

Pompeji vermessen –

Plan, Modell, Panorama und andere Techniken zur Visualisierung der Ausgrabungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert¹

von Valentin Kockel

Die Geschichte der Ausgrabungen in den Vesuvstädten, ihrer Dokumentation und Visualisierung ist lang und in sich widersprüchlich. Kaum eine Reisebeschreibung des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts, kaum ein Brief an die Lieben daheim ohne die beredte Klage, dass man weder in Herculaneum noch in Pompeji oder gar im königlichen Museum von Portici habe zeichnen dürfen. Dem steht eine ganze Reihe mehr oder weniger deutlich formulierter Berichte darüber gegenüber, wie man dieses strikte Verbot habe umgehen können: 1751 zeichnete so der französische Maler Nicolas Cochin als erster einer größeren Zahl von Künstlern die im Museum aufbewahrten Wandmalereien vor dessen Eingang aus dem Gedächtnis nach und publizierte sie wenig später.² Der englische Architekt Thomas Hardwick fand einen anderen Weg, einen Plan des Isistempels zu bekommen. Er habe, so notierte er auf dem Blatt, den Grundriss des Baus bei Mondschein aufgemessen.³ Den Zeitgenossen schien es so, als seien die im Dienst des Königs stehenden Ausgräber nicht im Stande, ihrer Pflicht zu einer sorgfältigen Dokumentation der Funde und Befunde zuverlässig und schnell nachzukommen. Allzu eifersüchtig wachte man auf neapolitanischer Seite über die sensationellen Entdeckungen unter den Verschüttungsschichten des Jahres 79 n. Chr., doch die zugehörigen, hauseigenen Publikationen erschienen nur sehr langsam und umfassten auch nur ganz bestimmte Bereiche. So wurden vornehmlich Malerei, Skulptur und Bronzegegenstände in den prächtigen Folianten der „Antichità di Ercolano“ nach und nach vorgelegt. Man kündigte sogar innerhalb der Reihe einen Bande zur Topographie und zur Architektur an, zu dem viele Vorarbeiten erhalten sind, doch ist dieser nie erschienen.⁴ So blieb es bis zum Jahr 1800 bei einem einzigen Plan Herculaneums in einer öffentlich zugänglichen Publikation; auf einen Plan Pompejis aus der Hand der Ausgräber musste man schließlich nochmals zwanzig Jahre warten. Heute wissen wir jedoch, dass die Klagen zwar insofern berechtigt waren, als zu wenig und zu langsam publiziert wurde, dass aber die Administration gleichwohl kontinuierlich an einer sorgfältigen und

umfassenden – nur eben unveröffentlichten – Dokumentation arbeitete. Diesem Widerspruch zwischen dem großen Interesse des gebildeten Europa an einer genauen Kenntnis der Ruinen in den Vesuvstädten und dem vollständigen Mangel an Informationen gerade in diesem Bereich soll der folgende Beitrag gelten. Es geht dabei nicht um die Architektur einzelner Bauten oder um Veduten der wichtigsten Ruinen, sondern um die Stadtpläne als Ganze, auch wenn die Problematik natürlich ähnlich ist.⁵ Dabei soll nicht auf die Frage eingegangen werden, welchen dokumentarischen Wert die erhaltenen Pläne besitzen, welche Bauten in welchem Zustand auf ihnen eingetragen sind. Es soll vielmehr versucht werden, Planaufnahmen und ihre (Nicht-)Publikation als kulturhistorisches Phänomen zu verstehen.

Erstmals in der langen Geschichte der Antikenbegeisterung stellte sich den Ausgräbern die Aufgabe, nicht einen Bau oder einen Platz, sondern eine ganze Stadt archäologisch zu dokumentieren und dabei stets dem Fortschritt der Arbeiten zu folgen. Dass man sich dieser Aufgabe durchaus stellte, beweist der Umstand, dass schon 1740, also zwei Jahre nach Grabungsbeginn, offiziell der Auftrag erteilt wurde, einen Plan von Herculaneum zu verfassen – ein ausgesprochen schwieriges Unterfangen, da die Stadt ja nur in lichtlosen Tunneln sozusagen ertastet worden war.⁶ In Pompeji war es grundsätzlich einfacher, vernünftige Pläne herzustellen, doch auch dort blieben die umfangreichen, bereits in Tusche säuberlich ausgeführten Pläne der freigelegten – manchmal schon wieder verschütteten – Grabungsgebiete lange Zeit unzugänglich.

Aus heutiger Sicht mag es als selbstverständlich erscheinen, dass eine Ruinenstätte vom Besucher mit einem Plan in der Hand perzipiert wird. Diese Kulturtechnik ist jedoch erst ein neuzeitliches Phänomen. Der abstrakt als orthogonale Projektion umgesetzte Plan verlangt für sein Verständnis eine Verknüpfung mit der dreidimensionalen Wahrnehmung, die nicht bei jedem und nicht immer vorausgesetzt werden kann. Dessen war man sich damals auch bewusst. So heißt es bei der Erklärung eines Pla-

nes des Isistempels von Pompeji in der reich bebilderten „Voyage Pittoresque“ des französischen Abbé de Saint-Non 1782: „Die Beschreibungen und die Übersichten oder Ansichten der Bauten geben eine Vorstellung von dem Eindruck, den sie dem Blick vermitteln, in dem Zustand in dem sie sich befinden. Doch die wirklichen Liebhaber der Architektur, jene die mehr verlangen als die Mehrheit der Interessierten, wünschen geometrische Pläne und nach diesen genau angefertigten Plänen machen sie sich eine richtige Vorstellung der perspektivischen Darstellungen, die man ihnen anbietet.“⁷ Erst seit dem 18. Jahrhundert gehören Vogelschaubilder und Pläne zum Gepäck des Reisenden und werden umgekehrt als Orientierungsmittel auch eingefordert. Beispielhaft für diesen neuen, bis heute vertrauten Umgang mit einer neuen Örtlichkeit mag das Detail aus einer 1830 veröffentlichten Pompejivedute des Zeichners und Stechers Luigi Rossini stehen (Abb. 29).⁸ Drei Herren mit Zylinder und Dreispitz stehen auf dem Forum der Stadt. Sie betrachten aufmerksam einen Plan des Platzes, den ein Vierter in der Hand hält. Obwohl die Männer nach Süden schauen, ist der Plan genordet und gibt genau alle Einzelheiten des Platzes und seiner Umgebung wieder. Ein Fünfter schließlich schaut in ein Buch – wahrscheinlich einen Reiseführer. Alle konzentrieren sich also nicht auf die Ruinen selbst, sondern auf deren Abbildung und Beschreibung. Sie müssen dort bereits lange verweilen, denn der kleine Hund, der die Gruppe begleitet, hebt schon sein Bein ... Aktualisiert in der Kleidung, doch gleich im Gestus, kann man solche Szenen auch jetzt in Pompeji beobachten. Der Stich Rossinis zeigt also eine bis heute verbreitete Kulturtechnik beim Besuch einer Ausgrabung. Lektüre von Dokumentation und Beschreibung ergänzen die Wahrnehmung der Wirklichkeit und bereichern oder behindern sich wechselseitig. Doch war es ein langer Weg, bis man über solche Pläne der Vesuvstädten frei verfügen konnte. Zwei Anekdoten mögen das Problem für das 18. Jahrhundert veranschaulichen.

Im November 1747 machte der neapolitanische Gesandte am Dresdner Hof auf dem Weg nach Sachsen Station in Bayreuth.⁹ Er plauderte mit der Markgräfin Wilhelmine über die sensationellen Entdeckungen in Herculaneum und hatte als Gastgeschenk einen Plan der Stadt dabei, in der damals seit neun Jahren intensiv gegraben wurde. Wilhelmine schickte diese Zeichnung gleich an ihren Bruder Friedrich II. nach Berlin, der umgehend mit folgenden Worten reagierte: „Ich danke Dir vielmals für die Übersendung des Planes von Herculaneum. Wie ich sehe, bleibt die Wahrheit stets hinter unserer Phantasie zurück. Ich hatte mir diese Stadt viel größer vorgestellt...“¹⁰ Der Plan des Gesandten ist in Berlin bisher nicht aufgefunden worden. Mit großer Wahrnehmungs-

keit handelte es sich aber um eine in zwei weiteren Fassungen erhaltene Arbeit des französischen Architekten Pierre Bardet de Villeneuve, die er als Grabungsleiter im Juli 1743 abgeliefert hatte.¹¹ Der erst nach mehr als zweihundert Jahren 1983 erstmals veröffentlichte Plan vereinfacht zwar einzelne Teile der Stadt, besitzt aber bis heute Referenzcharakter. Friedrich II., der als König nicht selber reisen konnte, als Zeitgenosse aber offenbar Anteil an den neuen Entdeckungen nahm, korrigierte also seine bis dahin aus Erzählungen oder ersten Berichten gewonnenen Vorstellungen der unterirdischen Stadt durch einen maßstäblichen Plan. Er bot die ‚Wahrheit‘, die seine übersteigerte Phantasie zurechtrückte. Der Plan war und ist für den oben genannten „vrai amateur de l’architecture“ ein notwendiges Mittel zur angemessenen Rezeption eines unbekanntes Ortes.

