

# *Ichnographia – Orthographia – Scaenographia* Abbildungsmodi antiker Architektur am Beispiel des ‘Columbarium der Liberti der Livia’<sup>1</sup>

*Valentin Kockel*

Im Herbst 1725 tat sich in Rom eine kleine Gruppe von Spekulanten zusammen und investierte Geld in eine Ausgrabung. Giuseppe Benci, der Besitzer eines an der zweiten Meile der Via Appia Antica gelegenen Grundstücks, hatte ihnen dieses zur Verfügung gestellt, um eine an der Oberfläche noch sichtbare Ruine freizulegen.<sup>2</sup> Der Erlös aus dem Verkauf der erhofften Funde sollte geteilt werden. Nach zwei Monaten zunächst erfolgloser Arbeit durchschlugen die Arbeiter schließlich im Januar 1726 das Deckengewölbe einer großen Grabkammer, in der sich einige Statuenreste, Grabaltäre und Sarkophage, vor allem aber hunderte von Grabinschriften fanden. Daß die Finanziers der Unternehmung von diesen Funden begeistert waren, kann bezweifelt werden. Sicher hatten sie auf Marmorstatuen gehofft, wie sie in den Villen längs der Ausfallstraßen Roms nicht selten waren, also *opere di gran pregio*, die einen guten Preis auf dem Kunstmarkt erzielen konnten. Statt dessen waren sie jedoch, wie es Bianchini später treffsicher ausdrückte,<sup>3</sup> auf *una copia di erudizione* gestoßen, einen Schatz an Gelehrsamkeit, der wohl kaum so viel Rendite bringen konnte. Sie werden kaum geahnt haben, daß sie einen Befund freigelegt hatten, der für die archäologische Forschung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr wichtig werden sollte. Andere, fast gleichzeitige Plünderungen von Grundstücken im weiteren Umkreis erregten keineswegs die gleiche Aufmerksamkeit.<sup>4</sup> Und doch verhielt es sich so. Wie wir aus zeitgleichen Notizen und Korrespondenzen wissen, müssen die Entdeckungen

---

<sup>1</sup> Abkürzungen:

Gori = Antonio Francesco Gori: *Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum*. Florenz 1727.

Ghezzi = Pier Leone Ghezzi: *Camere sepolcrali de' liberti e liberte di Livia Augusta ed altri Cesari*. Rom 1731.

<sup>2</sup> François de Polignac: *La ‘Fortune’ du Columbarium*. *L’archéologie sub-urbaine et l’ébauche d’un nouveau modèle culturel*. In: *Eutopia*. II/1. 1993. S. 41-63, bes. S. 44-46.

<sup>3</sup> Bianchini, *Camera* 1727. S. VII.

<sup>4</sup> Zu den gleichzeitigen Grabungen F. de Polignac, *La ‘Fortune’ du Columbarium* (Anm. 2).

in der Vigna Benci eine zeitlang das Stadtgespräch bei Künstlern und Antiquaren, bei Gelehrten und an der Antike interessierten Bildungsreisenden gewesen sein. Deshalb erfolgte dann auch 1728 eine Erweiterung der vorhandenen Grabung um einen benachbarten Raum, die der französische Botschafter am Heiligen Stuhl, Kardinal Melchior de Polignac finanzierte. Auch hier überwogen die Inschriften im Fundmaterial.

Während der ersten Grabung hatte es einen Streit der Ausgräber um die Verteilung der Funde und deren Verkauf gegeben, der erst von Kardinal Alessandro Albani geschlichtet werden mußte. Diese Verzögerung gab den gelehrten Antiquaren die Möglichkeit, die Grabanlage im einzelnen zu untersuchen und zeichnen zu lassen.<sup>5</sup> Deshalb konnte die Kenntnis der Funde und Befunde sehr rasch durch nicht weniger als drei aufwendig mit Stichen illustrierte Druckwerke verbreitet werden. Als erstes erschien im Frühjahr 1727 Francesco Bianchinis 'Camera ed iscrizioni de'liberti ed Ufficiali della Casa di Augusto'. Noch im Herbst desselben Jahres war auch der Druck von Antonio Goris 'Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae' abgeschlossen, den man sogar eigens verzögert hatte, um Bianchini den Vortritt zu lassen. Die neuen Funde aus den Grabungen von 1728 bezogen dann 1731 die 'Camere sepulcrali de'liberti e liberte di Livia Augusta ed altri Cesari' von Pier Leone Ghezzi ein.<sup>6</sup> Goris Band wurde 1737 noch einmal von Giovanni Poleni in seinem dritten Supplement zu Gronovius/Graevius nachgedruckt und erfuhr so weitere Verbreitung.<sup>7</sup> Schließlich griff auch noch Giovanni Battista Piranesi auf die Tafeln Bianchinis und Ghezzi zurück und übernahm sie zum Teil wörtlich, zum Teil überarbeitet für den dritten Band der 'Antichità Romane'.<sup>8</sup>

Die Grabanlage und die dort gefundenen Antiken ereilte dagegen das normale Schicksal von Ausgrabungen in diesen Jahren. Die Funde kamen in den Besitz des späteren Herzogs von Pembroke nach England (Wilton House) und den des Kardinals Polignac, aus dessen Nachlaß sie dann nach Potsdam verkauft wurden. Nur die Inschriften der ersten Kammer wurden durch Kardinal Albani in Rom zusammengehalten. Nachdem er sie zuerst in seinem Palazzo an den Quattro

<sup>5</sup> F. de Polignac, La 'Fortune' du Columbarium (Anm. 2) S. 46.

<sup>6</sup> Der im Verlag von de Rossi veröffentlichte und von diesem selbst finanzierte Band erscheint schon in dessen Verkaufskatalog von 1729. Bisher ist jedoch kein so früh datiertes Exemplar bekannt. Giulia Fusconi, Alida Moltedo: Pier Leone Ghezzi, un incisore ignoto e l'edizione delle Camere Sepolcrali. In: Studi sul settecento romano. 13. Settecento Disegnatore. Incisioni, progetti, caricature. Hg. von Elisa Debenedetti. Rom 1997. S. 141-160, hier S. 146 Anm. 3.

<sup>7</sup> Giovanni Poleni: Utriusque Thesauri antiquitatum Romanarum Graecarumque nova Supplementa. Venedig 1737. Bd. III. S. 1-292.

<sup>8</sup> Giovanni Battista Piranesi: Le Antichità Romane. III. Rom 1756. Taf. 21-39. Die fünf Tafeln nach Bianchini hatte Piranesi in leicht überarbeiteter Form bereits in einem Vorläufer der 'Antichità' abgedruckt: Camere ed iscrizioni sepulcrali (Rom gegen 1750). Roberta Battaglia: Da Francesco Bianchini a Giovan Battista Piranesi. L'illustrazione delle Camere Sepolcrali dei Liberti di Livia. In: Dialoghi di Storia dell'arte. 2. 1996. S. 58-81, hier S. 67f.

