört habe.

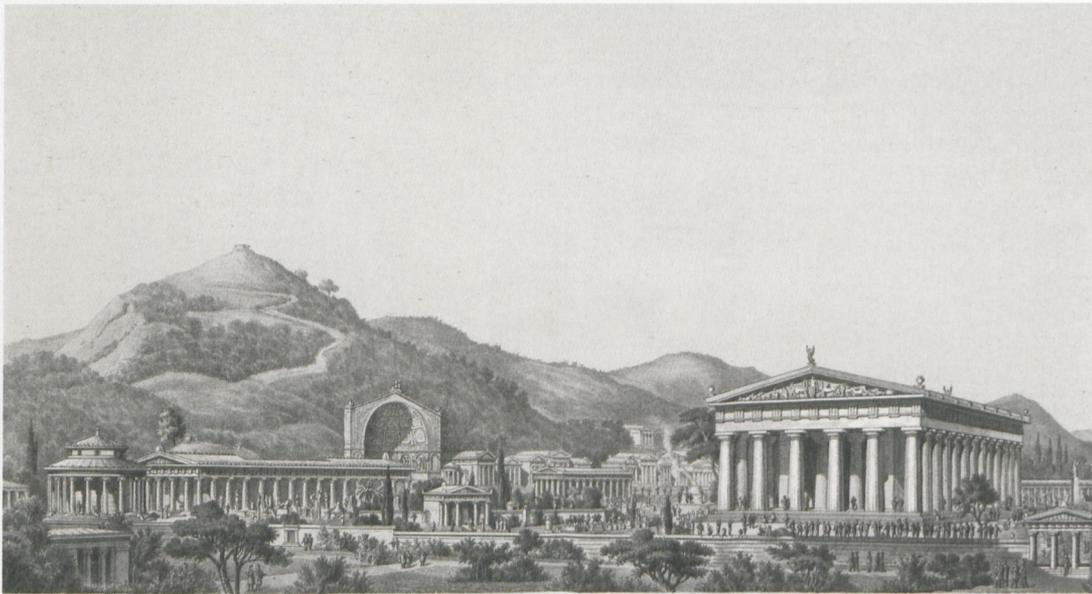
Chabrols Arbeit wurde in Paris sehr kritisch beurteilt. Er habe, so heißt es in dem Gutachten, ein Objekt gewählt, das wegen seines schlechten Erhaltungszustandes keine Sicherheit bei der Ergänzung erlaube. Der Vergleich mit den sizilianischen Tempeln sei wegen des großen zeitlichen Abstandes nicht legitim. Chabrols Versuch war aber nicht die einzige zeichnerische Rekonstruktion des Heiligtums. Schon François Mazois (1783-1826), der erste in Pompeji arbeitende Bauforscher, hatte direkt nach der Freilegung Platz und Tempel gezeichnet (Mazois 1838, S. 37-44). In der für ihn typischen Strenge verzichtet dieser auf die zahlreichen Attribute (z. B. Akrotere), die den Reiz von Chabrols Zeichnung ausmachen, aber auch deren Willkür. Mazois nimmt – wohl richtig – für den Tempel eine korinthische Ordnung an und entwickelt auf einem eigenen Blatt sehr detailreich die beiden unter-



Der Venustempel in Pompeji als Ruine von François-Wilbrod Chabrol, 1867

Rekonstruktion von François-Wilbrod Chabrol, 1867

Rekonstruktion des »Apollontempels« von Carl Weichardt, in: »Pompeji vor der Zerstörung«, München 1909



Altis von Olympia von Westen, Gemälde von Richard Bohn (?), 1880-1890

Altis von Olympia von Westen, zeichnerische Rekonstruktion von Richard Bohn, 1893

Philippeion von Olympia, zeichnerische Rekonstruktion von Friedrich Adler, 1896

schiedlichen Ausgestaltungen des Hallenfrieses. Bald nach Mazois hatte auch der Rom-Preisträger Felix-Emmanuel Callet 1823 in Pompeji gearbeitet. Sein »envoi«<sup>1</sup> galt zwar dem Forum, doch fertigte er auch einige Zeichnungen des Venus-(= Apollo-)Tempels an, die vor allem einen sehr viel besseren Zustand der Wandmalerei überliefern (Pompéi 1981, S. 144, 148, 150 Nr. 19.21). Unsere heutige Vorstellung vom (ursprünglichen) Aussehen des Bauwerks vor dem Erdbeben von 62 v. Chr. mit zweigeschossigen Hallen prägt dagegen die kleine Zeichnung August Maus, dem auch die Entdeckung einer Inschrift verdankt wird, die endgültig die Benennung als Apollonium ermöglichte (Mau 1908, S. 81, Abb. 36; Weichardt 1909, S. 17-22).