Eine zweite Anekdote spielt vier Jahrzehnte später in Pompeji selbst. Anfang 1784 besuchte König Gustav III. von Schweden die Ausgrabungen und dort zunächst das Theater mit den anschließenden Portiken.¹² Hier waren die Schuttschichten innerhalb des Peristylhofes noch nicht weggeräumt und versperren die Übersicht über die gesamte Anlage. Um eine korrekte Handskizze anzufertigen, fragte der König den ihn begleitenden Vorarbeiter, wieviele Säulen denn um den Hof stünden. Der Angesprochene antwortete ganz erschrocken: Francesco La Vega, der eigentliche Grabungsleiter, habe zwar einen Plan des Theaterbezirks angefertigt, bewahre ihn aber eifersüchtig bei sich auf, um eine illegale Publikation durch andere zu verhindern. Es sei für normale Besucher streng verboten zu zeichnen, und er selbst, der Vorarbeiter, merke sich deshalb nicht einmal die Zahl der Säulen oder ihre Maße, um keinen Verdacht zu erregen. Gustav scherte sich nicht um dieses Verbot, schritt mehrmals die Portiken ab und skizzierte einen kleinen Plan der Anlage

Abb. 29 Luigi Rossini, Pompeji, 1830, Taf. 41 (Ausschnitt).

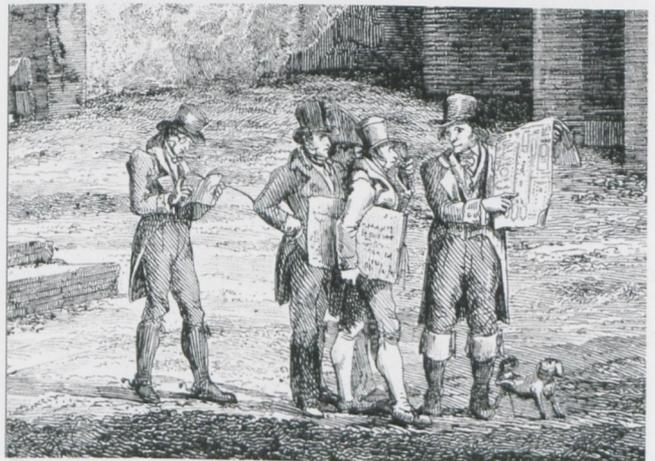




Abb. 30
Karl Weber, Cratere
Marittimo o parte del
Golfo di Napoli, 1754
(Ausschnitt).

und des benachbarten Isistempels *con grande sollecitudine* – mit großer Behändigkeit – wie der Vorarbeiter in seinem Bericht nicht ohne Bewunderung mitteilte.

Die beiden kleinen Episoden, denen man leicht andere hinzufügen könnte, veranschaulichen die Bedeutung, die man bereits in jenen Jahren Planaufnahmen zumaß. Einerseits lag es in der ausschließlichen Macht des Königs und eigens beauftragter Mitarbeiter, Vermessungen vorzunehmen und Pläne zu zeichnen.¹³ Sie wurden sicher verwahrt und konnten sogar als kleines diplomatisches Geschenk dienen. Auf der anderen Seite stand die Neugierde des gebildeten Europa: Nur mit maßstäblichen Zeichnungen konnte man sich eine Vorstellung der Vesuvstädte machen und die Bedeutung der Ruinen richtig einschätzen. Ein kunstbegeisterter Monarch wie der König von Schweden griff deshalb sogar selbst zu Stift und Papier, andere fertigten solche Pläne im Geheimen an. Dieser Interessenskonflikt, der in ähnlicher, wenn auch nicht ganz so weitgehender Form auch für Veduten der Stadt und die Funde selbst zutraf, bestimmte für lange Zeit die weiteren Formen der Visualisierung Pompejis als Stadt. Neben einer offiziellen und durchaus qualitätvollen Dokumentation durch die Mitarbeiter der Ausgrabungen, die jedoch nur ausschnitthaft und dann mit großer Verzögerung oder auch gar nicht veröffentlicht wurde, standen deshalb halb legale oder illegale Arbeiten, die rasch gedruckt wurden und damit die Neugierde

Einzelner oder die Nachfrage des Marktes bedienten. Grundsätzlich galt diese Nachfrage natürlich auch für ‚normale‘ Abbildungen der Stadt. Zwar gab es bereits eine eher ‚halblegale‘ Produktion von Veduten im bereits erwähnten Stichwerk des Abbé de Saint-Non. Dazu kamen die sehr bescheidenen Illustrationen eines Berichtes aus der Feder des englischen Gesandten Lord Hamilton. Doch erst der Hofmaler Philipp Hackert erhielt 1792 die Erlaubnis, Veduten zu zeichnen und durch seinen Bruder gestochen (und teilweise koloriert) zu verbreiten. Leider kennen wir die Auflagenhöhe und Preise nicht, doch mag diese Autorisation den Hackerts zunächst wie eine Lizenz zum Gelddrucken erschienen sein.¹⁴

Nun gehörten geodätische und vermessungstechnische Grundlagen noch keineswegs zu den Standards einer Verwaltung. Das Königreich Neapel war – z.B. im Gegensatz zu Frankreich – um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein Land, von dem kaum genaue Karten existierten. Im ersten Band der „Antichità di Ercolano“ erschien deshalb nicht ohne Berechtigung eine Karte des Golfes von Neapel, die vom Leiter der Ausgrabungen, dem Schweizer Bergbauingenieur Karl Weber, kompiliert worden war (Abb. 30).¹⁵ Neben den Campi Flegrei, den bis dahin wichtigsten Ausflugszielen der Grand-Tour-Reisenden, waren erstmals die Orte Herculaneum, Pompeji und Stabia markiert, wofür Weber sogar eine eigene Signatur erfand. Von Weber sind auch einige Detailpläne der Aus-

grabungsstätten erhalten geblieben. Vor allem für seine sorgfältige Ausgrabung und Dokumentation der Villa dei Papiri ist er berühmt geworden. Dass er sich dabei nicht nur auf eigene Anschauung verließ, zeigen Handskizzen seines Vorarbeiters Pietro Scognamiglio, die er später für einen Gesamtplan der Praedia der Julia Felix verwendete.¹⁶ Diese Pläne mit ausführlich beschreibenden Legenden, die Angaben zu den Funden enthielten, waren für eine Umsetzung in Stiche durchaus geeignet. Weber hatte 1760 sogar schon das Titelblatt des entsprechenden Bandes der „Antichità“ entworfen. Dennoch wurden sie erst im 19. Jahrhundert und dann auch nur in Teilen gedruckt, da der für den Druck der Bände zuständige Marches Tanucci die Bedeutung der Pläne im Vergleich mit den Funden für nachrangig hielt.¹⁷ Diese Zurücksetzung markierte den Beginn einer langen Reihe von Frustrationen für die Grabungsleiter. Dies gilt insbesondere für Webers Nachfolger Francesco La Vega, der die Ausgrabungen von 1764 bis zu seinem Tod 1806 leitete. Neben einer hervorragenden Dokumentation (Pläne, Schnitte, Details) des Isistempels¹⁸, die nach 1765 entstand, und zwar gleich gestochen, bis heute aber nur in Ausschnitten publiziert wurde, arbeitete er in all den Jahren seiner Dienstzeit an einem Gesamtplan von Pompeji.¹⁹ Dieser Plan, der lange Zeit wie ein Bild im Raum des großen