Fontane aufbewahrt hatte, kamen sie 1736 durch den Verkauf dieser Sammlung in das Kapitolinische Museum, wo sie auch heute noch aufbewahrt werden.<sup>9</sup> Der Grabbau selbst wurde zerstört und war schon in den 1730er Jahren nicht mehr zu sehen. Seine Existenz und sein Aussehen, der Kontext von Funden und Inschriften wird heute also allein durch die Publikationen überliefert – ein Umstand, der schon damals absehbar war und der als Argument für die aufwendigen Druckwerke wiederholt genannt wurde.<sup>10</sup>

In seiner Analyse der Wechselwirkung zwischen archäologischer Forschung und architektonischem Denken in der Zeit vor Piranesi erinnerte Werner Oechslin erstmals wieder an die Publikationen des Columbariums und Bianchinis wichtige Rolle bei der Rezeption und Umsetzung antiker Architektur.<sup>11</sup> Bereits 1979 erschien dann ein Aufsatz von Helke Kammerer-Grothaus, die sich im Rahmen eines größeren Projektes zur römischen Columbariumsarchitektur ganz auf eine archäologische Auswertung der Publikationen konzentrierte.<sup>12</sup> Jerzy Kolendo verdanken wir einen Nachdruck von Bianchinis Werk, den er mit einem ausführlichen, hauptsächlich auf die Epigraphik konzentrierten Kommentar versah.<sup>13</sup> Doch dann befaßten sich in kurzer Abfolge nicht weniger als vier Autoren mit den unterschiedlichen Publikationen, ihren Entstehungsbedingungen und der Art ihrer Illustration. Maria Raina Fehl konzentrierte sich auf eine nüchterne Bestandsaufnahme und den Vergleich zwischen den drei Druckwerken.<sup>14</sup> Giulia Fusconi und Alida Moltedo analysierten die Vorzeichnungen Pier Leone Ghezis und andere Zeichnungen des Columbariums in verschiedenen Sammlungen.<sup>15</sup> Besonders hervorzuheben sind jedoch die Beiträge von François de Polignac und Roberta Battaglia, die zu neuen Fragestellungen und Erkenntnissen über die Ausgrabungen und deren Publikation führten. In zwei ebenso kenntnisreichen wie klugen Aufsätzen hat de Polignac eindringlich den Kontext der Zeit dargestellt und das Wechselspiel zwischen Ausgräber, Gelehrtem und Mäzen geschildert.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Helke Kammerer-Grothaus: Camere sepolcrali de'liberti e liberte di Livia Augusta ed altri Caesari. In: *Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité*. 91. 1979. S. 315-342, bes. S. 321-325 zum Verbleib einiger Funde. F. de Polignac, La 'Fortune' du Columbarium (Anm. 2) S. 46.

<sup>10</sup> Bianchini, Camera 1727. S. VII.

<sup>11</sup> Werner Oechslin: L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse. In: *Piranèse et les Français*. Hg. von Monique Mosser. Rom 1978. S. 395-410, bes. S. 398, 399, 401. Zur Bauaufnahme Bianchinis siehe auch Werner Oechslin: Storia e archeologia prima del Piranesi. Nota su Francesco Bianchini. In: *Piranesi nei luoghi del Piranesi*. Kat. Ausst. Rom 1979. Rom 1979. S. 107-111 und Abb. S. 112-120, bes. Abb. 8f.

<sup>12</sup> H. Kammerer-Grothaus (Anm. 9).

<sup>13</sup> Bianchini, Camera 1991.

<sup>14</sup> Maria Raina Fehl: Archaeologists at Work in 1726. The Columbarium of the Household of Livia Augusta. In: *Ultra Terminum vagari. Scritti in onore di Carl Nylander*. Hg. von Börje Magnusson u.a. Rom 1997. S. 89-112.

<sup>15</sup> G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6).

<sup>16</sup> François de Polignac: Archéologie, prestige et savoir. Visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742. In: *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux dix-*

Battaglia entwickelte dagegen einen ausführlichen kunsthistorischen Vergleich zwischen den verschiedenen Tafelwerken.<sup>17</sup> Sie stellte den unterschiedlichen künstlerischen Charakter der Stiche heraus, der schließlich in eine positive Bewertung von Piranesis Adaption der älteren Stiche mündete.

Das Terrain ist also durchaus bereitet und diesen Arbeiten verdankt der folgende Text viel. Wenn das Thema hier dennoch erneut aufgenommen wird, dann um einen Aspekt zu verfolgen, der bisher wenig Beachtung fand, nach meiner Meinung jedoch gerade die besondere Modernität Bianchinis und in etwas geringerem Maße auch Goris im Vergleich zu Ghezzi zeigt. Es geht um die Art der Architekturdarstellung auf den Tafeln, die hier erstmals in einem eigentlich archäologischen Werk die Standards der aktuellen Architekturzeichnungen erreicht und eine neue Qualität der Dokumentation erkennen läßt. Unter diesem Aspekt sollen auch Zeichnungen in Windsor betrachtet werden, die die gleiche Ruine zum Thema haben. In einem Epilog wird schließlich an eine einmalige Rezeption der Publikationen erinnert, den Nachbau einer Columbariumswand in der Dresdener Antikensammlung.

## Publikationen

Was also hatten die Ausgräber um den Grundstückseigner Giuseppe Benci gefunden, und warum stieß es auf ein so großes Interesse? Der unterirdisch gelegene Raum von ca. 10 × 12,5 m Grundmaß war an seinen Langseiten durch zwei Rechteck- und eine Halbrundnische gegliedert, während die Schmalseite nur eine Halbrundnische besaß. In einer der Rechtecknischen führte eine Tür in eine benachbarte Grabkammer, die jedoch erst 1728 freigelegt werden konnte. Bianchini vergleicht diesen Grundriß mit einem Kirchenraum, mit Hauptschiff und Kapellenkranz, ohne daraus allerdings weitere Schlüsse zu ziehen. Im Aufriß gliederte ein weit vorkragendes Gesims aus Travertin das ziegelverstärkte Retikulatmauerwerk, das mit weißem Putz überzogen war. Nur einfache Stuckleisten rhythmisierten die Wände horizontal. Den eigentlichen Zweck der Grabanlage erfüllten schließlich mehrere hundert kleine, in die Wände eingelassene Nischen, in denen sich jeweils zwei bis vier Urnen befanden. Sie umziehen in fünf Reihen unter und zwei Reihen oberhalb des Gesimses den ganzen Raum. Inschrifttafeln aus Marmor nannten die in den Urnen bestatteten Toten. Wir bezeichnen einen solchen Bau heute als Columbarium aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem Taubenschlag. Korrekt ist dies jedoch nicht. Unter *columbarium* verstanden die Alten nur die kleinen Nischen der Urnen, die man heute im allgemeinen mit einem nicht-

---

huitième et dixneuvième siècles. Hg. von Annie-France Laurens, Krzysztof Pomian. Paris 1992 (Civilisations et sociétés. 86). S. 19-30; F. de Polignac, La 'Fortune' du Columbarium (Anm. 2). Siehe auch den Beitrag von François de Polignac in diesem Band.