Chabrols Zeichnungen entstanden im Kontext der großen Tradition der Académie des Beaux-Arts, die über zweieinhalb Jahrhunderte (1720-1968) den Prix de Rome verlieh. Die aus einem Wettbewerb hervorgegangenen Stipendiaten waren verpflichtet, während ihres Aufenthalts in Rom die Ruinen antiker Bauten genau zu vermessen und in gleichem Maßstab Rekonstruktionen anzufertigen. Der methodischen Strenge und dem handwerklichen Können der Franzosen galt das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Bewunderung aller übrigen Nationen. Bis auf wenige Ausnahmen lange im Archiv der École verborgen, wurden sie erst seit den 1980er-Jahren in einer Reihe spektakulärer Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Valentin Kockel

Lit.: Mazois 1838, Hittorf 1851; Mau 1908, Weichardt 1909, Pompéi 1981

## 6.12 | Die Altis in Olympia

im Gemälde rekonstruiert: 1880-1890, Richard Bohn (?)

Das Deutsche Reich und das Königreich Griechenland schlossen 1874 einen Vertrag über eine Ausgrabungslizenz in Olympia ab. In sechs Arbeitskämpfen wurden zwischen 1875 und 1881 weite Teile des Heiligtums, der Altis, und seiner Umgebung unter der Oberleitung des Archäologen und Historikers Ernst Curtius und des Bauforschers Friedrich Adler ausgegraben. Unter ihrer Herausgeberschaft erschien von 1890 bis 1897 auch die Publikation der Ergebnisse in fünf Bänden (Curtius/Adler 1890-1897). Die eigentlich treibende Kraft war Curtius, der das damals noch verwunschene Olympia in den 1830er-Jahren erstmals besucht und mehrfach für ein großes Grabungsprojekt geworben hatte.

Schon Johann Joachim Winckelmann hatte jedoch kurz vor seinem Tod Forschungen in Olympia geplant und gehofft, dort wenigstens Teile der in der antiken Literatur erwähnten zahllosen Kunstwerke berühmter Meister entdecken zu können. Die Befürworter einer solchen Unternehmung beriefen sich daher auf Winckelmans Vermächtnis. Olympia war aber gerade für die Deutschen auch deswegen ein »heiliger Hain«, weil er für die Antike als Kristallisationspunkt nationaler Identität der politisch zersplitterten Griechen gelten konnte, denen man sich eng verwandt fühlte (zur Bedeutung Olympias für die deutsche Archäologie s. Marchand 1996, S. 77-91; Kyrieleis 2002,

S. 9-84). Doch jenseits der literarischen Schilderungen hatte man kaum eine Vorstellung vom Aussehen des antiken Heiligtums. Allein räumlich sehr begrenzte Sondagen einer französischen Expedition im Jahr 1829 hatten die Schmalseiten des Zeustempels in Teilen freigelegt. Eine erste Rekonstruktion Olympias durch Karl Friedrich Schinkel aus dem Jahr 1836 – von ihm selbst als ›Composition‹ bezeichnet – betont daher den berühmten Baumbestand des Heiligtums und die zahlreichen Statuenweihungen (Kühn 1977; zu den frühen Zeichnungen und Rekonstruktionen: Herrmann 2002; Koenigs 2002).

