

Zur Ausmalung der Stadtvilla Serpieri in Athen, der heutigen Hauptstelle der Agrotiki Trapeza

Reinhard Stupperich

Noch heute stehen in Athen - trotz eines umfangreichen Verlustes von historischer Bausubstanz - eine große Zahl sehr interessanter und historisch aufschlußreicher Bauten des griechischen Klassizismus im 19. Jh. Darunter sind auch einige ausgefallene Privatvillen eingewanderter reicher Mitteleuropäer. Bekannt ist unter den großen alten Athener Stadthäusern des 19. Jh. besonders die Stadtvilla Heinrich Schliemanns, sein 'Iliou Melathron', das er nach seinen Ideen und Plänen ausschmücken ließ, um so zugleich auch in verschlüsselter Selbstdarstellung den Besuchern seinen Lebensinhalt zu verdeutlichen.¹ Die Griechische Agrarbank konnte 1929 eine ähnliche, fast gleichzeitig erbaute, große klassizistische Privatvilla als Sitz ihrer Verwaltung erwerben und hat den Bau auf diese Weise nahezu unverändert bis heute bewahrt. Es handelt sich ebenfalls um das Haus eines reichen Ausländers, nämlich um die Villa des Italieners Giovanni Baptista Serpieri aus Rimini (1815-1887), der in den Sechziger Jahren des 19. Jh. die Ausbeutung der antiken Bergbaugebiete im Laurion wiederaufgenommen hatte. Auch für ihn gilt offenbar, daß er gern die Quellen seines Reichtums und die große Aufgabe seines Lebens, der er sich in Laurion gestellt hatte, repräsentativ ausbreiten wollte. Chrysanthos Christou hat die Villa in einem ausgezeichnete bebilderten Band vorgestellt und analysiert.² Auf seine Arbeit stützen sich die folgenden Bemerkungen.

Zwischen 1874 und 1881 ließ Serpieri sein Stadthaus an der Panepistimiou schräg gegenüber der neugebauten katholischen Kathedrale Ag. Dionysios Areopagita³ und dem zentralen Universitätsgebäude von Hansen durch den Militäringenieur Anastasios Theophilas (1827-1901) errichten, der zuvor am Bau der Universität mitgewirkt hatte und danach die Leitung des *Scholeio Technis* übernahm. Unterstützt wurde er von dem französischen Architekten Jules Girard. Das Grundstück liegt gleich außerhalb der nördlichen Stadtmauern, also im antiken Nekropolenbereich. Beim Ausschachten für den Hausbau wurden vier antike Sarkophage gefunden, von denen einer anfangs im - inzwischen längst verschwundenen - Garten der Villa stand.⁴ Die Innenausstattung des Hauses wurde wahrscheinlich 1884 fertig.

In der symmetrisch angelegten Hauptfront des Hauses mit schwach vorspringendem Mittelrisalit folgen auf ein marmorverkleidetes schmales Erdgeschoß zwei gleich hohe Hauptgeschosse und oben eine niedrigere dritte Etage, alle beige verputzt mit marmorner Pilastergliederung und Fensterrahmung. Ein leicht zurückgenommener schmaler Nebenflügel von zwei höheren, zweibogigen Stockwerken enthält im Hauptgeschoss den Billard-Saal, den die reichere Bauplastik an der Fassade betont.⁵ Als Hauptelement verweist der Figurenfries in der Attikazone auf das Metier des Hausherrn. Beiderseits eines von zwei Personifikationen der Techne (die ja gleichzeitig Kunst und Technik bedeutet) gehaltenen Wappenschildes mit dem Kopf der hier doppelt passenden Stadt- und Handwerksgöttin Athena zeigt der Fries⁶ beide Aspekte der Techne in der Metallverarbeitung, rechts die Metallgewinnung, links die Verfeinerung am Beispiel der Toreutik.

Die photographische Dokumentation des Hauses in diesem Band ist ausgezeichnet, leider fehlen zur leichteren Orientierung und Zuordnung Pläne und Aufrisse des Gebäudes. Die Hauptgeschosse des Hauses mit den repräsentativen Räumen wurden von einem durch beide Geschosse reichenden zentralen Vorraum mit umlaufendem Erechtheion-Palmettenfries aus mit Hilfe eines in der ersten Hälfte doppelläufigen Treppenhauses erschlossen. Aber der Hauptakzent des Buches liegt nicht auf der Architektur, sondern auf der Innenausstattung. Im Inneren ist auch die Bauornamentik reicher als außen, vor allem aber ist die reiche Wandmalerei hervorzuheben. Nicht alles ist im Stil des Klassizismus gehalten, es gibt auch deutliche Barockelemente, einige Räume weisen Rokokopartien auf und gelegentlich findet man Renaissance motive, ohne daß doch der klassizistische Grundtenor gebrochen wird. Das ist typisch für den eigenständigen Charakter des Spätklassizismus in Griechenland als Variante des damaligen historistisch-eklektischen Mischstils,⁷ auch wenn in die Konzeption

1 s. G. S. Korres, Der Beitrag Heinrich Schliemanns zur Kenntnis der griechischen historischen Vergangenheit, in: *Der Philhellenismus und die Modernisierung in Griechenland und Deutschland*, 1. Symposion organisiert in Thessaloniki und Volos (am 7.-10. März 1985), Institute for Balkan Studies 207 (1986) 155 ff. 188.