<sup>17</sup> R. Battaglia (Anm. 8) S. 58-81.

antiken Begriff *loculus* nennt, für den Bautypus insgesamt ist kein antiker Begriff überliefert.<sup>18</sup> Auch Bianchini hatte schon aus einigen Inschriften diesen Schluß gezogen und den Bau deshalb nur als *camera* bezeichnet. Sein Vorschlag jedoch, den Bau als *ollarium* zu benennen – von *olla*, die Urne – hat sich zu Recht nicht durchgesetzt.<sup>19</sup> Der Boden des Grabbaus war mit unterschiedlichen Schwarzweiß-Mosaiken belegt, auf denen einige Altäre sowie Sarkophage aus Marmor und Terrakotta standen. Unter dem Boden fand man weitere, später erfolgte Körperbestattungen, einfache mit Ziegeln überdeckte Grablegen, sogenannte *tombe a cappuccino*. Ähnliche Anlagen waren in Rom natürlich schon lange bekannt und vielfach gezeichnet worden.<sup>20</sup> Bianchini selbst beschreibt ein nicht weit entfernt liegendes Columbarium, aus dessen Grundriß er – wie sich zeigen sollte falsche – Analogien für die Gesamtanlage in der Vigna Benci und der Anzahl der dort bestatteten Personen zieht. Entscheidend für sein Interesse an den Grabungen war jedoch, wie er selbst zu Beginn seines ersten Kapitels schreibt, die Tatsache, daß die dort gefundenen zahlreichen Inschriften von Freigelassenen des augusteischen Kaiserhauses eine willkommene Ergänzung zu den gerade freigelegten Ruinen auf dem Palatin boten. *Il monumento può contribuire [...] a rendere più intera la cognizione della grandezza, e dell'ordine di quella corte*. Die von ihm kalkulierten 6 000 Bestattungen vergleicht er mit der Sollstärke einer Legion, ein Ausdruck, der von antiken Autoren zusammen mit *populus*, *ordo*, *grex* usw. für den Hofstaat der Kaiser als Metapher überliefert sei und hier anschaulich gemacht werde.<sup>21</sup> Auch auf diesen Überlegungen beruht – wie schon richtig betont wurde – Bianchinis Buchtitel, der, anders als die anderen, *Liberti* und Beamte des kaiserlichen Hofes nennt und damit deren sozialen Status von Beginn an bestimmt. Die Arbeit über die *camera* sollte daher seinem geplanten Werk über den Palazzo de' Cesari vorangeschickt werden. Doch trotz dieser eindeutig historischen Zielsetzung, in der das Columbarium vor allem durch die Verbindung mit dem Kaiserhaus Interesse beanspruchen durfte, veröffentlichte er nicht nur die Inschriften, sondern beschrieb ebenso den Bau selbst, seine Bautechnik und den Kontext der Funde. Da er die Grabanlage erst selbst studieren konnte, als bereits der Streit über den Besitz der Funde unter den Ausgräbern ausgebrochen war, beobachtete er nur noch relativ wenige Inschriften *in situ*. Ihre genaue Anbringung an den

<sup>18</sup> Zum Begriff 'columbarium' und seinen typologisch unscharfen Gebrauch in der archäologischen Literatur zuletzt: Michael Heinzelmann: Die Nekropolen von Ostia. München 2000. S. 63f.

<sup>19</sup> Bianchini, *Camera* 1727. S. 16.

<sup>20</sup> Pietro Santi Bartoli: *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi*. Rom 1697 und weitere Auflagen, z. B. Taf. 5, 7 und vor allem 39-41 nach Pirro Ligorio. Taf. 41 zeigt eine Columbariumswand fast gleichen Aussehens, in der ebenfalls *Liberti* des Augustus bestattet waren. Zu diesem Columbarium und seinen Inschriften Henning Wrede: Ein imaginiertes Besuch im Museo da Carpi. In: *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea*. Hg. von Manuela Fano Santi. Rom 1999. S. 18-30, bes. S. 23-25.

<sup>21</sup> Bianchini, *Camera* 1727. S. 5.

s. Bartoli  
sepulcrum  
Columbarium

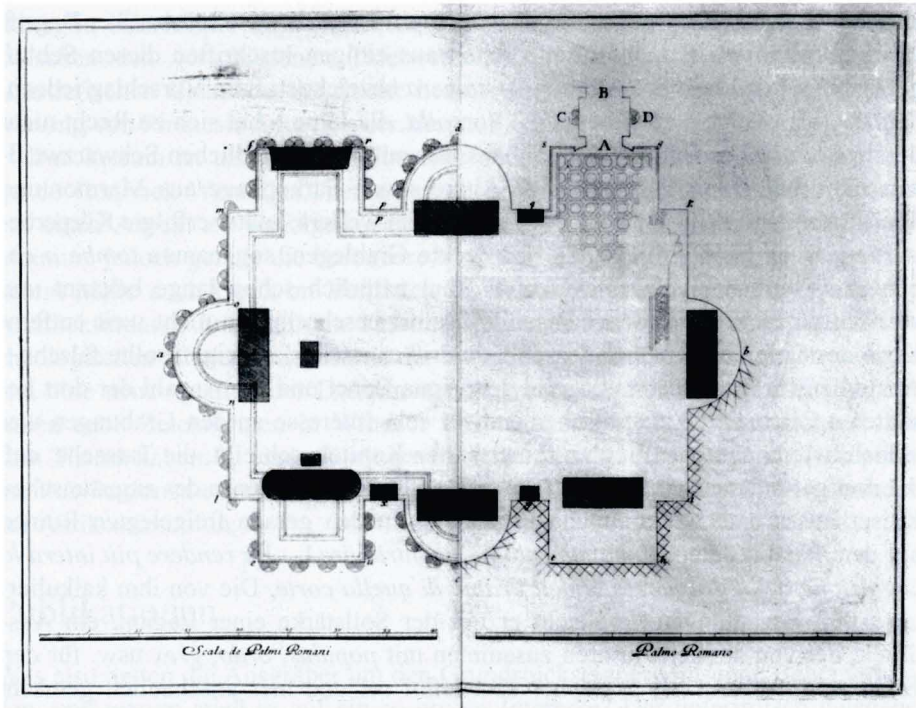


Abb. 1: Antonio Buonamici?, aus: Bianchini, Camera 1727, Taf. 1.