Zu den zahlreichen Mitarbeitern des archäologischen Großprojekts gehörte auch ein Schüler Adlers, der junge Architekt Richard Bohn (1849-1898), der als technischer Leiter 1877/1878 ein Jahr lang die Ausgrabung organisierte (zu Bohn: ADB 47, 1903, S. 81-84; NDB 2, 1955, S. 420f.; Nohlen 2008, S. 27-30). Bohns Zukunft sollte in Pergamon liegen, doch aus seiner Zeit in Olympia stammt eine 1882 datierte Rekonstruktionszeichnung mit dem Titel ›Ansicht von Olympia‹. In Adolf Boettichers (1842-1901) ›Olympia‹ erschien sie zunächst als Lithografie, in der zweiten Auflage dann als Radierung (Boetticher 1883, Taf. 15; ders. 1886, S. VIII, Taf. 21/22). Das Blatt zeigt die Altis von Südwesten etwa so, wie sie vor dem aus Elis kommenden Betrachter hätte liegen können. Der Zeustempel beherrscht das Bild, die übrigen Bauten ergeben insgesamt eine bewegte Baugruppe, überragt von der Exedra des Herodes Atticus. Auf den links im Hintergrund liegenden Kronoshügel führt ein steiler Weg. Die Altis ist belebt, Menschengruppen bevölkern die freien Flächen zwischen den Bauten und den Statuen. Vom Zeusaltar steigt eine Rauchwolke auf. Das Ölbild ›Die Altis in Olympia von Westen‹ im Deutschen Archäologischen Institut in Berlin (erstmalig publiziert von Rügler 2003, S. 168f. Nr. VII, 17 und Abb. S. 48) variiert Bohns Ansicht. Der Blickpunkt ist etwas höher gelegt, so dass der Zugang zur Altis größere Bedeutung erhält. Statt durch Büsche wird diese Zone nun durch einen Brunnen, durch Statuen, Reliefs und eine aufwendige Zugangsstraße gestaltet, auf der eine Gruppe antikisch gekleideter Menschen hinter einem Stier zum Opfer schreitet. Der Tempel selbst wirkt zwar etwas steiler proportioniert und auch manche kleinere Bauten sind leicht verschoben. Inhaltlich fällt auf, dass am Heraion das Dach geschlossen dargestellt ist, nicht mehr hypäthral (nach oben geöffnet), wie auf dem Druck. Insgesamt sind die Übereinstimmungen jedoch so groß, dass man das Gemälde zu Recht in Bohns Umkreis lokalisiert hat. Ob es nun von ihm selbst oder einem erfahreneren Maler angefertigt wurde, lässt sich ohne neue Dokumente nicht entscheiden (Rügler 2003, S. 169, vermutet, dass das Bild von Bohns Vater Heinrich angefertigt wurde, der in der ADB als Landschafts- und Porträtmaler bezeichnet wird).

Es ist aufschlussreich, Bohns eher nüchterner Arbeit zwei Blätter gegenüberzustellen, die fast gleichzeitig entstanden sind. Das eine stammt von dem noch jungen Friedrich Thiersch, der 1878 in Begleitung einiger Archäologen vier Monate durch Griechenland reiste. Er arbeitete damals auch im Auftrag des Spemann-Verlags in Stuttgart an einigen Rekonstruktionen, die

1879 in Jakob von Falkes ›Hellas und Rom‹ erschienen. In diesem Zusammenhang entstand auch eine virtuose Vogelschau auf das rekonstruierte Olympia, die ihm wenig später, im Jahr 1879, eine Professur in München einbringen sollte (Nerdinger [Hg.] 1977, S. 35 mit Abb. 6.; Marschall 1982, S. 398f., Kat. 301). Im damals schon ausgegrabenen Kernbereich Olympias stimmen beide Bilder weitgehend überein: Thiersch zeigt die Tempel hypäthral – wie Bohn in seiner ersten Fassung. Außerhalb der Umfassungsmauer der Altis verlangt jedoch die Vogelschau zahlreiche Angaben, zu denen keine Grabungsergebnisse vorlagen. Thiersch hat sich hier ganz offensichtlich an einen Plan von Curtius aus dem Jahr 1852 (Curtius 1852, Beilage; Herrmann 2002, S. 110 Abb. 1.) angelehnt und dessen – wie wir heute wissen, verfehlte – Lokalisierung eines Theaters und des Stadions übernommen.

Als Dritter fertigte der Grabungsleiter Friedrich Adler (1827-1908) eine ganze Serie von Rekonstruktionszeichnungen an, unter anderem eine Jahressgabe zum Schinkelfest 1877 (Arenhövel [Hg.] 1979, S. 484f. Nr. 1186 mit Abb.), die in die abschließende Publikation Eingang fanden. Vier weitere Zeichnungen wurden in einem späteren Olympia-Band von Ernst Curtius gedruckt (Curtius/Adler 1890-1897, Bd. 2: Die Baudenkmäler, 1896, Taf. 129-132). In feinem Strich zeigen sie ein intimes Olympia, das den Charakter eines Kurortes des späten 19. Jahrhunderts ausstrahlt und bei dem selbst der gewaltige Zeustempel von Bäumen überragt und damit in seiner Wucht reduziert wird.