Stadtmodells im Museum von Neapel ausgestellt war, zeigt die Ausgrabungen im Maßstab 1:880 ca. Die Gestalt des Stadthügels wird nicht charakterisiert, nur die Mauerreste sind wiedergegeben. La Vega unterscheidet dabei zwischen den bereits wieder verschütteten Teilen der Stadt (Villa di Cicerone; Praedia der Julia Felix) und den sichtbaren, für den Besucher zugänglichen. Auch die zeitgenössische Bebauung ist eingetragen. In seinen Details ist der Plan sehr genau und kann deshalb als Quelle für einen heute teilweise verlorenen Grabungsbefund herangezogen werden (Abb. 31). Im Ganzen gesehen besitzt der Plan dagegen grobe vermessungstechnische Fehler. Der nordwestliche und der östliche Teil der Stadt, damals noch nicht zu einem Grabungsgelände miteinander verbunden, sind zu nah aneinander geschoben. Damit bekommt Pompeji einen deutlich zu ‚flachen‘ Umriss. La Vega hatte offenbar einzelne Bereiche nach Architektenmanier mit einer Knotenschnur oder einem Stock vermessen und von diesen ‚Inseln‘ aus weiter gearbeitet. Es fehlte jedoch eine genaue geodätische Grundlage, die die Beziehung der Teile zueinander definiert hätte. Eine solche professionelle Vermessung sollte erst im beginnenden 19. Jahrhundert angefertigt werden. Dieser Plan wurde nur als teilweise kolorierte Zeichnung ausgeführt. Bis heute ist nur eine Umzeichnung publiziert. Schließlich



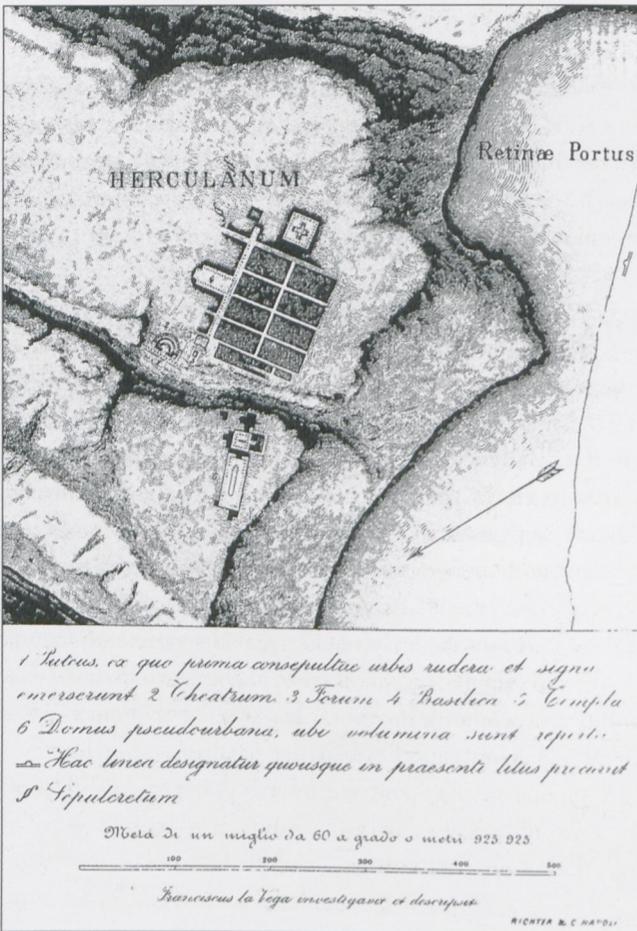
Abb. 31
Francesco und Pietro La Vega, Pianta di parte della città ed adiacente di Pompei (Ausschnitt).

konnte La Vega nur eine seiner Arbeiten noch zu Lebzeiten als Druck in Händen halten.²⁰ Über lange Jahre hatte er an einem Umgebungsplan von Herculaneum gearbeitet, der in zwei Fassungen erschien. Die eine zeigt unter dem italienischen Titel „Topografia dei Villaggi di Portici, Resina...“ die aktuelle Besiedlung der Küste. Die andere trägt die lateinische Bezeichnung *Topographia Herculaneensis, qua ejus agri facies, prout olim, ante quam celeberrima Vesuvii eructatione ... erat spectabilis...* Auf dieser Karte wird der moderne Küstenverlauf nur schwach angedeutet, während der antike kräftig akzentuiert wird. La Vega hatte deren Gestalt aus der Untersuchung zahlreicher Brunnenlöcher erschlossen (Abb. 32). Dafür war er in alle – als Kreise eingetragene – Brunnenschächte des damaligen Resina (heute Ercolano) gestiegen, um zu überprüfen, ob sie bereits vor der antiken Küste lagen. Es ist, soweit ich sehe, der erste archäologische Plan, der solche Beobachtungen einer historischen Veränderung der Landschaft erforscht und darstellt.

Während man also an offiziellen Plänen fleißig arbeitete, sie aber nie das Licht der Öffentlichkeit erreichten,

führte das große Interesse nicht nur in Europas gelehrter Welt zu einigen Plänen trüber Herkunft. Einerseits muss der neapolitanische Hof selbst Kopien in Umlauf gebracht haben, wie die eingangs berichtete Anekdote verdeutlicht. Andererseits scheinen auch die Grabungsleiter selbst das Kopieren ihrer Pläne erlaubt zu haben. So konnten wohl junge Architekten auf ihrer Bildungsreise die Pläne Francesco La Vegas genau studieren.²¹ Wie aber der Architekt Jérôme-Charles Bellicard an einen recht guten Plan des Theaters von Herculaneum kam, lässt sich nur vermuten. Als Begleiter des Surintendant des Monuments des französischen Königs, des späteren Marquis de Marigny, reiste er 1750 mit hoher Protektion nach Neapel. Unter diesen Voraussetzungen könnte er Zugang zu seinem Landsmann in neapolitanischen Diensten, Pierre Bardet de Villeneuve bekommen haben, dessen Theaterplan er in sein Notizbuch kopierte.²² Ebenfalls besondere Beziehungen müssen Giovanni Battista Piranesi und sein Sohn Francesco gehabt haben, als sie in den letzten Lebensjahren des Vaters mehrfach länger in Pompeji arbeiteten und neben einer ganzen Reihe von Veduten auch Pläne von Häusern und einen Gesamtplan der Stadt anfertigten. Während jedoch die Veduten und Detailpläne großenteils erst während des Exils Francescos zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris gedruckt wurden, erschien der Stadtplan schon 1785 (Abb. 33).²³ Dass die Piranesis dabei auf den Plan La Vegas ‚kollegial‘ zurückgreifen konnten, ist denkbar, aber nicht zu beweisen. Dagegen spricht, dass die nicht mehr sichtbaren Ruinen (s. o.) fehlen. Piranesi stellt die Stadt in der Art der Forma Urbis Romae dar als sei ihr Plan auf einer Stein- oder Ziegelplatte eingraviert. Auch bei ihm ist der Umriss zu ‚flach‘ geraten und das Verhältnis der ausgegrabenen Teile zueinander noch fehlerhafter angelegt als bei La Vega. Triangulationen scheinen Vater und Sohn nicht vorgenommen zu haben. Insgesamt erweist sich die Darstellung der einzelnen Teile als übertrieben ‚orthogonalisiert‘. Der Plan wurde 1788 und 1792 erneut in leicht erweiterten Fassungen ediert. Die Darstellung des jeweils aktuellen Standes der Ausgrabungen mag dazu ein Anlass gewesen sein. Francesco Piranesi nutzte die Neuauflagen jedoch auch dazu, mit einem neuen Titel des Sticks seine politischen Ambitionen zu unterstützen. Hatten die ersten Fassungen noch allein den Namen Pompejis getragen, so huldigte die dritte in großen Lettern dem jungen schwedischen König Gustav Adolf. Piranesi hatte zu dessen oben schon erwähnten Vater Gustav III. sehr gute Beziehungen gepflegt und war von ihm zum offiziellen Vertreter Schwedens am Heiligen Stuhl ernannt worden. Außerdem war es ihm gelungen, die Antikensammlung der Familie nach Stockholm zu verkaufen. Jetzt musste er nach der Ermordung Gustavs, die auch einen politischen Umschwung in

Abb. 32 Francesco La Vega, *Topographia Herculaneensis*, 1797.