Wänden wurde in Handskizzen festgehalten und die sicher lokalisierten Stücke dann den anderen im Katalog vorangestellt.<sup>22</sup> Sein Versuch, aus der Lage einer Bestattung innerhalb des Columbariums Schlüsse auf die Bedeutung des Toten zu ziehen, eine in unseren Augen sehr moderne Fragestellung, bleibt für ihn ohne Ergebnis. Mit einem gelehrten Zitat verweist er deshalb auf eine Inschrift aus einem anderen Kontext, in der von einer Auslosung der Plätze die Rede ist. Auch die Fundorte der einzelnen Sarkophage und Grabaltäre werden in dem Plan eingetragen und deren Maße und figürliche Dekorationen im Text kurz aufgezählt.

Trotz seines ganz spezifisch historischen Interesses zielt also Bianchinis Buch auch auf die Gesamtdarstellung eines Befundes: *Ciò si fatto per dare esatta cognizione di tutto il monumento, e delle cose in quello ritrovate, e dalla di loro disposizione.*<sup>23</sup> Das Buch soll, ebenso wie die sorgfältige und öffentlich zugängliche Verwahrung der Funde in einem Museum, ein der Zerstörung anheimgegebenes Denkmal für die Ewigkeit bewahren und seine Kenntnis verbreiten. Wissenschaftler – Bianchini selbst sieht sich eindeutig nicht als Antiquar – und Mäzen

<sup>22</sup> François de Polignac: *Elévation du Columbarium*. In: *La fascination de l'antique 1700–1770. Rome découverte, Rome inventée*. Kat. Ausst. Lyon 1998. Lyon 1998. S. 37, Nr. 14. Handskizze Bianchinis mit der genauen Lokalisierung einiger Inschriften.

<sup>23</sup> Bianchini, Camera 1727. S. 8.

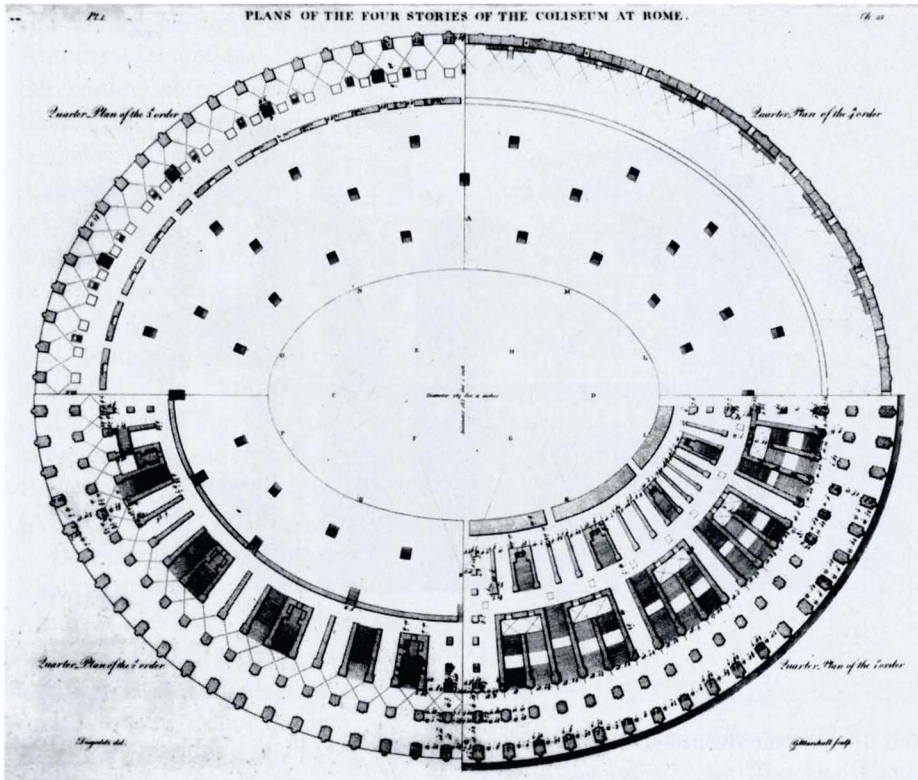


Abb. 2: Antoine Desgodets: Plans of the four stories of the Coliseum at Rome, aus: Les édifices antiques de Rome, Paris 1682, engl. Nachdruck London 1779, Chapter 21, Taf. 1.

sind in diesem noblen Ziel vereint: *a conservarne [sc. del columbario] dentro il libro presente durevole memoria, e trasmetterla in ogni parte.*<sup>24</sup>

Diese Aspekte und insbesondere die unterschiedlichen Rollen, die bei einem solchen Vorhaben Gelehrten wie Mäzenen zukommen, hat François de Polignac in seinem genannten Aufsatz vertieft, so daß hier speziell auf die Abbildungen eingegangen werden kann. Bianchinis Werk ist mit nur sieben Tafeln illustriert. Nach den Signaturen wurden sie von Antonio Buonamici gezeichnet und Girolamo de Rossi gestochen.<sup>25</sup> Zwei davon beziehen sich auf eine in Anzio gefundene Inschrift, die weitere Informationen zum Haushalt der kaiserlichen Familie enthält, und auf das dortige Theater.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Bianchini, Camera 1727. S. VII.

<sup>25</sup> Zu den Künstlern siehe M. R. Fehl (Anm. 14) S. 105 Anm. 54.

<sup>26</sup> Zu diesem Plan siehe François de Polignac: Archives de l'archéologie romaine du XVIII siècle. In: Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité. 112. 2000. S. 611-646, bes. S. 613-629. Der Theaterplan wurde übrigens später von Winckelmann zu Recht heftig kritisiert. F. de Polignac, S. 618f. und Meinrad von Engelberg in diesem Band.