Welcher Darstellung soll man den Vorzug geben: Schinkels ›Composition‹? Bohns eher trockener Bestandsaufnahme? Adlers Stimmungsbild? – Oder doch Thierschs schwindelerregender Vogelschau? Für Adolf Boetticher, selbst Architekt und mit Olympia durch seine eigene Tätigkeit sehr gut vertraut, war die Entscheidung leicht. Er glaubte daran, dass eine Rekonstruktion ›richtig‹ sein könne und gab deshalb Bohns Zeichnung den Vorzug. Sie besitze »gegenüber einem anderen, mit grosser Genialität ausgeführten Rekonstruktionsversuche des Herrn Architekten Professor F. Thiersch [...] den Vorzug absoluter Treue. Nichts ist zu Gunsten der Wirkung von seinem Platze verschoben, in seinen Maassen geändert oder durch unerwiesene Zuthaten bereichert« (Boetticher 1886, S. 418). | Valentin Kockel

Lit.: Curtius 1852; Curtius 1890-1897; Kühn 1977; Nerdinger (Hg.) 1977; Arenhövel (Hg.) 1979; Marschall 1982; Marchand 1996; Herrmann 2002; Koenigs 2002; Kyrieleis (Hg.) 2002; Rügler 2003; Nohlen 2009

### 6.13 | Rom zur Zeit von Kaiser Konstantin

als Panorama-Gemälde rekonstruiert: 1888, Josef Bühlmann und Alexander von Wagner

Im Juli 1886 schloss die Münchner Panorama-Gesellschaft mit dem Architekten Josef Bühlmann (1844-1921) und dem Historienmaler Alexander (Sandor) von Wagner (1838-1919) einen Vertrag über die Herstellung eines ›Panorama von Rom mit dem Einzuge Constantins im Jahre 312‹. Bühlmann lehrte seit 1878 als Professor für Bauzeichnen, Bauformenlehre und Perspektive an der Technischen Hochschule München