2 Chrysanthos Christou: *To archontiko tis Agrotikis Trapezas*. 1. Aufl. Athen 1985, 2. Aufl. Athen 1995, stellt geradezu exemplarisch eines der reichen Athener Stadthäuser des 19. Jh. vor. Zur Biographie und zur Arbeit im Bereich der antiken Bergwerke in Laurion s. ebd. 15-17. - Am Ende des Bandes (S. 145-181) ist in den Anmerkungsapparat eine Bilderfolge der Gemälde eingebunden, die sich heute in diesem Gebäude befinden, also nichts mit der ursprünglichen Einrichtung des Hauses zu tun haben. Vertreten sind die Maler A. Asteriadis, E. Doukas, S. Exarchou, Georgiadis-Kris, L. Gerasis, V. Germentis, D. Papageorgiou-Dimitris, G. Prokopiou, V. Sidakis, E. Thomopoulos, von denen der größere Teil sich noch am Impressionismus orientiert. Weitere Angaben dazu fehlen aber.

3 Eine alte Aufnahme aus der Bauzeit der Kirche bei Christou S. 20/21.

4 Christou 43-45.

5 Erst nach dem Ankauf durch die Agrotiki Trapeza 1929 ist hier, wie ein Vergleich der Abbildungen S. 24 und 31 zeigt, ein weiteres Dachgeschoss aufgesetzt worden, was zu einer einheitlichen Dachlinie führte.

6 Abb. Christou S. 28-29.

7 Dazu vgl. Christou 92 f. Der neugriechische Klassizismus, dessen Entwicklung dieser Bau voraussetzt, wird von ihm in einem Exkurs (S. 31-40) dem europäischen Klassizismus zugeordnet.

Ausländer - in diesem Fall Italiener in Gestalt des Hausherrn und des Dekorationsmalers - eingebunden waren. Über den Maler Gulielmo Bilancioni, dessen Signatur von 1884 sich auf einem der Wandgemälde des Billardzimmers findet,⁸ ist kaum etwas bekannt. Auf ihn geht offenbar auch die Ausmalung der weiteren Räume im 1. und 2. Stock zurück. Der surrealistische Maler Giorgio de Chirico, der in Griechenland aufgewachsen ist, berichtet über ihn, Serpieri sei auf ihn aufmerksam geworden, als er die Apsisgemälde in Ag. Dionysios Areopagita ausführte.⁹ Da diese aber erst in den Neunziger Jahren gemalt wurden, dreht Christou das Verhältnis zu Recht um: Serpieri hat Bilancioni aus seiner Vaterstadt Rimini engagiert und danach auch zur Ausmalung der katholischen Kathedrale herangezogen oder empfohlen.



Abb. 1 Stadthaus Serpieri, Supraporte: Vedute mit idyllischer Athener Landschaft mit Tempel nach Vorbild „Theseion“ (n. Christou, S. 65)

Christou beschreibt, wie die klassizistische Mode des sog. Pompejanischen Stils, der in der 1. Hälfte des 19. Jh. in ganz Europa verbreitet war, um die Jahrhundertmitte vor allem durch italienische Künstler auch in Griechenland Verbreitung fand. Einer der Räume weist 'pompejanische' Ausmalung und plastische Wandgliederung auf. Er orientiert sich am 3. Pompejanischen Stil, weiße Pilaster und Profile, schwarze Wandfelder und hellrote Sockelzone und Rahmung dominieren den Eindruck. In der Mitte der Felder schweben Mänaden, daneben Kandelaber-Gebilde; darunter sind in der Sockelzone schwarzgrundige Grisaille-Meerwesenszenen eingelegt; in der Attikazone darüber erlauben drei Supraporten Ausblicke in weite Sakrallandschaften (Abb. 1), die sich an den im 3. Stil üblichen Bildern ländlicher Heiligtümer orientieren, sie allerdings etwas umgestalten.¹⁰ Teilweise erinnern die Motive an Athen, man glaubt zuerst, Akropolis oder Hephaisteion oder das Lysikratesmonument zu erkennen; Rundtempel von der Art des Monopteros des Lysikratesmonuments kommen aber auch in den Sakrallandschaften von Pompeji oder Boscoreale vor. Auf der Eingangsseite ersetzen Glasschliffbilder von barocken Blumenvasenmotiven in klassisizierender Stilisierung die schwarzen Felder der Hauptzone.