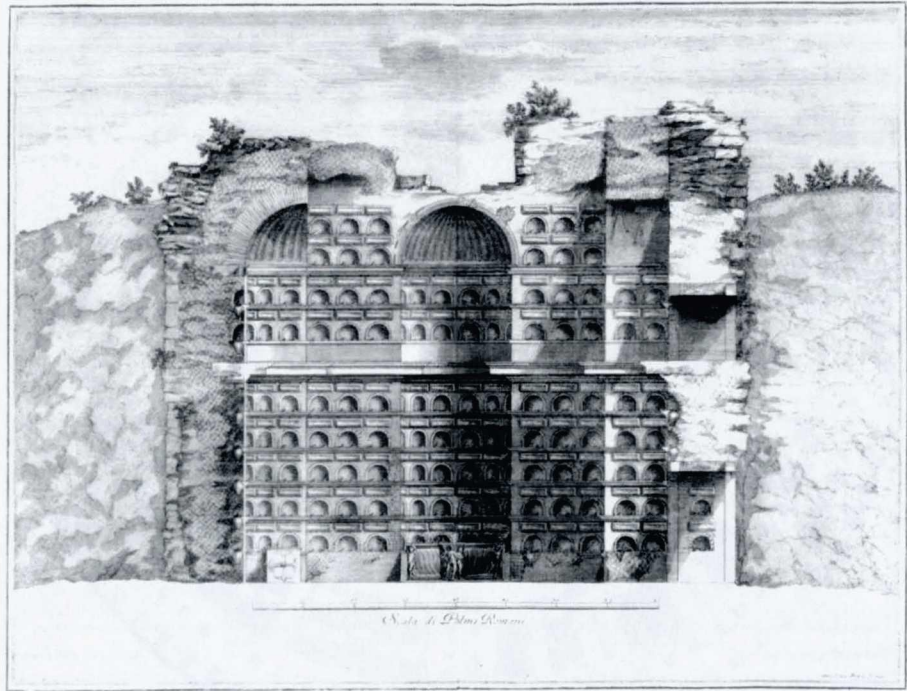


Abb. 3: Antonio Buonamici?, aus: Bianchini, Camera 1727, Taf. 2.

Um so überlegter sind die restlichen fünf Abbildungen ausgewählt, die die Architektur des Baus selbst zum Thema haben und, passend zum Text, keine einzelnen Funde zeigen. Für den Plan des Gebäudes ist eine ungewöhnliche Darstellungsmethode gewählt worden (Abb. 1). Er zeigt nur den inneren Umriß des Columbariums, da die Stärke der Umfassungsmauer nicht bekannt war. Der Autor des Plans nutzt dann die doppelte Spiegelsymmetrie des Baus,<sup>27</sup> um den Grundriß der Anlage in Quadranten zu zerlegen, die drei unterschiedliche Informationen liefern: Während im rechten oberen Quadranten die Mosaikböden und die genauen Profile der Durchgangstür gezeigt werden, deutet im rechten unteren Viertel eine Kreuzschraffur die Technik des Retikulatmauerwerks an, in der der Bau errichtet wurde. Die linke Hälfte ist dagegen einheitlich auf der Höhe einer Reihe von *loculi* geschnitten, vor der das weit vorspringende Kranzgesims mit einer gepunkteten Linie als darüber gelegen gekennzeichnet ist. Solche durch die repetitive Symmetrie der Grundrisse ermöglichten Teilungen eines Planes hatten sich vor allem bei komplexen Grundrissen wie denen von Theatern und Amphitheatern bewährt, bei denen so auf einem Blatt der Bau in verschiedenen Ebenen ge-

<sup>27</sup> Über Bianchinis grundsätzliche Vorstellungen von der Axialsymmetrie römischer Architektur handelt Meinrad von Engelberg in diesem Band an anderer Stelle.



schnitten werden konnte. Antoine Desgodets, sicher der konsequenteste Systematiker antiker Bauaufnahme in seiner Zeit, hatte diese Technik wohl erstmals in der historischen Bauaufnahme eingesetzt.<sup>28</sup> In seiner monumentalen Rompublikation aus dem Jahr 1689 teilte er den Plan des Colosseums gleichfalls in Quadranten und konnte so vor allem die verschiedenen Niveaus der Cavea veranschaulichen (Abb. 2).<sup>29</sup>

Bianchinis Columbarium-Plan gibt durch gepunktete Linien (a-b, c-d) auch den Verlauf von Längs- und Querschnitt an, die als Taf. 2 und 3 folgen. Dabei ist dem Zeichner allerdings ein Fehler unterlaufen. Um im Querschnitt auch Tür und Fenster

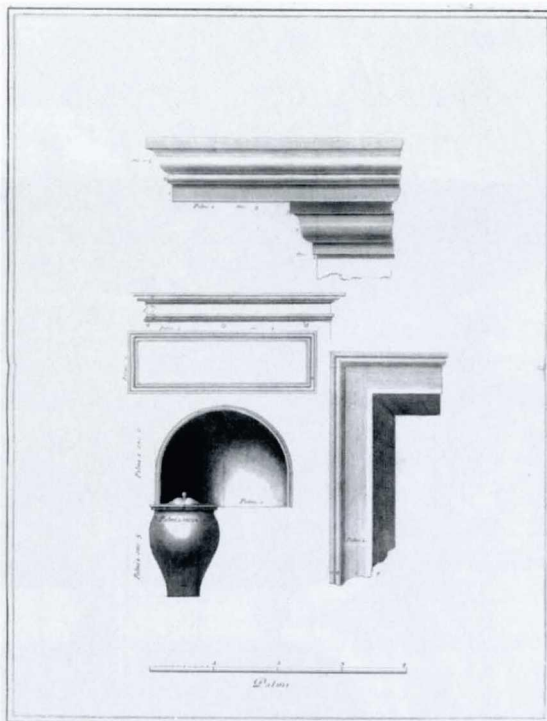


Abb. 4: Antonio Buonamici?, aus: Bianchini, Camera 1727, Taf. 5.

zur anschließenden, damals noch nicht ausgegrabenen Nebenkammer zeigen zu können, verspringt er nämlich, ist also komplizierter als im Plan angedeutet. Schließlich geben zwei Maßleisten eine präzise Hilfestellung für ein genaues Abgreifen von Detailmaßen.<sup>30</sup> Der unsignierte Grundriß (vielleicht auch von Antonio Buonamici, der als Autor drei weitere Tafeln signierte) ist also ein ausgesprochener Architektenplan, in dem sich erstaunlich viele Informationen verbergen und der deshalb ein geschultes Auge verlangt, wie es von anderen archäologischen Plänen der Zeit nicht gefordert wird. Ebenso konsequent sind die beiden Schnitte orthogonal angelegt, was vor allem bei den gekrümmten Nischenwänden nicht einfach darzustellen war (Abb. 3). Und schließlich werden mit der gleichen Rigorosität die Details einer Nische und der Durchgangstür in kleinem Maßstab

<sup>28</sup> Antoine Desgodets: *Les édifices antiques de Rome*. Paris 1682. 2. Aufl. 1697. Mehrere Nachdrucke im 18. Jahrhundert. Zu Desgodets (1653–1728) kurz: Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. München 1985. S. 153-155.