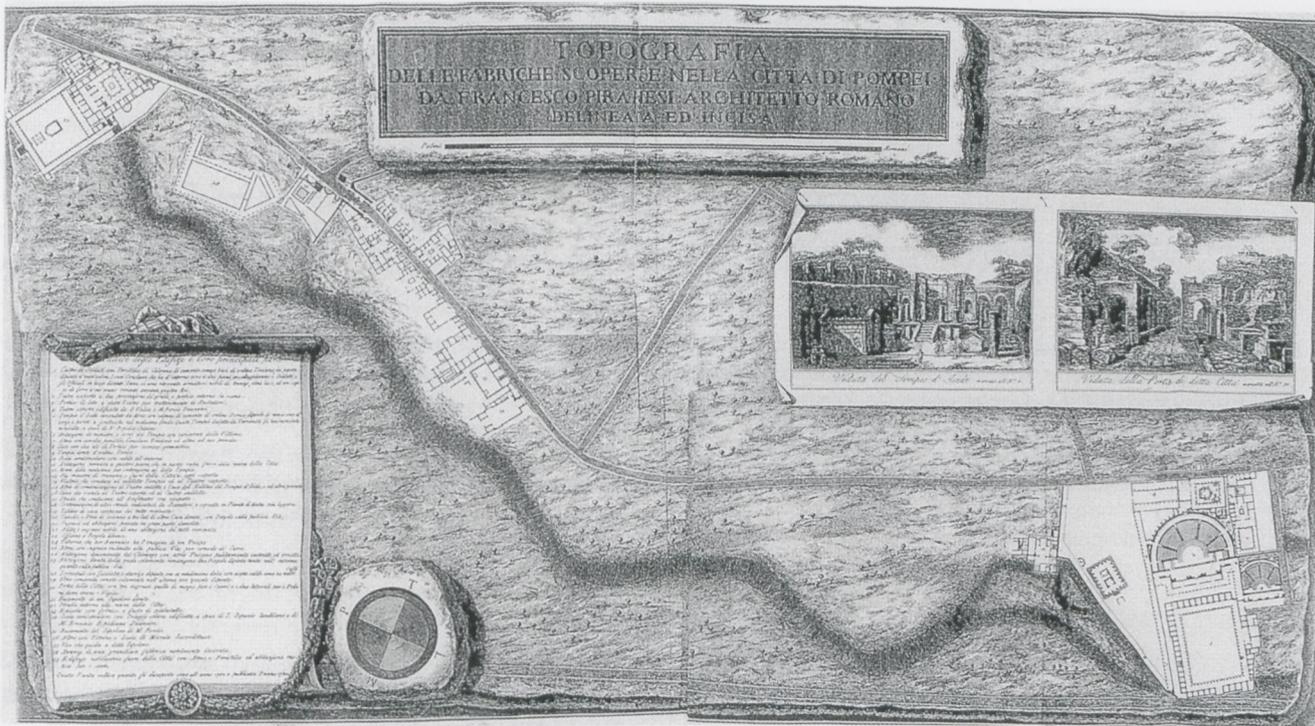


Abb. 33 Francesco Piranesi, Topographia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei. Erste Fassung 1785.

Stockholm bedeutete, um seine Position fürchten und benutzte die Neubeschriftung des Plans als einfachen Weg, schleunigst seine neue Loyalität kundzutun.

Heute am amüsantesten ist der Umgang der Mitarbeiter des damals größten Reisestichwerks mit den für sie widrigen Arbeitsumständen in Pompeji. Im Auftrag des Abbé de Saint-Non arbeiteten seit Winter 1777/78 Architekten und Zeichner an einer „Voyage pittoresque“ durch das Königreich Beider Sizilien.²⁴ Für das Pompeji-Faszikel hatten sie zunächst versucht, Francesco La Vega dazu zu bewegen, einen Gesamtplan der Stadt zur Verfügung zu stellen.²⁵ Da diese Zusammenarbeit jedoch nicht zu Stande kam, fehlt in dem Prachtband auch ein solcher Plan. Es konnten nur einzelne Gebäude oder Gebäudegruppen aufgemessen werden. Auch diese Arbeitsmöglichkeit hatten sich die Franzosen, wie sie recht unverblümt mitteilten, recht teuer erkauf.²⁶ Das Ergebnis der Bestechung wurde dann auch in den Veduten durch Louis Desprez in ironischer Weise festgehalten. Bei deren genauer Betrachtung zeigt sich, dass die Aufseher in der Ausgrabung immer sehr beschäftigt und abgelenkt erscheinen: Sie wenden sich ihrem Hund zu oder schauen dem Vogelflug nach, während die fleißigen Zeichner mit einer großer Mappe im Arm hinter ihrem Rücken herumlaufen oder halb versteckt arbeiten (Abb. 34).²⁷

Neben diesen professionell gemachten Plänen muss es zahlreiche Skizzen gegeben haben, die aber in den

Portefeuilles der Reisenden und Architekten blieben und nicht für die Veröffentlichung gedacht waren. Zufällig ist die Zeichnung eines Mitglieds der Akademie von Bordeaux erhalten geblieben (Abb. 35).²⁸ Sie zeigt die Stadt und ihr Umfeld als grobe Handskizze mit entsprechend mäßigem Ergebnis. Grundlage waren Schrittzählungen ihres Verfassers. Von anderen Reisenden wissen wir, dass sie Piranesis Plan am Ort ergänzten und korrigierten.²⁹

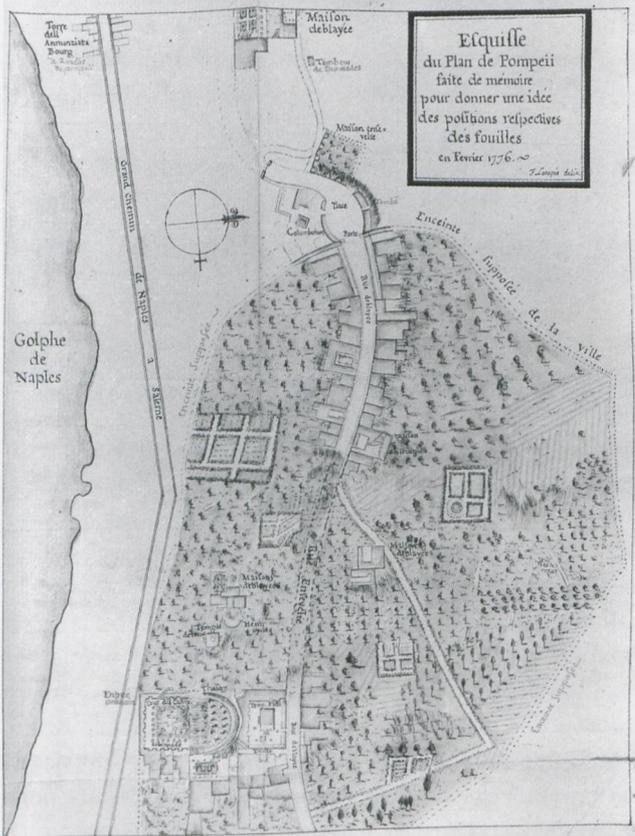
Die mangelnde geodätische Qualität der pompejanischen Pläne wurde immer deutlicher, je mehr sich die bis dahin voneinander getrennten Grabungsgebiete um das Theater und um das Herkulaner Tor einander annäherten und schließlich nördlich des Forums berührten. Verschiedene Katasterpläne sowie Übersichtspläne großen Maßstabs zeigen fast groteske Deformationen der Gestalt Pompejis. Das gilt auch noch für den vereinfachten Stadtplan, der dem großen Stichwerk des französischen Architekten François Mazois vorangestellt wurde, und der ganz offensichtlich auf Zeichnungen der Brüder La Vega zurückgreift (Abb. 36).³⁰ Es müssen diese Unzulänglichkeiten gewesen sein, die noch in der französischen Zeit Neapels dazu führten, dass erstmals ein geodätischer Plan durch Triangulation professionell erstellt wurde. Im Auftrag des Leiters des Antikendienstes, Michele Ardit, erarbeitete der Vermessungsingenieur des offiziellen kartographischen Instituts, des Deposito Generale della Guerra, Giosuè Russo im Januar 1815 einen Gesamtplan



Abb. 34 Louis Desprez, Abgelenkte Aufseher und Zeichner in Pompeji, 1782 (Ausschnitt).

im Maßstab 1:2000 (Abb. 37). Dieser Plan, von dem eine erste gedruckte Fassung aus dem Jahr 1817 erhalten ist, wurde in den folgenden Jahren regelmäßig aktualisiert und überarbeitet und konnte in zahlreichen Varianten im Handel einzeln oder als Beilage zu Stadtführern erworben werden.³¹ Auch der erste in Deutschland veröffentlichte Pompejiplan griff letztlich auf diese Quelle zurück.³²

Abb. 35 François Latapie, Esquisse du Plan de Pompeii, 1776.