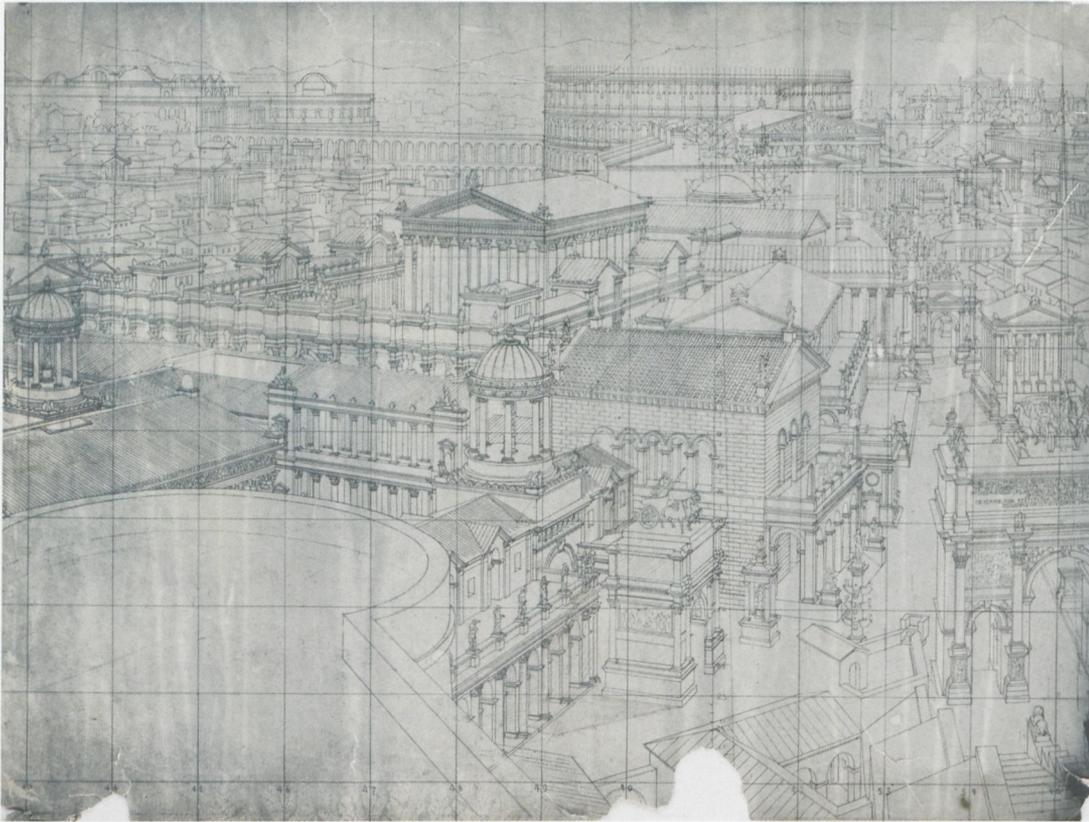


Werbeplakat für das Panoramagemälde von Josef Bühlmann und Alexander von Wagner in der Theresienstraße 78 in München

Abb. S. 396  
Ausschnitt aus dem Leporello ›Das alte Rom mit dem Triumphzuge Kaiser Constantins im Jahre 312 n. Chr.‹, München u. a. 1890







Rom zur Zeit von Kaiser Konstantin, Panorama, Blaupausen zur Übertragung der Rekonstruktion ins Rundgemälde von Josef Bühlmann

und war für die architektonische Rekonstruktion zuständig (Nerdinger [Hg.] 1985), Wagner, seit 1866 Professor für Historienmalerei an der Königlichen Akademie der Künste in München, kümmerte sich um die Figurengruppen und das gesamte Kolorit. Nach einem gemeinsamen Rom-Aufenthalt übertrug man ab 1887 die Vorzeichnungen auf eine große Leinwand. Im Sommer 1888 konnte das Panorama erstmals in dem Gebäude der Aktiengesellschaft in der Theresienstraße in München ausgestellt werden. In der folgenden Winterpause wurde es nochmals überarbeitet, ging 1889 für zwei Jahre nach Berlin und war dann erneut in München mit großem finanziellen Erfolg zu sehen (zur Entstehungsgeschichte: von Reber 1888, S. 3-6; zur Geschichte der Münchner Panoramen: Schiermeier 2009, S. 14-37, 60f.; Oettermann 1980, S. 191f.).

Bühlmann hatte als fiktiven Standort für seinen Rundblick den zweiten Gipfel des Kapitollhügels gewählt, auf dem heute die Kirche S. Maria in Aracoeli steht. Gezeigt wird der historisch nicht belegte Moment, in dem Konstantin an der Spitze seines Gefolges nach der siegreichen Schlacht an der Milvischen Brücke die Stufen am Eingang des Jupiter-Capitolinus-Tempels erreicht, wo er vom Senat der Stadt empfangen wird. Der Blick des Betrachters schweift vom Kapitilstempel über die Stadt bis zu den Bergen im Hintergrund. Kapitoll, Forum und Palatin, die Kaiserforen sowie die monumentalen Bauten auf dem Marsfeld sind akribisch rekonstruiert wiedergegeben. Neben der eigentlichen Begegnung zwischen Sieger und Verlierer – der Senat hatte auf der Seite des besiegten Maxentius gestanden – laden zahlreiche Figurengruppen zu genauerer Betrachtung ein: Eine kleine Gruppe von Christen beobachtet aus dem Schatten einer Kolonnade heraus das Geschehen, während eine blutige und orgiastische Opferszene vor einem Tempel das untergehende Heidentum symbolisiert. Die Damen der kaiserlichen Familie verfolgen im Vordergrund, lässig gruppiert, den Zug – gleichzeitig wird eine Statue des Maxentius umgerissen.

Die riesige Leinwand – bei einem Durchmesser des Panoramagebäudes von 38,5 Metern betrug die bemalte Fläche knapp 2000 Quadratmeter – ist heute verloren. Erhalten blieben aber mehrerer Sätze von Lichtpausen des insgesamt neun Blätter umfassenden architektonischen Entwurfs, die mit ihrer Quadrierung den Herstellungsprozess des Panoramas belegen: Die transparenten Vorlagen hatten auf die Fläche der Leinwand projiziert werden können. Erhalten blieben auch Fotoleporellos in zwei unterschiedlichen Formaten, die vom Verlag Franz Hanfstaengl nach Aufnahmen des Fotografen Johann Baptist Obernetter hergestellt wurden. Auf deren Grundlage glückte dem Architekten Yadegar Asisi eine Wiederbelebung dieses Panoramas, das er – leicht verfremdet – in einem stillgelegten Gasometer in Leipzig in den Jahren 2005 bis 2009 ausstellte und das wieder ein großer Publikumserfolg wurde (Asisi [Hg.] 2006).