<sup>29</sup> A. Desgodets (Anm. 28) Kap. 21, Taf. 1.

<sup>30</sup> Ein römischer Palmo mit 22 cm (statt richtig 22,34 cm) und eine Maßleiste von 40 Palmi, aus der sich ein Maßstab von 1:40 für das Blatt errechnen läßt.

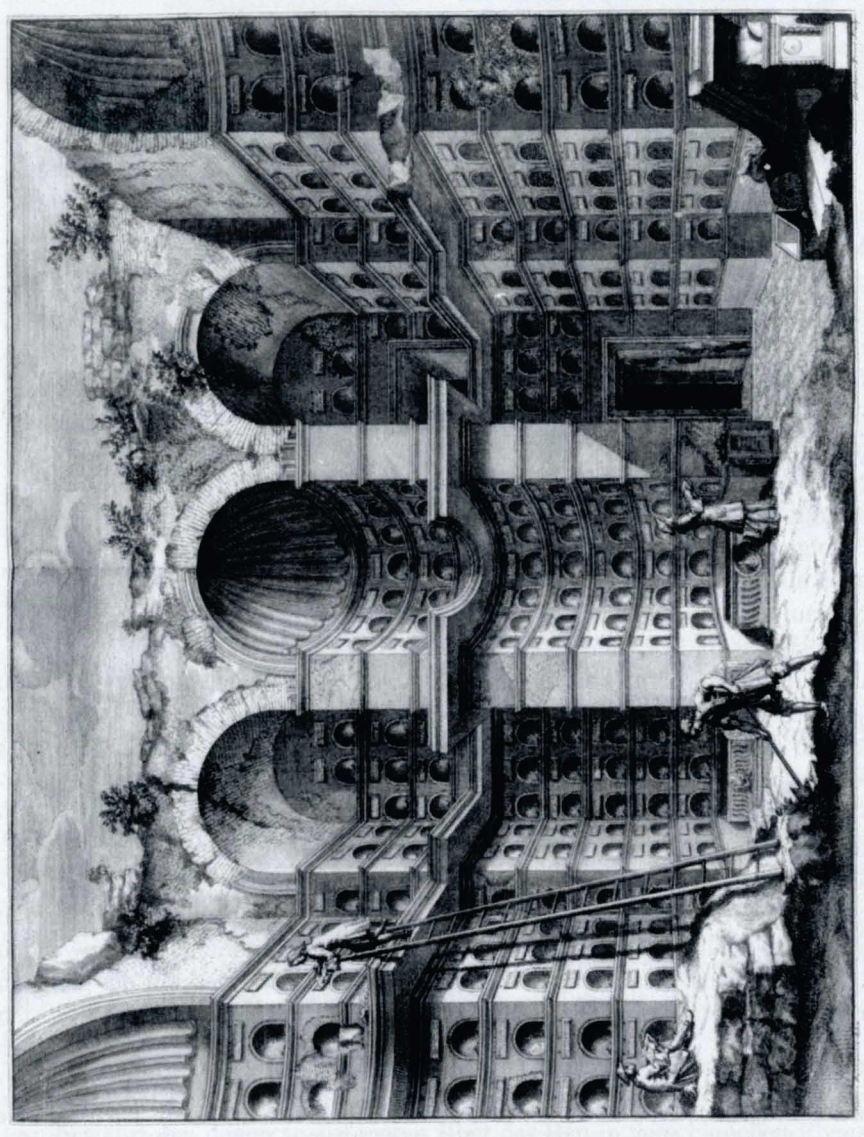


Abb. 5: Antonio Buonamici?, aus: Bianchini, Camera 1727, Taf. 6.

mit einzelnen Maßangaben an den Profilen wiedergegeben (Abb. 4).

Nur ein Blatt bedient die üblichen Sehgewohnheiten und bietet eine perspektivisch gesteigerte Ansicht der Südwand mit der Eingangstür (Abb. 5). Es ist das wegen seiner Schönheit am häufigsten reproduzierte Blatt des Werkes. Vier Figuren beleben den ausgegrabenen Raum. Ein Arbeiter beseitigt die letzten Schuttreste, während drei Kavaliere an verschiedenen Stellen die Inschriften betrachten. Doch anders als in den späteren Zeichnungen Ghezzi oder Piranesis handelt es sich nicht einfach um Besucher hohen Standes im angeregten

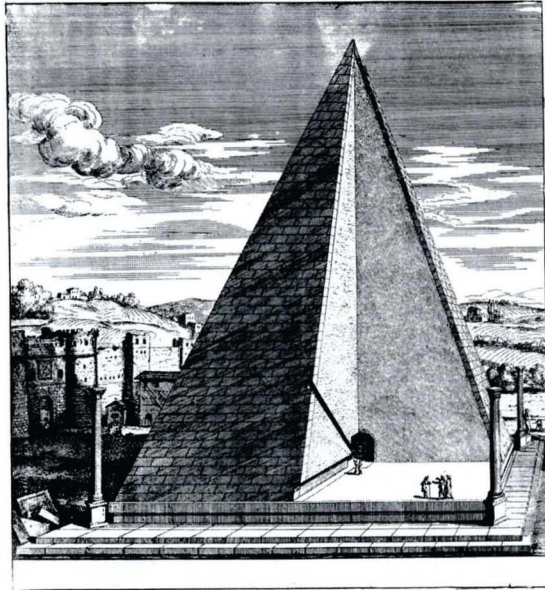


Abb. 6: Pietro Santi Bartoli: Plan und Schnitt durch die Cestiuspyramide, aus: *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi*, Rom 1697 (moderner Nachdruck), Taf. 65.

Gespräch. Es sind gelehrte Forscher, die sich Notizen machen und damit die Intensität ihres Interesses unterstreichen. Man kann ihre Haltung auch als drei Formen der Wahrnehmung lesen: Der linke zeichnet eine ganze Wand, der rechte prüft eine Abfolge von Inschriften in einem ausgewählten Abschnitt, während der dritte sich von der Leiter aus eine Nische und deren Inschrift ganz genau ansieht. Es ist dies geradezu eine Metapher für die unterschiedlichen Formen der *oculare ispezione*, die eigene genaue Beobachtung der Dinge und deren direktes Notat, die für Bianchini und viele seiner Zeitgenossen von so großer Bedeutung war.<sup>31</sup>

Heute sind uns solche Abbildungsmodi in wissenschaftlichen Publikationen vertraut. In Bianchinis Zeit war diese durchdachte und rigorose Beschränkung jedoch noch ungewöhnlich und aus der professionellen Architekturzeichnung abgeleitet. Bianchinis Abfolge von Plan, Schnitt und Perspektive (und Detail) orientiert sich an der klassischen Kombination von *Ichnographia*, *Orthographia* und *Scaenographia*, wie sie Vitruv in seinem ersten Buch<sup>32</sup> als die *species* – grie-

<sup>31</sup> Mit diesem Ausdruck wird diese Methode von Carlo Cesare Malvasia in seinen *Pitture di Bologna*. Bologna 1686. S. 3 beschrieben. Nach Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 1998. S. 120f. G. Bickendorf danke ich für den Hinweis.