Aufenthalte Russos selbst sind in Pompeji bis 1821 dokumentiert. Danach wurden andere Ingenieure bis 1852 einmal jährlich nach Pompeji geschickt, um die neuesten Grabungsergebnisse nachzutragen. Einerseits entstanden aus diesen Vorarbeiten zwei Pläne im Maßstab 1:1000 von großer Schönheit und hoher Qualität (bis vor kurzem nicht publiziert), andererseits reduzierte man den Gesamtplan Russos auf seine halbe Größe (1:2000), und druckte ihn mit Erweiterungen und immer neuen, aktualisierten Datierungen über Jahrzehnte nach. Diese Pläne warben um das Interesse der Italienreisenden, indem sie immer ein möglichst aktuelles Erscheinungsjahr eintrugen, auch wenn sich die Kartographie gar nicht unbedingt auf dem jeweils neuesten Stand befand. Diese Vorlagen wurden außerdem gern mit weiteren Informationen angereichert. So waren in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts aquarellierte oder farbig lithographierte Darstellungen im Handel, die in unterschiedlichen Farben anzeigten, welche Teile der Stadt zu welchem Zeitpunkt freigelegt wurden (Abb. 38). Vor allem der damalige Grabungsleiter Carlo Bonucci bediente sich dieser Signaturen, um den eigenen Verdienst am Voranschreiten der Grabungen zu unterstreichen. Auch diese Historisierung des Grabungsgeschehens mit kartographischen Mitteln, eine heute ganz übliche Methode, ist mir zum ersten Mal von diesen Pompejiplänen bekannt.

Gleichzeitig entstanden vermehrt Planprojekte anderer Autoren, deren Eigenständigkeit nicht immer genau zu erfassen ist. Hier soll nur der überdimensionierte Versuch des französischen Architekten Antoine Bibent aus dem Jahr 1825 erwähnt werden. Im Maßstab 1:333 angelegt, misst er mehr als 8 m². Die einzelnen Blätter der ersten Fassung sollten nach dem Wunsch Bibents in allen wichtigen Bibliotheken Europas liegen und später regelmäßig überarbeitet und ergänzt werden. Soweit mir bekannt, wurde jedoch nur einmal 1827 eine solche Aktualisierung umgesetzt.³³

Die immer genauer werdenden Pläne waren aber nur eine Variante der Visualisierung der Ruinen Pompejis. Längst benutzte man mit der Camera Lucida ein optisches Gerät, das eine besonders exakte Übertragung perspektivischer Ansichten auf das Papier ermöglichte. Die Verwendung dieses Gerätes wird gern eigens erwähnt, um für die Leser die Authentizität der Abbildungen zu unterstreichen.³⁴ Eine ganz andere Dimension der Veranschaulichung erreichten dagegen die Panoramen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Sie ermöglichten es dem Besucher, ganz in der dargestellten Szene zu versinken, sich an den Ort des Geschehens in vorher nicht gekannter Weise versetzt zu fühlen. Neben Schlachtenszenen waren bei den Panoramen die Darstellungen bekannter oder exotischer Städte und Landschaften sehr beliebt. So

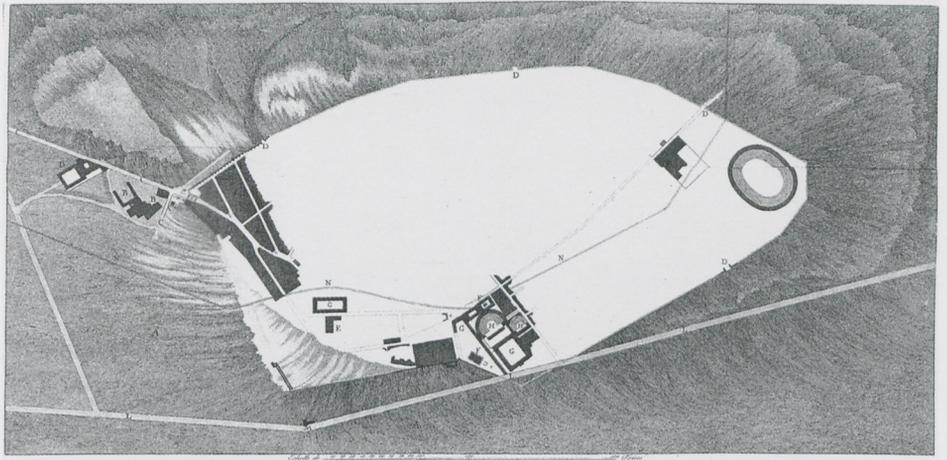


Abb. 36
François Mazois, Plan de la ville
de Pompéi, 1813.

PLAN DE LA VILLE DE POMPEI ET DES
DEPUIS MDCCCLV
FOUILLES QUI Y ONT ETE FAITES
JUSQU'EN MDCCCXII

*A. Emplacement de l'ancien port. B. Mausolee de Campanius. C. Sarcophage de la Ville
cavalari a Salerne. M. Maison moderne qui sert d'entree a l'Amphitheatre.*

*N. Site de maisons et autres edifices. O. Temple de Fortuna. P. Theatre. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z. Ruines modernes qui
qui couvrent une partie des ruines de la ville a l'extremite de l'Amphitheatre.*

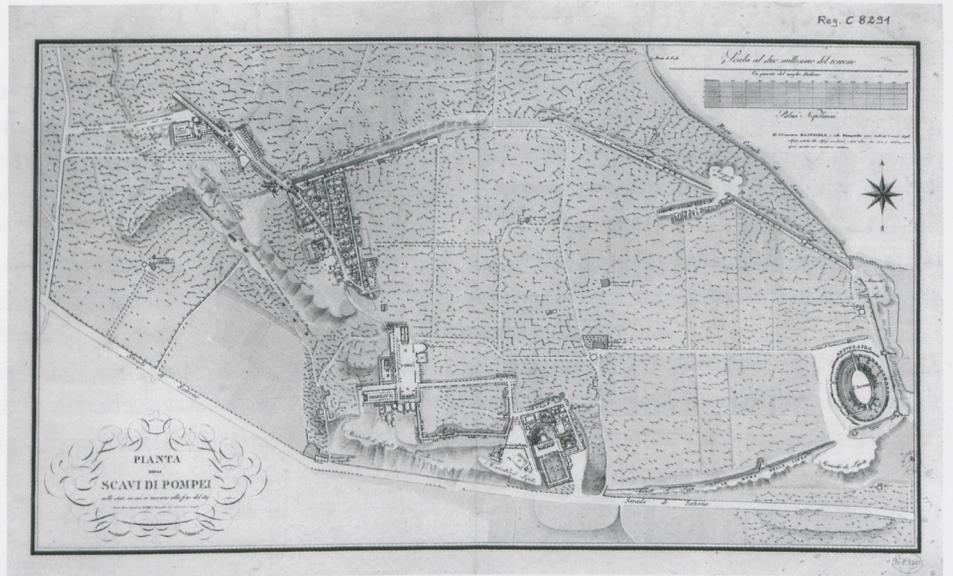


Abb. 37
Anonym, Grundriss der Ausgra-
bungen von Pompeja gegen Ende
des Jahres 1817.



Abb. 38
[Giosué Russo], Pianta degli
savi di Pompei nello stato in cui si
trovano alla fine del 1833.