Ein kleineres Kaminzimmer zeigt im Wandsockel eine bunte Synthese von Motiven verschiedener Stile und Techniken. Man wird an islamische, insbesondere westarabische Kunst erinnert, Christou nennt Cordoba; daneben finden sich Barockmotive.¹¹

Auch die Ausstattung eines Salons mit zarten, blumengeschmückten Rokoko-Wandfeldern, Erotenbildern in den Supraporten und vergoldeter Decke wirkt trotz Stilmischung mit dem Klassizismus in sich geschlossen. Im Vergleich der benachbarten Säle spürt man die Strukturverwandtschaft zwischen pompejanischem 3. Stil und diesem Rokoko, die den Maler offenbar auch bei der Auswahl seiner historischen Vorbilder beeinflusst hat. In der leichten Art, hellen Farbgebung und umrißbezogenen Komposition greifen die Eroten aber schon auf den Empire-

8 Abgebildet bei Christou S. 108 und 112.

9 Dazu s. Christou 58, seine Umkehrung der Abfolge ebd. 61.

10 Abgebildet bei Christou S. 52-53, sowie schwebende Mänaden S. 43-44. 57-59, Kandelaber S. 61, Seewesen S. 39. 42-43, Sakrallandschaften S. 62-63. 65.

11 Ebd. 67-72.

Beginn des 19. Jh. zurück. Das Deckenoval zeigt in den weiten Wolken drei Eroten, die den Adler des Zeus fesseln, eine Umkehrung des Ganymedmotivs. Der Kamin kombiniert einen klassischen Marmorrahmen mit einer barocken Metallfassung mit weiteren Erotenmotiven. Darüber steht auf dem Sims eine Uhr im Stil des Empire mit der bronzenen Aufsatzfigur eines jungen Mädchens von klassizistischer Konzeption und mit Brautschmückungsszenen auf den Sockelreliefs beiderseits des Uhrblattes.¹²



Abb. 2 Tanzsaal, Detail von Gebälk und Decke (nach Christou, S. 81)

Ein großer Tanzsaal war durch zwei Säulen zwischen Anten in Nachahmung der Erechtheionarchitektur (Abb. 2) von einer kleinen Bühne getrennt und diente für Musik- und andere Darbietungen. Unterhalb der Kassettendecke und eines umlaufenden Rankenfrieses im Stil des 4. Jh. v. Chr. war eine heute offenbar übermalte Attikazone mit einem Fries spielender, musizierender und tanzender Eroten geschmückt, passend zur Zweckbestimmung des Saales.¹³

Steigt man eine Halbetage weiter nach oben, so verstärkt sich der Einfluß des italienischen Barock, der sich in den Klassizismus einmischt. Das doppelläufige Treppenhaus endet unter einem großen Gemälde, das den Frühling darstellt. Über der bergigen Landschaft von Attika schwebt in den Wolken eine nackte Aphroditegestalt mit offenem, langem Haar, umgeben von Blumengirlanden und umflattert von zahlreichen Eroten, die ihr Girlanden reichen und sie durch die Wolken ziehen. Das Ensemble knüpft an die antiken Darstellungen des Meeresthiasos mit der meergeborenen Aphrodite als Mittelpunkt an, gemeint ist aber offensichtlich die Personifizierung des Frühlings. Die Eroten schließen stilistisch ganz an den alten Fries des Tanzsaales und des Rokokoraumes an. Rechts im Bild hält eine weitere kleinere Mädchengestalt zusammen mit einem kleinen Eros Blumengirlanden. Es handelt sich aber kaum, wie vorgeschlagen, um Eros und Psyche aus der hellenistischen Novelle.¹⁴

Hier gelangt man zuerst in ein getäfeltes Kaminzimmer, ringsum sind oben an der Wand in einer Art Metopenfries quadratische Felder mit Erzproben vom Laurion angebracht, Proben der unterschiedlichen Funde des Eisenhüttenfachmanns Serpieri.¹⁵ Hier hatte er sein Arbeitszimmer, von dem er gleich nebenan in das ebenfalls

12 Ebd. 69 ff. Die Uhr vollständig S. 54.

13 Alte Photographie bei Christou auf S. 80 und 125. Spielende Eroten waren nach dem Zeugnis alter Photographien auch schon im heute schlicht weiß gehaltenen klassizistischen Vorraum gemalt, wie die Abb. auf S. 125 in der Ferne zeigt.

14 Christou 82-87; Eros und Psyche: S. 87.

15 Ebd. 88-91. Vgl. Abb. S. 17.

getäfelte Billardzimmer mit seinen zwei großen Bogenfenstern als den Mittelpunkt des privaten Bereichs gelangen konnte. Nach der Ausstattung handelte es sich um den Hauptraum des Hauses Serpieri. Blickfang sind hier die trapezförmigen, gewölbten oberen Wandpartien mit Bilancionis großen historischen Gemälden in einer Mischung von barocken und klassizistischen Elementen. Thematisch sind die Bilder alle auf Athens Geschichte, zugleich aber auch auf den Hausherrn bezogen, indem sie in der Landschaft Attikas Gestalten aus Mythos und Geschichte mit Personifikationen oder anderen schwer deutbaren Figuren zusammentreffen lassen. So wird hier nicht etwa das klassische Athen gefeiert, es kommt vielmehr nur in Rückgriffen auf die Kulisse der klassischen Architektur und die Gestalt der Stadtgöttin Athena vor. Im Mittelpunkt steht vielmehr das römische und christliche Athen, für den Katholiken Serpieri genauso naheliegend wie die Hinweise auf die Metallverarbeitung. Vermutlich sah er selbst auch eine Affinität zu den beiden römischen Kaisern, die wie er selbst nach Athen gekommen waren. In diese *Rhomiosini* konnte er sich vermutlich selbst mit einbezogen fühlen. Auf dem Gesims ist ein Wappen eingeschnitzt mit einem Feuer und dem lateinischen Motto 'Pro Patria'.