<sup>32</sup> Vitruv: *De architectura libri decem*. I, 2, 2.

chisch *ideai* – der *dispositio* eines Baus vorsieht. Mit diesen drei Darstellungsmodi läßt sich nach dem augusteischen Architekturtheoretiker die *dispositio*, neben *ordinatio* und *quantitas* eines der drei Grundprinzipien der Baukunst, erkennen. Dazu passen auch die präzisen Maßstabsangaben, die dem Betrachter eine Überprüfung der Maßverhältnisse aller Teile zueinander erlauben. Denn obwohl die Grabanlage zwar gerade wegen ihrer Schmucklosigkeit eindrucksvoll ist, paßt ihre Architektur nicht in die geläufigen Vorstellungen über die Proportionalität der Säulenordnungen. Bianchini unternimmt jedoch eine präzise Maßanalyse, *affine d'intendere l'ottimo gusto di Architettura, onde è formata*.<sup>33</sup> Sowohl die Proportionen des Grundrisses wie jene des Aufrisses entsprechen danach den Proportionsvorstellungen Vitruvs, sind also im Sinne des überlieferten Kanons dank ihrer Proportionalität von 4:5 (Terz) oder 2:3 (Quint) schön. Auch wenn die obengenannten Begriffe nicht in Bianchinis Buch auftauchen, so schließt sich hier der Kreis. Die Qualität des Baus wird durch die Kenntnis der Proportionen des Entwurfs erklärt und diese Proportionen kann der Leser auch an maßstäblichen Abbildungen überprüfen. Im 'Palazzo de' Cesari' wird der Gesamtplan dann, wie in vielen anderen Büchern, tatsächlich als *Ichnographia* bezeichnet. Dort findet sich auch eine Maßeiste in römischen Füßen, die den unmittelbaren Zugang zur antiken Proportionierung erschließen soll. Und wenn Bianchini dort von der *Idea* des Palastes spricht, dann greift er auf den von Vitruv als griechisches Pendant zu den Formen der *dispositio* erwähnten Begriff der *ideai* zurück.<sup>34</sup>

Anders als man im ersten Augenblick denkt, ist damit Bianchinis Auswahl an Tafeln ganz systematisch an den Standards planender Architekten und gleichzeitig an den Vorgaben Vitruvs orientiert. Daß dies keineswegs die Regel war, mögen einige Beispiele zeigen. Noch Pietro Santi Bartoli und Johann Fischer von Erlach bedienen sich gern eines anschaulicheren Darstellungsmodus zur Illustration antiker Bauten.<sup>35</sup> Dabei werden Perspektiven in kunstvoller Weise mit Schnitten und Grundrissen verbunden, auf denen dann sogar die Betrachter scheinbar spazieren können (Abb. 6). Diese Anschaulichkeit wird jedoch mit dem Verlust der Maßhaltigkeit erkaufte, die letztlich eine Überprüfung der Details und Proportionen dem Leser nicht ermöglicht. Geradezu kurios wirkt diese Gegenüberstellung von Darstellungsweisen in verschiedenen Wissensgebieten innerhalb der 'Encyclopédie', deren Bebilderung man wohl als Spiegel der Sehgewohnheiten ihrer Zeit verstehen darf.<sup>36</sup> Antike Bauten sind immer in der Perspektive zu sehen,

<sup>33</sup> Bianchini, *Camera* 1727. S. 8, 15f.

<sup>34</sup> Siehe dazu auch ausführlich den Beitrag von Meinrad von Engelberg in diesem Band.

<sup>35</sup> P. S. Bartoli (Anm. 20) z. B. Taf. 25, 31, 46; Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architectur. Wien 1721. Z. B. Vol. I. Taf. V; Vol. II. Taf. XI. Natürlich finden sich in diesen Bänden neben den überwiegenden perspektivischen Ansichten auch Pläne und orthogonale Schnitte.

<sup>36</sup> Valentin Kockel: Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der 'Encyclopédie' Diderots. In: Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Hg. von Theo Stammen, Wolfgang E.J. Weber. Berlin 2004 (Colloquia Augustana. 18). S. 339-370.

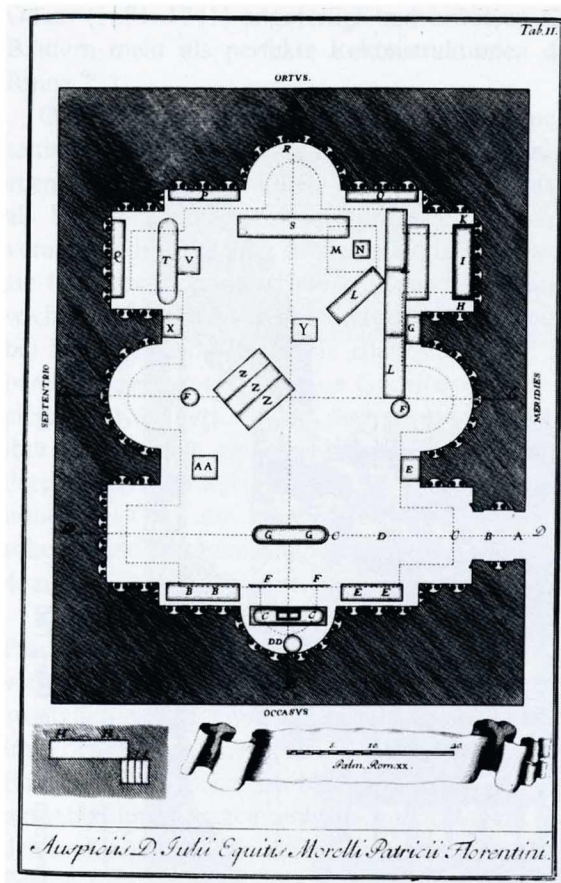


Abb. 7: Jérôme Odam: Plan des Columbariums der Libertus, aus: Gori, Taf. 2.

davon für Sarkophage, Altäre und Urnen, also die Funde, die bei Bianchini nur knapp beschrieben, aber nicht abgebildet wurden. Die ersten fünf Tafeln sollen es dagegen dem Leser ermöglichen, das Gebäude in allen seinen Teilen, seinen *proportiones, mensuras, summetriam, ordinem atque elegantiam* zu erfassen.<sup>37</sup> Gori greift hier wörtlich auf das Begriffsrepertoire Vitruvs zurück und bezeichnet dann auch konsequent die Darstellungstechniken als *Orthographia, Ichnographia* und *Scaenographia*.<sup>39</sup> Die Tafeln wurden von dem französischen Zeichner Jérôme

Pläne oder gar Schnitte fehlen. In dem auf ‘Antiquités’ folgenden Lemma ‘Architektur’ muß sich der Betrachter dagegen mit dünnen Schnitten, orthogonal projizierten Ansichten und Grundrissen auseinandersetzen. Solche zwar maßstäblichen, aber wenig anschaulichen Zeichnungen wollte man offenbar dem an Architektur Interessierten, nicht aber dem Antikenfreund zumuten.