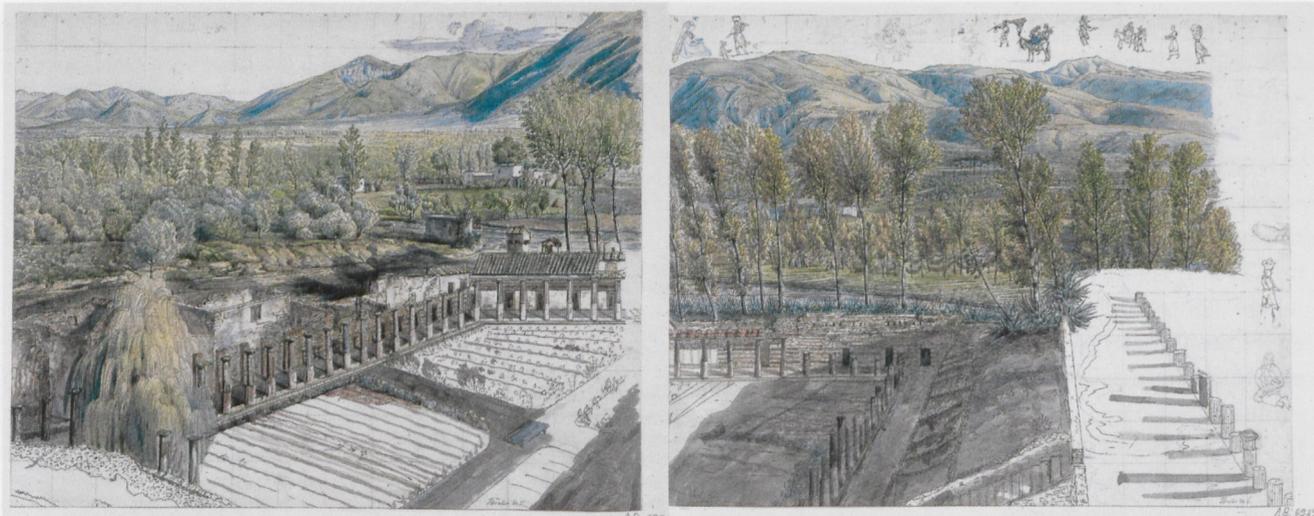


Abb. 39 Carl Georg Enslin, 2 Blätter aus dem Panorama des Theaters von Pompeji, 1826.

konnte man in London im Jahr 1824 sogar zwei Pompeji-panoramen gleichzeitig besichtigen.³⁵ Das eine zeigte das Forum, das andere das Theaterviertel. Sog. Zimmerpanoramen, kleinformatische Varianten dieser Bildtechnik, fertigte der Deutsche Carl Georg Enslin an. Zwei gleichfalls auf dem Forum und von der Caveamauer des Theaters aufgenommene Rundbilder entstanden 1826 (Abb. 39). Sie reisten mit ihrem Autor und zahlreichen anderen Ansichten aus Italien, Deutschland und den nordischen Staaten für Jahrzehnte durch ganz Europa und waren in den Ausstellungen zu sehen, die Enslin in Hotelsälen

und anderen kleinen Ausstellungsräumen organisierte. Schließlich war Pompeji auch Gegenstand der beliebten Vogelschaubilder, die der Franzose Alfred Guesdon von Städten in Italien, Frankreich und Spanien vom Ballon aus anfertigte (Abb. 40).³⁶

Die perfektteste und umfassendste, gleichzeitig die anschaulichste Gesamtdokumentation verdanken wir jedoch wieder der neapolitanischen Administration selbst. 1806, direkt zu Beginn der französischen Epoche im Königreich, nahm die Leitung des Antikendienstes einen älteren Gedanken auf, um die Ruinen der Stadt mög-



Abb. 40 Alfred Guesdon, Pompéi. Vue prise au dessus de l'Odéon e du Théâtre tragique, um 1840.

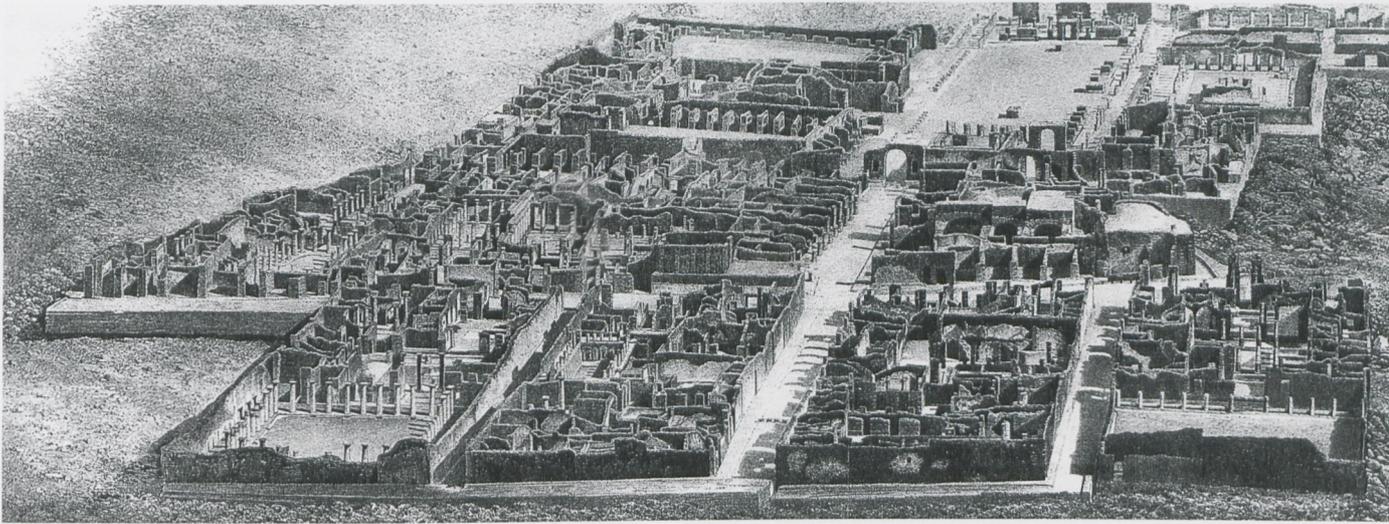


Abb. 41 Neapel, Stadtmodell von Pompeji. Felice Padiglione, Vincenzo Bramante u.a., Maßstab 1:100.

lichst vollständig zu dokumentieren. Schon Gustav III. von Schweden hatte bei seinem Besuch 1784 erreicht, dass der erfahrene Modellbauer Giovanni Altieri ein Korkmodell des Ilistempels für ihn anfertigen durfte. Altieri war einer der Erfinder der damals sehr beliebten Modelle antiker Ruinen in Rom, Paestum und später auch Sizilien gewesen, für die der poröse Kork als Baumaterial besonders angemessen schien. Mit der Einrichtung einer eigenen Modellbauwerkstatt nahm die neue Administration diesen Gedanken auf, und so entstand über Jahre im großen Maßstab 1:48 ein Korkmodell der gesamten Ruinenstätte.³⁷ Die Arbeiten führte Domenico Padiglione aus, der schon hervorragende Modelle der Tempel in Paestum angefertigt hatte. Das Modell selbst ist heute nur noch in Ausschnittkopien in Aschaffenburg und London überliefert, die jedoch seine hohe Qualität belegen. Alle Wände jedes Baus wurden sorgfältig einzeln aufgenommen und auch bescheidene Dekorationen getreu wiedergegeben. Welche kartographische Grundlage für den Modellbau herangezogen wurde, ist jedoch nicht bekannt. Mit dem Wachsen des Ausgrabungsgeländes wuchs auch das Modell, bis es offenbar alle möglichen Dimensionen sprengte. Seit 1860 entstand deshalb ein neues Modell im halben Maßstab (1:100), das zunächst von Padigliones Sohn Felice begonnen und dann von verschiedenen Mitgliedern der Familie Bramante fortgeführt wurde. Es steht noch heute in einem der größten Säle des Nationalmuseums in Neapel und wird nicht nur von Kindern bewundert. Seine archäologischen Informationen über unwiederbringlich verlorene Wanddekorationen werden verstärkt in neueren Forschungen ausgewertet (Abb. 41).³⁸

Wie in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens markierte die Vereinigung Italiens auch bei der Organisation

und Dokumentation der Ausgrabungen in den Vesuvstädten einen großen Einschnitt. Mit der Gestalt Giuseppe Fiorellis, der während der Bourbonenherrschaft noch zeitweise im Gefängnis gesessen hatte, übernahm ein energischer Neuerer zuerst den neapolitanische Antikendienst, später den ganz Italiens. In seinem Auftrag erstellte der Geodät Giacomo Tascone einen neuen, für viele Jahre grundlegenden Plan Pompejis. Inwieweit jedoch Tascone, wie übrigens gleichermaßen Fiorelli in manchen Punkten, nicht doch auch auf Vorarbeiten der verhassten bourbonischen Administration zurückgriff, kann hier nicht mehr verfolgt werden. Zumindest hatte er viele Jahre in jener Institution gearbeitet, die auch mit der Aktualisierung des ‚offiziellen‘ Pompeji-Planes beauftragt gewesen war, so dass er mit einiger Sicherheit Kenntnis von dem Marchesi-Plan im Maßstab 1:1000 gehabt haben muss. Die Fortschreibung alter Pläne mit ihren Stärken und Schwächen nahm damit wohl auch nach dem politischen Umbruch ihren Lauf.