Bühlmanns Rom-Bild erhob zweifellos höchsten Anspruch auf historische »Richtigkeit«. Der Architekt war für seine Aufgabe sehr gut vorbereitet, hatte er doch bereits zuvor einzelne Bauten, wie auch das Forum Romanum insgesamt, zeichnerisch wiederauferstehen

lassen. Schon 1879 war auch eine Vogelschau auf Rom in der Zeit des Kaisers Aurelian entstanden, der den Bau einer Stadtmauer veranlasst hatte. Bühlmann hatte damals mit einem ausgewiesenen Rom-Kenner zusammengearbeitet, dem Kunsthistoriker Franz von Reber. Dieser verfasste nun auch unterschiedlich umfangreiche Beschreibungen des Panoramas. Darin wird in der Art eines Handbuchs Bau für Bau identifiziert, eine eher akademische als faszinierende Übung (von Reber 1888; die verschiedenen, zum Teil fremdsprachigen Versionen besitzen einen Umfang von 7 bis 160 Seiten). »Nicht nur mit Kunst, sondern auch, und zwar vor Allem, mit Wissenschaft [sei man] der schwierigen Aufgabe näher getreten«, so von Rebers Fazit (ders. 1889). Aus heutiger Sicht zeigen sich dagegen sowohl »Fehler« wie vor allem auch der Zeitstil in den Rekonstruktionen. Besonders deutlich wird das an den zahlreichen statuenbekrönten Säulenmonumenten, die alle Bühlmanns eigener Friedenssäule in München ähneln, einem seiner wenigen ausgeführten Entwürfe. Doch auch die rein fiktive Eingangssituation zum Komplex des Jupiter-Tempels mit einem archäologisch nicht überlieferten »Monumentum Iuliorum« erinnert in ihrer Gestaltung mehr an Weltausstellungsarchitektur oder Ehrenmonumente des Deutschen Kaiserreichs.

Bühlmanns und Wagners »Rom« passt gut in die archäologisch-historischen Interessen am Ende des 19. Jahrhunderts, fällt aber aus dem üblichen Rahmen von Schlachtenbildern und Schilderungen exotischer Landschaften heraus (Oettermann 1980; Plessen 1993). Nur wenige andere Künstler versuchten mit gleicher Intensität ein historisches Bild zu rekonstruieren. So erschuf Gebhard Fugel in Altötting 1903 ein vollständiges »Jerusalem« als Hintergrund für eine heute noch erhaltene Kreuzigungsszene (Koenigs 1990) und die Maler Alexander Kips und Max Friedrich Koch entwarfen mit archäologischer Unterstützung – ähnlich dem Rom-Bild – ein Halbpanorama von Pergamon für die Akademieausstellung in Berlin 1886 (Wulf 2004. Negativ dazu von Reber 1889, S. 67; weitere Beispiele bei Kockel 2010b).

Technisch gesehen handelt es sich bei Bühlmanns und Wagners »Rom« um ein Panorama, inhaltlich dagegen um ein gewaltiges Historienbild, das den welthistorischen Moment der Begegnung von paganer römischer Tradition mit dem zukunftssicheren Christentum in einen architektonischen Kontext stellte, der in den Augen der Zeitgenossen das Kriterium der Wahrheit erfüllte. Dem Urteil des großen Rom-Kenners Ferdinand Gregorovius wird man deshalb gern zugestimmt haben: »Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen« (zit. nach von Reber 1889, S. 9f.). | Valentin Kockel

Lit.: von Reber 1888; von Reber 1889; Oettermann 1980; Nerdinger (Hg.) 1987; Koenigs 1990; Sehsucht 1993; Wulf 2004; Asisi (Hg.) 2006; Schiermeier 2009; Kockel 2010b (mit weiterführender Literatur)

Das am Hofe liegende Megaron mit Vorhalle ist der Hauptraum schon in Troja II und Tiryns und bereits viele Jahrhunderte hindurch, so auch in Priene. Aus den zahlreichen nebeneinander liegenden Gebäuden der alten Zeit ist ein einziges Gebäude, das Haus, geworden. Erst in der hellenistischen Zeit entsteht das Peristylhaus, bei dem der Säulengang auf allen Seiten gleich hoch ist und die Gemächer ringsum gleichmäßiger verteilt sind.  
Vgl. Fig. 200–202 und 204.