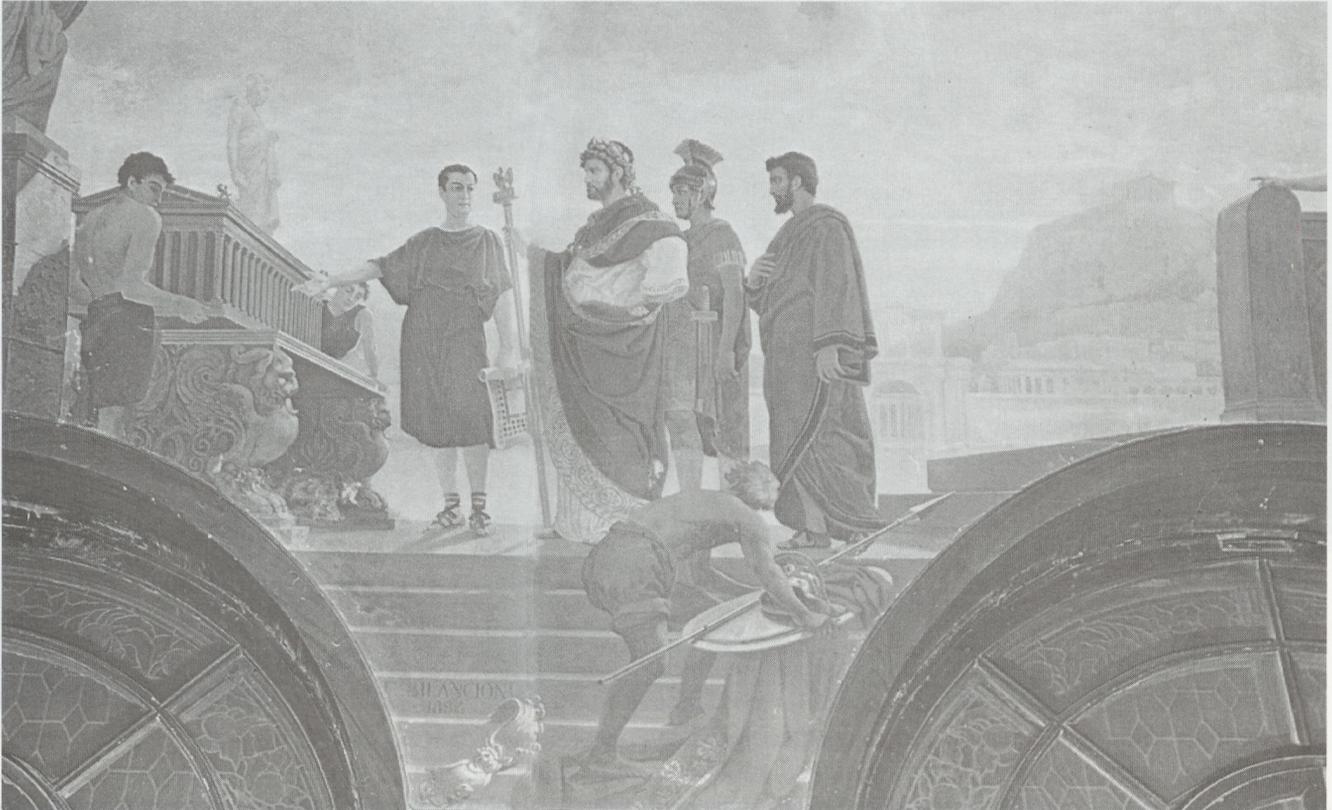


Abb. 3 Billardzimmer, Wandfries über den Fenstern mit Signatur Bilancionis (nach Christou, S. 108f.)

Über dem Kamin mit seinem Reliefschmuck von Eroten, Hermen usw. und einer altbildartigen schweren barocken Spiegelrahmung beginnt die Bilderfolge. Vor einem Panorama Athens predigt vorn links Paulus den Athenern, in deren Rücken eine zerklüftete Felspartie vorn rechts die Werkstatt des Hephaistos mit drei Schmieden am Amboß in einer Höhle birgt.¹⁶ In einer Felsspalte arbeitet ein Bergmann. Deutlich ist oben links gerade über dem Apostel das Hephaisteion zu sehen, das zur Hephaistos-Schmiede rechts paßt; als dessen Inhaber war der Schmiedegott damals allerdings noch nicht von allen akzeptiert, durch seine gute Erhaltung war die spätere Kirche Ag. Georgios aber immer eine Landmarke im Stadtbild Athens. Man glaubt eher auf dem Gelände der alten Pnyx als auf dem Areopag zu stehen. Aber die Bauten sind wohl der Komposition zuliebe verschoben. Hinter den Felsen steigt dunkler Rauch auf, Indiz der nicht gezeigten Verhüttung und zugleich Folie für die weißgekleidete Gestalt der Athena auf dem Felsen, die eine vor ihr kniende Frau im buntgeblühten Mantel und mit Mauerkrone emporzieht. Unklar ist mir, warum es sich um Iris handeln sollte. Deutlich ist dagegen der Bezug auf Laurion und Serpieris Tätigkeit dort. Haben wir es mit einer Lokalpersonifikation von Laurion zu tun oder der Verkörperung der Handwerkstätigkeiten?