Die Verantwortlichen der Ausgrabungen in den Vesuvstädten hatten sich von Beginn an den Herausforderungen einer umfassenden Dokumentation gestellt, die auch eine präzise Kartographie beinhalten sollte. Wissenschaftspolitische Entscheidungen führten dazu, dass das gute Planmaterial nie veröffentlicht wurde und dass Stiche Verbreitung fanden, deren Vorlagen privaten Initiativen entsprangen. Doch diese von Architekten gezeichneten Pläne wiesen strukturelle Mängel auf, die erst durch die Triangulationen der Geodäten zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereinigt werden konnten. In ihrer Gestaltung spiegeln die Pläne die verschiedenen Tendenzen der Kartographie um 1800. Die neue Aufgabe, eine allmählich ‚wachsende‘ Ruinenstätte zu visualisieren, führte

aber auch zu neuen Darstellungsmethoden, wie der Unterscheidung antiker von gegenwärtiger Architektur oder der ‚Historisierung‘ des Landschaftsreliefs und der Fortschritte bei den Ausgrabungen. Da von Pompeji auch Panoramen, Flugbilder und Modelle angefertigt wurden, kann eine Geschichte der Kartographie der Stadt auch als eine Geschichte der Visualisierungstechniken komplexer Stadtlandschaften geschrieben werden.

Anmerkungen

¹ Der folgende Beitrag beruht auf langjährigen Vorarbeiten zu einer mit Katharina Rieger geplanten Publikation „Pompeji in Plänen“. Ihr verdanke ich viele Hinweise und Ergebnisse. Der Verfasser hofft, diesen Band doch noch abschließen zu können. Bisher sind folgende Listen von Pompejiplänen erschienen: H. Eschbach, *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji* (Heidelberg 1970) 69–99; H. B. van der Poel (Hrsg.), *Corpus Topographicum Pompeianum*, Bd. V (Cartography) (Rom 1981). – L. García y García, ein Mitglied der Arbeitsgruppe des CTP, erwähnt später zahlreiche Pläne in seiner zweibändigen *Nuova Bibliotheca Pompeiana*, Rom 1998, und bildet erstmals zahlreiche Beispiele ab. Diese Arbeiten sehen die alten Pläne vor allem als Quellen zur Rekonstruktion des Grabungsverlaufs und des ursprünglichen Bestandes an und ziehen sie ergänzend zu den Grabungsberichten heran.

² C.-N. Cochin – J.-C. Bellicard, *Observations sur les antiquités d’Herculanum* (Paris 1753, 2. Auflage 1755) mit Tafeln.

³ P. de la Ruffinière du Prey, Soane and Hardwick in Rome: a neo-classical partnership, *Architectural History* 15, 1972, 51–67.

⁴ *Antichità di Ercolano*, Bd. 5 (Neapel 1767) prefazione IV (zu den noch geplanten Bänden) „... e finalmente alla storia delle scavazioni e alle piante de’Luoghi corrispondenti e de’due Teatri di Ercolano, e di Pompei, e degli Edifizii più conservati ...“. In Deutschland wurde dieses Projekt durch eine Besprechung des Göttinger Professors Christian Gottlob Heyne bekannt, vgl. C.G. Heyne, *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 16, 1769, 176.

⁵ Vgl. z. B. die ausgezeichnete Dokumentation u.a. der Villa di Diomede, die Francesco Morelli ab 1791 anfertigte. S. hierzu die Abbildungen in: *Pompeii. Pitture e mosaici. La documentazione nell’opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX* (Rom 1995) 73–120. Jetzt auch die Dissertation von T.H.M. Fontaine, *Die Villa di Diomede in Pompeji* (Trier 2006). Vgl. auch La Vegas Dokumentation des Isis-Tempels, s. Anm. 18.

⁶ C. C. Parslow, *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae* (Cambridge 1995).

⁷ J.-C. Richard, *Abbé de Saint-Non, Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples e de Sicile*, Bd. I, 2 (Paris 1782) 120. „Les descriptions & les vues ou élévations des monuments, donnent l’idée de l’effet qu’ils produisent aux regards, dans l’état ou il se trouvent; mais les vraies amateurs de l’Architecture, plus exigeants que ne le sont la plupart des curieux, ceux enfin qui veulent s’instruire exactement, désirent des plans géométraux, & c’est d’après ces plans bien observés, qu’ils se font une idée juste des représentations perspectives qu’on leur offre.“

⁸ L. Rossini, *Le antichità di Pompei* (Rom 1830) Taf. 41.

⁹ Nach H. Kammerer-Grothaus, „Voyage d’Italie“ (1755). Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth im Königreich Neapel, *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* 15 (Stendal 1998) 7–9 (mit Quellennachweisen).

¹⁰ Der Satz endet mit der Bemerkung: „... und [ich] glaube, die dort gefundenen Gemälde sind nicht viel wert.“ Friedrich folgt damit der negativen Einschätzung, die erst später von Nicolas Cochin in seinem Anm. 2 genannten Buch propagiert werden sollte. Die rasche Verbreitung von (Vor-)urteilen im Zusammenhang mit der schlechten Publikationspolitik des neapolitanischen Königshauses ist jedoch nicht Thema dieses Beitrags.

¹¹ Zuerst publiziert von A. Allroggen-Bedel, *Dokumente des 18. Jhs. zur Topographie von Herculaneum*, *Cronache Ercolanesi* 13, 1983, 139–158. Abgebildet auch bei Parslow a.O. (s. Anm. 6) 51–53 Abb. 12–14.

¹² G. Fiorelli (Hrsg.), *Pompeianorum Antiquitatum Historiae* (Neapel 1860–1864) Bd. I 2, *Addenda*, 165f (13.2.1784).

¹³ Wichtig für eine Einschätzung der Pläne ist auch die jeweilige Vermessungstechnik. Dieser Gesichtspunkt kann hier nicht weiter verfolgt werden.

¹⁴ R. Wegner, *Pompeji in Ansichten* Jakob Philipp Hackerts, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, 66–96; A. Stolzenburg, *Die archäologische Landschaft*, in: *Klassik Stiftung Weimar* (Hrsg.), *Jakob Philipp Hackert, Europas Landschaftsmaler der Goethezeit* (Ostfildern 2008) 33–43 bes. 38–40 mit Kat.-Nr. 157–159.

¹⁵ *Antichità di Ercolano*, Bd. 1 (Neapel 1757) Plan in der „prefazione“ (datiert 1754).

¹⁶ Parslow a.O. (s. Anm. 6) 115–118 Abb. 30.

¹⁷ A. Allroggen-Bedel, *Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo*, in: R. Ajello (Hrsg.), *Bernardo Tanucci, statista, letterato, giurista* (Neapel 1986) Bd. 2, 519–536.

¹⁸ *Alla ricerca di Iside. Katalog Ausstellung Neapel 1992, passim*. Darin besonders S. de Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna*, 3–22; V. Sampaolo, *La decorazione pittorica*, 23–39 und U. Pannuti, *I „rami“ incisi* 81–82.

¹⁹ *Neapel, Museo Nazionale, Inv. 2615. H 81, Br 183* (unpubliziert). Umzeichnung bei van der Poel a.O. (s. Anm. 1) Taf. nach S. 116.

²⁰ Publiziert in C. Rosini, *Dissertazione Isagogica* (Neapel 1797) Plan I (modern) und II (antik). Abgebildet im Ausschnitt und ohne die Angabe der Brunnenhäute in M. Ruggiero, *Storia degli Scavi di Ercolano* (Neapel 1885) Taf. 2. Danach z. B. Parslow a.O. (s. Anm. 6) 276 Abb. 76.

²¹ P. de la Ruffinière du Prey a.O. (s. Anm. 3); ders., *John Soane, The making of an architect* (Chicago 1982) 136f.

²² So auch Parslow a.O. (s. Anm. 6) 49–60 und 235–247. 243

Abb. 68. Zu den frühen Plänen von Herculaneum und ihren Autoren zuletzt A. Allroggen-Bedel, *Il teatro; l’Augusteum; la Basilica Noniana*, in: M. Boriello – M. P. Guidobaldi – P. G. Guzzo (Hrsg.), *Ercolano. Tre secoli di scoperte. Katalog der Ausstellung Neapel 2008/2009* (Neapel 2009) 24–53.

²³ Dazu ausführlich V. Kockel, *Archäologie und Politik. Francesco Piranesi und seine drei Pompeji-Pläne*, *Rivista di Studi Pompeiani* 11, 2000, 33–46.