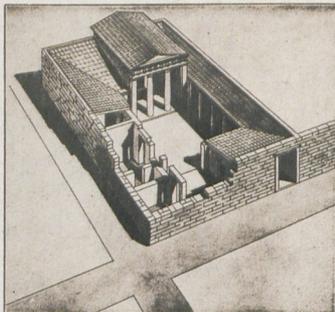


Fig. 60\* Haus in Priene (4. Jahrh. v. Chr.).

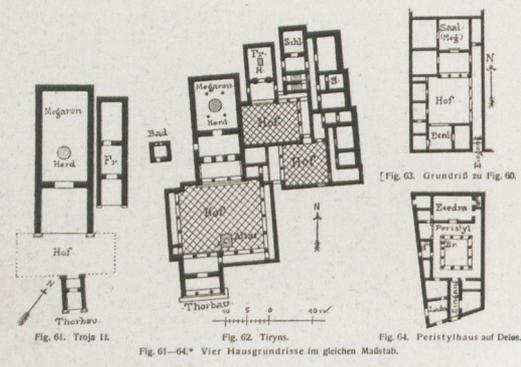


Fig. 61–64\* Vier Hausgrundrisse im gleichen Maßstab.

Griechisches Megaron-Haus nach Theodor Wiegand, in: ›Kunst und Geschichte‹ von Hermann Luckenbach, München 1918

›Rekonstruktion der antiken Stadt Priene in Kleinasien nach den Ergebnissen der Ausgrabungen der Kgl. Preußischen Museen 1895–98‹ von Hans Zippelius, farbige Fassung des Schaubildes von Erich Wolfsfeld, 1910 ›

## 6.15 | Priene in der Antike

zeichnerisch rekonstruiert: 1910, Johann Adam Zippelius, Erich Wolfsfeld

Zwischen 1895 und 1899 legten deutsche Archäologen unter der Leitung von Theodor Wiegand große Teile des antiken Priene am Unterlauf des Mäander frei. Schon 1904 erschien eine umfassende Publikation der Ergebnisse unter dem Titel ›Priene, nach den Ergebnissen der Ausgrabungen der Kgl. Preuß. Museen 1895–1898‹, die für ihre Zeit hohen wissenschaftlichen Standards entsprach (Wiegand/Schrader 1904). Neben den öffentlichen Räumen einer antiken griechischen Stadt (Agora, Gymnasium, zentrales Heiligtum) wurden dabei auch die Wohnhäuser behandelt und in ihrer Typologie wie in ihren Funktionen ausführlich gewürdigt. Gerade auf diesem Gebiet sollte für Jahrzehnte die archäologische Bedeutung Prienes liegen: Erstmals hatte man eine hellenistische Stadt als Ganzes in den Blick genommen, Urbanistik und Wohnbau dabei eingeschlossen. Wiegand selbst bezeichnete Priene als das ›Pompeji Kleinasien‹ und spielte mit diesem Vergleich auf die Wiedergewinnung eines ganzheitlichen antiken Lebensraumes an, wie er die Besucher der Stadt am Vesuv bis heute fasziniert.

Unter diesem Blickwinkel lag es nahe, die Ergebnisse auch in populärer Form einem größeren Publikum vorzustellen. Wiegand beauftragte deshalb den jungen Architekten Johann Adam Zippelius (1873–1956), eine Rekonstruktion der Stadt als Ganzes anzufertigen (Kockel 2010a). Zippelius arbeitete seit 1905 verschiedentlich auf Wiegands neuer Grabung im benachbarten Milet und konnte so Priene selbst wiederholt studieren. Als Darstellungsmodus wählte man die Vogelschau. Wiegand nahm damit einen Gedanken auf, der in der Archäologie gerade mehrfach erprobt wurde.

Die originale Tuschezeichnung blieb im Deutschen Archäologischen Institut in Istanbul erhalten. Mit extrem feinen Strichen stellte Zippelius Häuser und öffentliche Bauten dar. Unterschiedlich enge Schraffuren charakterisieren den Stadthügel sowie die Felsen der Akropolis und setzen deren Flächen und Kanten gekonnt voneinander ab. Abgestimmte Schattierungen akzentuieren das Relief der Landschaft stärker als die Bausubstanz, bei der die Wirkung der Sonnenstrahlung reduziert wurde, vielleicht um Klarheit bis ins letzte Detail zu gewähren. Insgesamt überzeugt das Blatt mit seiner perfekten Evozierung des bewegten Geländes und der gleichzeitigen Detailfreude bei den Rekonstruktionen. Doch bleibt die Stadt fast unbeohnt. Nur auf der Agora und im Stadion scheinen sich einige Personen aufzuhalten, und vom großen Altar vor dem Tempel steigt eine kleine Rauchsäule auf.