Deutlicher ist die Lokalisierung im großen Panoramabild über den beiden Bogenfenstern (Abb. 3):¹⁷ Hadrianstor mit Lysikratesmonument und Akropolis zeigen, daß wir im Südosten Alt-Athens stehen, nicht etwa im Bereich der

16 Abb. Christou S. 92.

17 Christou Abb. S. 108-109.

Universität (und des Hauses Serpieri).¹⁸ Modell und Plan des großen Dipteros-Tempels für Zeus Olympios werden dem Kaiser Hadrian gerade vom Architekten präsentiert, dessen Porträt mit der typischen Rollockenfrisur eindeutig ist (Abb. 4).¹⁹ Die falsche Deutung auf Julian ist von der Interpretation des folgenden Bildes abhängig. Die klassizistischen Tischstützen mit Löwengreifen im Stil der Spätclassik sind nach frühkaiserzeitlichen neuattischen Arbeiten gemalt. Nicht ganz passend erscheinen uns die Skulpturen, die das Bild zum Vordergrund abschließen und rahmen: die vom Holzrahmen nachträglich oben abgeschnittene Statue stellt nicht Athena dar,²⁰ sondern Nike in einem bekannten hellenistischen Typus, die auf einen Schild anstatt eines Sieges eine Figur, vielleicht den Kaiser, malt. Zusammen mit der Philosophenstatue hinter dem Tempelmodell (sicher nicht eine Porträtstatue von Julian als Philosoph) soll sie wohl Hadrians philosophisch-künstlerische Neigungen verdeutlichen. Unklar ist die Funktion der Brüstung rechts über den Stufen mit dem Relief der Hydrienträger, die vom Parthenonfries kopiert sind. Als Hommage an den Hausherrn kann man wahrscheinlich die Metallobjekte vorn auf der Treppe verstehen, die verlorene Ägis unter der Signatur Bilancionis und die Waffen, ebenso vielleicht auch den goldenen Tisch für das Tempelmodell. Die Benennung des Kaisers als Julian führt zur Deutung der Szene als Vorführung eines von Julian finanzierten Tempelbauprojektes zur Restaurierung der alten Kulte Athens. So wie Iulian den Bau eines alten Tempels sponserte, so Serpieri die Vollendung des katholischen Tempels des Ag. Dionysios, den man direkt von hier aus dem Fenster sehen konnte²¹. Aber ist der Apostat ein gutes Exempel für einen frommen Kirchenstifter? Da ist der hochberühmte Tempelstifter Hadrian, der sich um die Konsolidierung des römischen Reiches verdient gemacht hatte, immer noch geeigneter. Die Tatsache, daß dieses Bild die Signatur trägt, berechtigt uns, ihm auch eine besonders wichtige Aussagekraft für die Selbstdarstellung oder das Selbstverständnis des Hausherrn zuzubilligen.



Abb. 4 Billardzimmer, Detail des Wandfrieses über den Fenstern (nach Christou, S. 110f.)

18 So S. 112.

19 Gut zu erkennen auf der Abbildung Christou S. 110/111.

20 So Christou S. 110.

21 Christou S. 113.

22 Abb. Christou S. 102, Details S. 100 (unten) und 107.
23 Christou 107 mit Hinweis auf die Deutung der Christen.
24 a. Christou S. 182 Anm. 199.
25 Abb. Christou S. 94.