²⁴ *Saint-Non a.O.* (s. Anm. 7). Die Zeichnungen in Pompeji entstanden im Winter 1777/1778, die Pompeji-Faszikel 10/11 der gesamten Zählung, später Teil von Band 2) erschienen Anfang 1780; s. dazu P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell’Abbé de Saint-Non* (Neapel 1995) 37. 391f. – Die einzelnen Faszikel wurden mit schmalen Begleitheften ausgeliefert, deren Text sich teilweise von der endgültigen Fassung in den erhaltenen Exemplaren unterscheidet. Diese Hefte sind nur selten erhalten. In der Universitätsbibliothek Augsburg sind sie den Tafeln der ersten beiden Bände direkt beigegeben (Sign. IV 4.2,33-2a).

²⁵ In der 13. Lieferung (18.3.1780) heißt es S. (3) Anm. 2 anlässlich einer Karte der Campi Flegrei zum Verhalten der Brüder La Vega: „L’exactitude & excellence de cette Carte nous laisseroient bien à désirer que les Ingénieurs [die Brüder La Vega] habiles auxquels nous sommes redevables, eussent la volonté de nous envoyer également celle des environs du Vésuve & et particulièrement de la partie où est situé Pompeii; ce seroit de leur part un présent bien précieux & un service bien intéressant à rendre à tous les amateurs de l’Antiquité; quoique nous ayons cherché à donner, autant qu’il nous a été possible, une idée de cette ancienne Ville & de ses Monumens, il est certain que si MM. de la Vega, chargés de veiller à la garde de ce dépôt, n’avaient pas été si strictement observateurs de leur devoir, ils auroient pu enrichir de notes aussi curieuses que savantes, une description que nous n’avons pu faire qu’à la dérobée.“

²⁶ Hier sei der entsprechende Passus aus dem Text zu Lieferung 10/11 vollständig zitiert: S. (3) Anm. 1: „Quiqu’on ne permette à personne de dessiner & de prendre aucune mesure soit à Pompeii, soit au Château de Portici, nos Dessinateurs sont cependant venus à bout de s’assurer des Plans & des Élévations que nous donnons ici à nos Souscripteurs. Ces Artistes très-exercés & animés encore par la difficulté, ont pu, en retournant beaucoup de fois sur ses lieux, & sans qu’aucun des gardes pu s’en apercevoir, saisir les proportions & lever ensuite ces Plan sur la fidélité & l’exactitude desquels on peut absolument compter.“ Noch deutlicher wird der wissenschaftliche Leiter des Projektes, Vivant Denon: „Je puis vous assurer qu’il a fallu non seulement du courage, mais l’opiniâtreté française, pour achever notre entreprise, et que ce n’est qu’à force de commencer avec différents Cicérons que nous sommes parvenus à finir“ (dies Zitat nach Lamers a.O. [s. Anm. 24] 41). Dieser Text, der den illegalen Charakter der Zeichnungen preisgibt, fehlt bezeichnenderweise in der endgültigen Fassung.

²⁷ Saint-Non (s. Anm. 7) Abb. Nr. 78. 85. 85; Lamers a. O. (s. Anm. 24) 203 Nr. 175f.; 206 Nr. 182–184.

²⁸ P. Barrière – A. Maiuri, Introduction à F. Latapie, Description des Fouilles de Pompeii, Rendiconti Accademia di Napoli N.S. 28, 1954, 223–248. Abgebildet auch bei van der Poel (s. Anm.1) Taf. auf S. 110.

²⁹ Stanislaw Kostka Potocki besuchte mit dem Architekten Chrystian Piotr Aigner Anfang 1786 Pompeji und zeichnete einen eigenen Plan, der den der Piranesis ergänzte. Er ist nicht erhalten. Vgl. van der Poel (s. Anm. 1) 98f. – Ebenfalls ein Pole, Franciszek Bielinski, schrieb 1790 an seine Frau: „J’ai marqué sur la carte de Pompéi par Piranèse l’état présent de Pompeja.“ zitiert nach Kockel a. O. (s. Anm. 23) 38 mit Nachweisen.

³⁰ F. Mazois, Plan de la ville de Pompéi et des fouilles qui ont été faites depuis MDCCLV jusqu’en MDCCCXII, in: ders., Le Ruines de Pompéi, Bd. 1, 1. Faszikel (Paris 1813) Notice historique, Taf. 2. Das erste Faszikel erschien noch zur Zeit der französischen Herrschaft in Neapel, der gesamte Band wurde jedoch erst 1824 fertiggestellt und wird deshalb in der Literatur auch so spät datiert.

³¹ Dazu und zum Folgenden: V. Kockel, Un capitolo dimenticato della cartografia di Pompei, Rivista di Studi Pompeiani 16, 2005, 11–36.

³² Der Plan erschien als Beilage zum Kunstblatt 1818, Nr. 17 zu S. 66f. „Grundriss der Ausgrabungen von Pompeja gegen Ende des Jahres 1817.“ Bildfeld H 25,8, Br 36,4. Maßstab ca. 1:430. Die Kenntnis dieses Planes verdanke ich Renate Miller-Gruber.

³³ Mir sind nur drei Exemplar dieses großen Planes bekannt: zwei Exemplare in Paris, Bibliothèque Nationale, Cartes et plans, Ge A 103 (1825) und Richelieu, Estampes Vf-60 grand format (1827); ein drittes, gleichfalls von 1827 befand sich vor 1890 noch im Nationalmuseum von Neapel. – Eine kleinere Fassung im Maßstab 1:1430 war weiter verbreitet und als „itineraire pour visiter la ville“ gedacht und diente ihrerseits wieder als Vorlage für weitere Pläne in verschiedenen Publikationen.

³⁴ W. Gell, Pompeiana (London 1830) Bd. I, 22.

³⁵ Zu den Pompeji-Panoramen V. Kockel, Pompeji 360 Grad. Die beiden Panoramen Carl Georg Enslens aus dem Jahr 1826 (Mailand 2006). Darin enthalten sind auch Abbildungen der Londoner Panoramen.

³⁶ A. Guesdon, Pompéi. Vue prise au dessus de l’Odéon e du Théâtre tragique. Blatt 13 der Serie: L’Italie à vol d’oiseau. Meist datiert 1852.

Zu Guesdon: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon 65 (Leipzig 2009) 23.

³⁷ Zum ersten Modell bisher nur knapp V. Kockel, Towns and Tombs. Three Dimensional Documentation of Archaeological Sites in the Kingdom of Naples in the Late 18th and Early 19th Century, in: I. Bignamini (Hrsg.), Archives & Excavations (London 2004) 143–162.

³⁸ V. Sampaolo, Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano 3, 1993, 79–95.

Bildnachweis

Abb. 29: nach: Luigi Rossini, Pompei, Rom 1830, Taf. 41, Ausschnitt **I**
Abb. 30: Karl Weber, Cratere Marittimo o parte del Golfo di Napoli, 1754 nach: „Le Antichità di Ercolano esposte“ Bd. 1, 1757, prefazione [Ausschnitt] **I**
Abb. 31: Francesco und Pietro La Vega, Pianta di parte della città ed adiacente di Pompei, Ausschnitt, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 2615 **I**
Abb. 32: Francesco La Vega, Topographia Herculaneensis nach: C. Rosini, Dissertazione Isagogica [Neapel 1797] Plan II **I**
Abb. 33: Francesco Piranesi, Topografia delle fabbriche scoperte nella città di Pompei, Erste Fassung 1785, Privatbesitz **I**
Abb. 34: nach: Abbé de Saint-Non, Voyage pittoresque, I,2 [Paris 1782] Taf. 78 oben [Ausschnitt] **I**
Abb. 35: François Latapie, Esquisse du Plan de Pompeii, Février 1776, Bordeaux, Bibliothèque municipale **I**
Abb. 36: François Mazois, Plan de la ville de Pompéi et des fouilles qui ont été faites depuis MDCCLV jusqu’en MDCCCXII, in: ders., Le Ruines de Pompéi, Bd. 1,1. Faszikel (Paris 1813). Notice historique, Taf. 2 **I**
Abb. 37: aus: Kunstblatt, 1818, Nr. 17 zu S. 66–67 [nach G. Russo] **I**
Abb. 38: SBPK Berlin, Kartensammlung, SX 44544 **I**
Abb. 39: Lübeck, St. Annen-Museum **I**
Abb. 40: Blatt 13 der Serie: L’Italie à vol d’oiseau, 1840er Jahre **I**
Abb. 41: J. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken (Leipzig 1884) Falttafel bei S. 40.