Zippelius beschränkte sich nicht ausschließlich auf die Darstellung des ausgegrabenen Bestandes – nur etwa ein Drittel der einst bebauten Fläche – sondern erweiterte seine Rekonstruktion auf die gesamte von der Stadtmauer eingegrenzte Fläche. Er schuf damit ein idealtypisches Bild der Stadt zur Zeit ihrer vermeintlich höchsten Blüte, die so wohl nie ausgesehen hatte. Die Zeichnung transportierte zudem die – heute

völlig überholten – architekturhistorischen Ideen Wiegands, der das hellenistische Haus vom mykenischen Megaron abgeleitet hatte. Bei näherem Hinschauen finden sich überall diese Hausformen, die alle auf ein einziges Beispiel (Haus 33) zurückgehen.

Wiegand hatte schon von Anfang an eine weite Verbreitung dieses Schaubildes gedacht. Während einer Audienz bei dem für die Archäologie begeisterten Kaiser Wilhelm II. hatte seine Idee, damit ›den Unterricht in den alten Disziplinen zu beleben‹, dessen Zustimmung erhalten: ›Da sieht man doch endlich einmal, daß eine antike Stadt nicht bloß aus Tempeln und Säulenhallen bestanden hat‹, so der Kaiser (Wenk 1985, S. 6). Der Maler Erich Wolfsfeld (1884–1956) fertigte daraufhin eine kolorierte Fassung der Zeichnung an, die ab 1910 von dem Verlag B. G. Teubner in Leipzig als Schulwandtafel vertrieben wurde. Als Beigabe erhielten die Käufer einen erläuternden Text des Ausgräbers in Form eines Sonderdrucks aus den ›Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur‹, die sich vor allem an Gymnasiallehrer wendeten (Wiegand 1910).

In zahlreichen Rezensionen wurde die Arbeit Zippelius' gelobt, allerdings kritisierte man die als zu heftig empfundene Farbigkeit des Druckes. Wegen ihrer Anschaulichkeit gelangte das eher unbedeutende Priene auf diesem Weg in das visuelle Repertoire der heranwachsenden Eliten nicht nur des Kaiserreiches (außer durch die Wandtafel vor allem auch durch das in zahlreichen Auflagen und Varianten sehr verbreitete Werk von Luckenbach [Hg.] 1918, S. 28. In der 8. Auflage der ›Großen Ausgabe‹, erster Teil [Altertum] von 1910, S. 23, ist nur Wiegands Rekonstruktion von Haus 33 enthalten). Doch gab es auch harsche und grundsätzliche Kritik an dieser Form der Visualisierung. Sie stammt von dem Münchner Professor August Thiersch: ›Dieses Blatt steht ganz auf dem Niveau der Reklamebilder, welche Fabriken und große Geschäftsfirmen von ihren Anlagen in Wirtshäusern, Bahnhöfen und dergleichen aushängen, mit schreienden Farben und ohne jeden künstlerischen Wert, gefertigt von Baukünstlern, die dafür eine mäßige Bezahlung nehmen. So was kann jeder Baugewerkeschüler machen. Es ist die ungünstigste Auffassung, die sich denken läßt; kein Mensch hat Priene so sehen können! [...] Nun darf sich Berlin mit Dilettantenarbeit zufrieden geben. Im Interesse der Altertumforschung ist das nicht‹ (Thiersch 1923, S. 58f.). Ironischerweise hatte Friedrich von Thiersch, Augusts jüngerer Bruder, mit einer Rekonstruktion Olympias aus der Vogelschau als junger Mann seinen Lehrstuhl an der TH München gewonnen (Nerdinger [Hg.] 1977, S. 15, 35, Abb. 6). Valentin Kockel

Lit.: Wiegand/Schrader 1904; Wiegand 1910; Luckenbach 1918; Neuburger 1920; Thiersch 1923; Nerdinger (Hg.) 1977; Auf den Spuren der Antike 1985; Kockel 2010a (mit weiterführender Literatur)