Das folgende Schmalseitenbild²² zeigt die Heckpartie eines Schiffes, auf dem ein bärtiger Kaiser, umgeben von Amtspersonen und Leibwache, unter einem purpurnen Baldachin thront (Abb. 5). Das Schiff nähert sich einer befestigten Hafenstadt, die sich im Sonnenlicht weiß schimmernd bis weit in die Ferne erstreckt, offensichtlich Piräus und Athen. Victorien als Stützfiguren des Baldachins, Adler und 'SPQR'-Inschriften der Feldzeichen weisen den Herrscher im Purpurgewand als Römer aus. Christou will in ihm denselben Kaiser wie im Nachbarbild erkennen. Das Christogramm auf Baldachinspitzen, Thron, Feldzeichen und Helmen seiner Leibwache zeigt aber, daß es sich hier um einen christlichen Kaiser handelt. Konstantin d. Gr. selbst war, im Gegensatz zu den vorhergehenden Tetrachen, unbärtig, ebenso die meisten seiner Nachfolger. Eine bekannte Ausnahme bildete Julian, auf den daher das Bild hier gedeutet wird.²³ Aber dessen Philosophenbart war deutlich länger. Hier im Bild sind aber auch alle drei Würdenträger bärtig. Die Kenntnis der zeitspezifischen Haartrachten der Kaiserzeit aufgrund der Münzbilder ist im späten 19. Jh. schon allgemein vorauszusetzen. Vor allem ist aber gerade beim Apostaten Julian das gezeigte Übermaß an Christogrammen ganz unsinnig. Der Erklärungsversuch mit der Nutzung der christlichen Vorbilder und der Duldung der Christen beweist nur dieses Dilemma. Eine Verherrlichung des energischen Feindes der christlichen Kirche stünde im offenen Gegensatz zu Serpieri's beobachtetem Bildprogramm, selbst wenn Julians Wiederherstellung der heidnischen Kulte auf dem Nachbarbild dargestellt wäre und Athen so genützt hätte, wie es bei Hadrians Baumaßnahmen tatsächlich der Fall war. Schließlich hatte Julian zwar in Athen studiert, hatte es aber als Kaiser nicht mehr besucht.²⁴ Man muß also nach einem christlichen Kaiser suchen, der in Athen war. Vielleicht war Kaiser Zenon (474-491), der 486 Griechenland besuchte, damals auch einmal in Athen - aber er war unbärtig. Der einzige unter den späteren Kaisern, der Athen wirklich nachweislich einen Besuch abstattete, war erst Constans II., der 662/63 auf dem Weg nach Italien mit seiner Flotte in Piräus überwinterte, über dessen Besuch allerdings nicht viele Details überliefert sind. Daß die Soldaten hier das übliche, von den römischen Monumenten der früheren Kaiserzeit bekannte Bild darboten, darf uns auch bei der Darstellung eines frühbyzantinischen Kaisers vielleicht nicht stören, denn aus dessen Zeit gab es wenig Bildmaterial. Daß wieder viele Metallobjekte, so der Reliefschmuck des Schiffes, die Baldachinstützen, das Dreifuß-Räucherbecken und eben auch die zahlreichen Standarten und Waffen deutlich hervorgehoben sind, hat vielmehr dieselben außerhalb liegenden Gründe wie bei den anderen Bildern. Aber der gemalte Kaiser sollte einen kurzen Bart tragen. Konstruiert man sich nicht gerade zusammen, daß Konstantin selbst einen Trauerbart trug, als er auf der Reise nach Byzanz Athen passiert hätte, dann muß es ein späterer sein. Vielleicht nahm es der Maler aber auch nicht ganz so genau mit dem Bart; wir können Kenntnis der Kaiserporträts vor allem auf die Münzbilder zurückführen. Diese zeigen auch bei einigen anderen der spätantik-frühbyzantinischen Kaiser einen Bart, so etwa bei Usurpatoren wie Vetricianus und Nepotianus (350), Prokopius (365-366), Eugenius (392-394), Johannes (423-425) und Avitus (455-456), aber gelegentlich sogar bei den jungen Caesares Gratian (367-383) und Honorius (393-423), vor allem aber dann im 5. Jh. bei dessen Neffen Theodosius II. (408-450) und anschließend bei Markian (450-457), Leo I. (457-474) und Nepos (476-480). Sollte man sich hier vielleicht den Kaiser Theodosios II. vorstellen, wie er im Jahr 421 seine Frau Aelia Eudokia, mit ursprünglichem Namen Athenais, die gelehrte Tochter des damals berühmten Athener Philosophen Leontios, aus Athen abholt? Die Münzen zeigen Theodosius II. mit einem Bart von der gleichen knappen Form wie hier im Gemälde. Seine Münzprägung betont in reichem Maß die hier im Bild so hervorgehobene christliche Kreuzessymbolik. Er war zwar selbst kein sehr energischer und eigenständiger Herrscher, aber in seine Regierungszeit fallen wichtige Errungenschaften wie der Bau der Landmauer von Konstantinopel, zahlreiche Maßnahmen zur Konsolidierung der christlichen Kirche und vor allem die theodosianische Rechtskodifikation. Daß unter seiner Regierung auch bedeutende Kunstwerke Athens nach Byzanz entführt oder anderweitig zerstört wurden, darunter offenbar auch die Athena Parthenos des Phidias, steht auf einem anderen Blatt. Vielmehr wird ihm und seiner Frau auch der Ausgleich zwischen Heidentum und Christentum in Athen gutgeschrieben, aufgrund dessen die Universität Athen noch ein Jahrhundert weiterexistieren konnte und Athen zur christlichen Stadt wurde. So gedeutet wird dieses Gemälde zum passenden Gegenstück der Pauluspredigt auf der Wand gegenüber.

Auf der Türseite folgt schließlich nicht mehr eine historische, sondern eine symbolische Szene:²⁵ Vor einer mit Häusern besetzten Bucht erhebt sich ein Felshügel, an dem wieder Bergarbeiter in zeitgenössischer Tracht mit Hacken tätig sind und hinter dem wieder zwei Qualmwolken von der Verhüttung aufsteigen. Vor einem hell leuchtenden Zwischenraum hebt sich die weißgewandete Athena durch ihren roten Mantel ab. Ihre sonderbare vierseitige Tempelfront-Krone ist wohl von Tyche-Darstellungen mit Mauerkrone angeregt. Man kann kaum

22 Abb. Christou S. 105, Details S. 100 (unscharf) und 107.

23 Christou 107 mit Hinweis auf die Duldung der Christen.

24 s. Christou S. 182 Anm. 199.

25 Abb. Christou S. 94.

behaupten, daß die dargestellte Gruppe an das Paris-Urteil erinnere.²⁶ Das verhindert schon die übergroße Athena mit ihrer kleinen Eule. Vor sie tritt ein deutlich kleineres, bis auf wehende Mäntel nacktes Paar, hier gedeutet als Erechthonios und eine Personifikation, gefolgt von zwei weiteren Personifikationen. Der chthonische Heros macht als Hephaistosabkömmling noch Sinn mit den Gerätschaften. Daß es sich bei den folgenden Figuren um die drei Kekropstöchter handelte,²⁷ ist nach der Figurenkonstellation unwahrscheinlich. Am Boden neben dem Jungen geben Spaten, Hacke, Hammer, Waage und ein großes Horn den Bezug auf die Bergwerksarbeit des Villenbesitzers her. Der Junge verweist Athena auf das Mädchen, das er zugleich bei der linken Hand hält. Sie trägt einen der Form nach unantiken glänzenden Helm und hält mit der Linken ein nacktes Schwert an der Schneide fest, unklar, ob gedankenlos gemalt oder als Betonung der Unempfindlichkeit. War die Absicht, sie als unverletzlich zu kennzeichnen oder trägt sie diese Waffen auch demonstrativ als Produkte der Metallgewinnung? Dahinter treten die beiden anderen Figuren heran: die hintere mit Keule, Löwenfell, Helm und Schild müßte Herakles sein, wird hier aber wegen des langen Gewandes als Frau gedeutet; die vordere hat am rechten Unterarm eine lebendige Schlange (kaum einen Armring) und hält einen Spiegel, in den beide blicken. Sie sind trotz des geringen Abstandes wiederum kleiner, scheinen also wie diese ein Paar zu bilden. Als Paar müßte es sich um Herakles und Omphale handeln, was hier aber wenig Sinn macht. Eine allegorische Deutung der Figuren ergibt ebenfalls kaum einen Sinn. Schild und Spiegel könnten ebenfalls als Metallprodukte hervorgehoben sein. Aber was ist dann ihr Sinn? Wegen des Größenunterschieds zur Athena können ansonsten keine Götter dabeisein, eine Deutung wie Venus Victrix ist also ausgeschlossen. Kann es sich um Lokalheroen der Umgebung Laurions handeln? Herakles könnte auf Marathon hinweisen. Die kleine goldene Nike auf Athenas Hand streckt ihren Arm mit einem Kranz zu dem Jungen vor ihr aus, will ihm also Erfolg bei den metallurgischen Unternehmungen verleihen, auf die sein Werkzeug verweist. Trotz des mythischen Personals verweist die Kulisse auf das 19. Jh., die Szene ist also wohl im übertragenen Sinn zu verstehen.

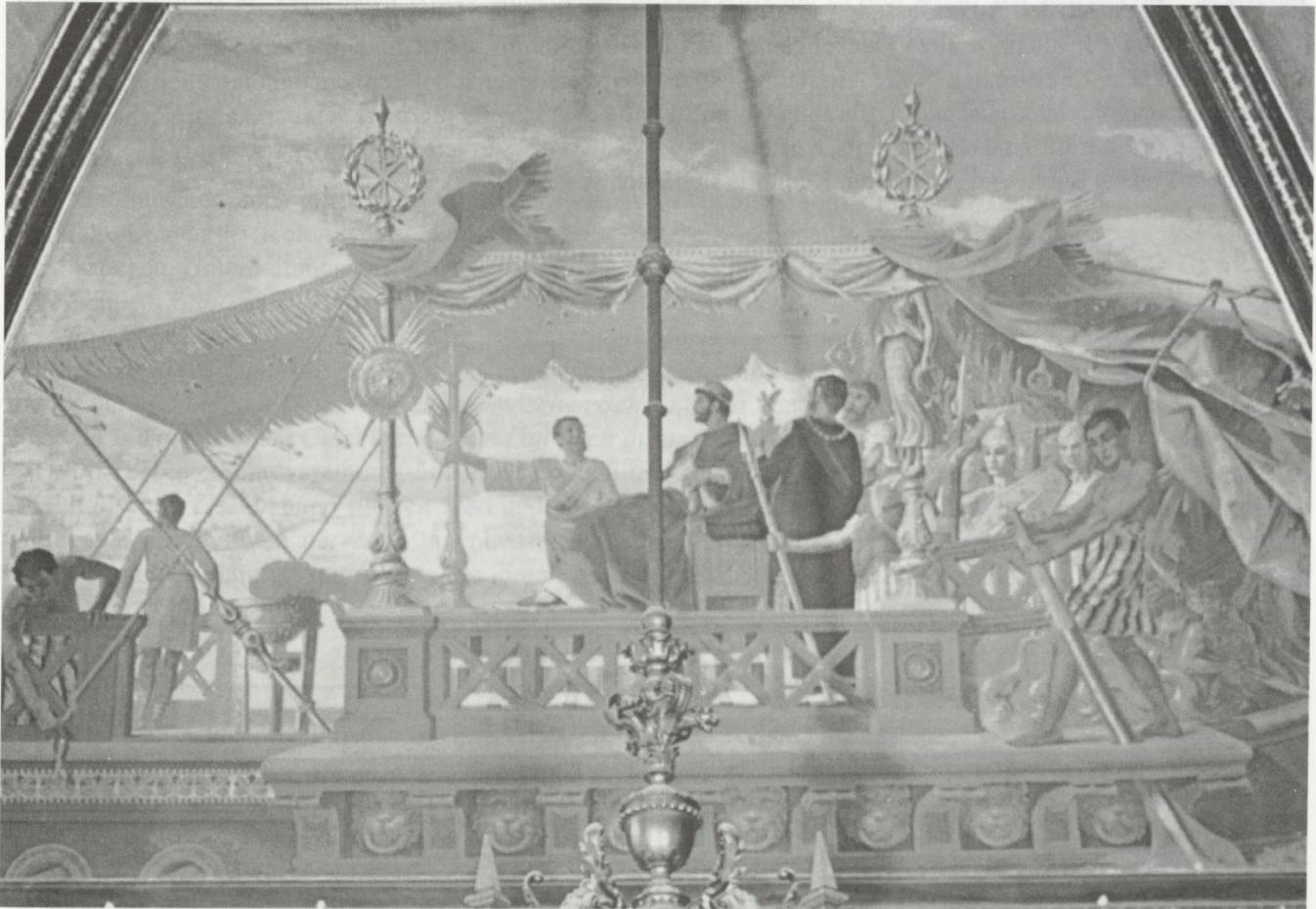


Abb. 5 Billardzimmer, Wandfries rechts der Fensterseite (nach Christou, S. 105)

Die nachträglich angebrachte schwere barockisierende Holzrahmung gibt dem Deckenfeld²⁸ durch die Rahmung der Leuchteraufhängung die Form einer Soffitte und überschneidet einige der Figuren entscheidend. In der Mitte steigt in den Wolken eine nackte Aphrodite auf, die an die Darstellung des Frühlings im Treppenhaus denken läßt. Sie läßt eine große Wolkengirlande mit Schmuckketten daran aus ihrer Rechten herabgleiten und greift mit der Linken nach neuem Schmuck, den ihr Erosen in einer Goldschale darreichen. Um sie herum schweben wiederum Erosen mit Spaten, Hacken und Gesteinsbrocken, andere mit Gold- und Silberschmuck als fertigen Produkten der Bergwerks- und Hüttenarbeit in Laurion! Diese Erosen erinnern wiederum an diejenigen auf dem Frühlingsbild im Treppenhaus und auf dem Fries im 1. Stock. Zu Recht weist Christou²⁹ darauf hin, daß Aphrodite ja die Frau des Hephaistos war.

Abschließend bespricht Christou einige Details der Ausstattung und die alte Einrichtung des Hauses, von der alte Photographien eine der Innendekoration entsprechende Stilmischung bezeugen.³⁰ Offensichtlich war sie auch im einzelnen auf die Räume abgestimmt: so hingen im arabischen Kaminzimmer islamische Teller an der Wand, im pompejanischen Zimmer hing eine große bronzene Dreipaß-Lampe von der Decke, an der wiederum mehrere kleinere Bronzelampen der frühen Kaiserzeit hingen; nicht zu erkennen ist, ob es nun die typischen Neapolitaner Kopien nach Funden aus den Vesuvstädten oder römische Originale waren.

Die Villa Serpieri ist ein typisches Beispiel des Eklektizismus des späteren 19. Jh. Christou vergleicht sie³¹ mit vollem Recht mit dem wenige Schritte entfernten etwa gleichzeitigen Stadthaus eines anderen reichen Ausländers, Heinrich Schliemanns 1881 eingeweihtem 'Iliou Melathron' des klassizistischen Athener Star-Architekten Ernst Ziller. Gegenüber dem nach außen abgeschlossenen Bau von Theophilus wirkt es extrovertierter. Es greift im Grunde auf dieselben historischen Stilphasen zurück, auch wenn Akzente und Gewichte bei der Mischung etwas anders gesetzt werden; Ziller läßt in den grundlegenden Klassizismus der Außenarchitektur nur klare Renaissancepassagen einfließen, während im Inneren die pompejanisch-klassizistische Struktur gegenüber den deutlichen Barockelementen stärker das Grundmuster bietet. Zusammenfassend kann man vor allem auf die zahllosen Anspielungen auf Serpieri's Tätigkeit im Laurion und zur Weiterverarbeitung des Edelmetalls hinweisen, die sich im Fries an der Außenfassade, an verschiedenen Stellen im Haus, in den Gesteinsproben vor dem Billardraum und vor allem in allen Deckengemälden des Billardraums selbst finden. Die Selbstdarstellung des Besitzers und seiner Leistungen in der Ausstattung spielt aber gerade auch bei Schliemann eine übergroße Rolle; für ihn sind seine archäologischen Ausgrabungen und Funde das, was für Serpieri seine metallurgischen Funde und Erfolge in Laurion sind. Bilancionis Ausmalung der Villa von Serpieri kam etwas später als die der Villa Schliemanns durch Subic und setzt deren Kenntnis sicherlich voraus.

28 Abb. Christou S. 114.

29 Christou 119.

30 Abb. Christou S. 136-137.

31 Christou 134-140.