Auch Francesco Gori möchte mit seiner in Florenz ohne eigene Anschauung lateinisch verfaßten Publikation die *memoria monumenti sempiterna* bewahren. Schon die Wahl der Sprache muß für die Zeitgenossen die Solidität des Werkes verbürgt haben.<sup>37</sup> Anders als Bianchinis Opus zielt seine Publikation auf eine umfassende und genaue Abbildung aller Funde. Das mit zwanzig Tafeln ausgestattete Werk reserviert fünfzehn

<sup>37</sup> M. R. FehI (Anm. 14) S. 90 weist auch darauf hin, daß in Latein die internationale Verbreitung eher garantiert war – wenigstens in gelehrten Kreisen.

<sup>38</sup> Gori. S. XV.

<sup>39</sup> Gori. S. XVII.

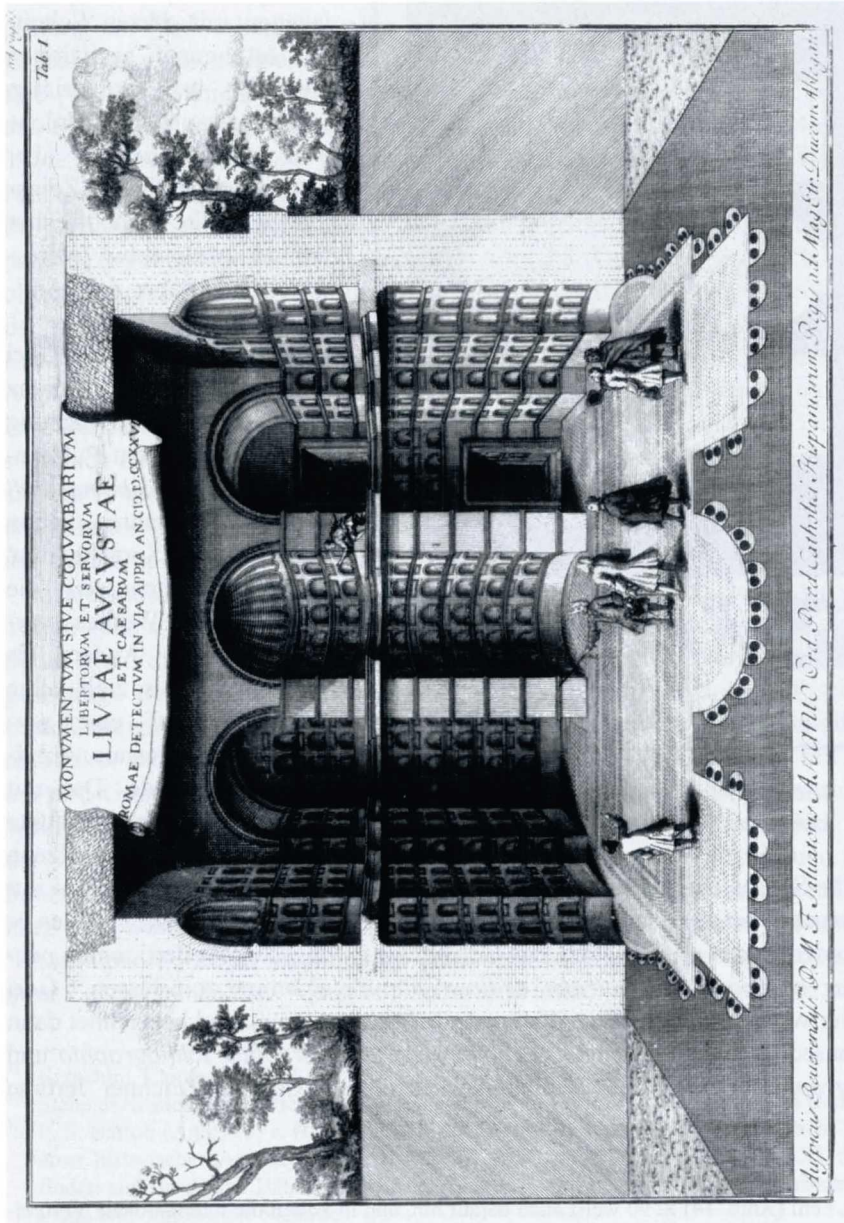


Abb. 8: Jérôme Odam: Monumentum sive columbarium [...], aus: Gori, Taf. 1.

Odam (1681–1741) angefertigt und erweisen sich im Vergleich mit Bianchinis Blättern mehr als perfekte Rekonstruktionen denn als Bestandsaufnahmen der Ruine.<sup>40</sup>

Odam's Plan (Abb. 7) zieht zwar verschiedene Ebenen (*loculi*, Sarkophage) zusammen, bedient sich aber mit den Schnittlinien und dem eingepunkteten Gesims ebenfalls einer ausgefeilten Darstellungstechnik.<sup>41</sup> Wenn jedoch, wieder anders als bei Bianchini, die *scaenographia* (Abb. 8) den orthogonalen Projektionen vorangestellt wird, mag dies eine Konzession an den Leser sein. Gori bezeichnet sie übrigens als *prospectum sive orthographiam*, macht sich also offenbar den wichtigen Unterschied zwischen den Begriffen letztlich nicht klar.<sup>42</sup> Anders als bei Bianchini zeigt das erste Blatt jedoch die Kammer in der oben für Bartoli beschriebenen Form wie eine Guckkastenbühne mit einem Plan als Laufniveau eleganter Kavaliere. Anders auch als Bianchini, geht Gori auf die Architektur und ihre Qualität nur mit allgemeinen Formeln ein, versucht nicht wie dieser, sie durch eine Analyse vitruvianischer Prägung zu verstehen. Auch wenn die Illustrationen bei Gori also eine präzise Wahrnehmung der Architektur im vitruvianischen Sinne ermöglichen, so bleibt Gori in seinem Text doch ganz der Antiquar, dem Architektur als Kunstform weitgehend verschlossen ist.

Zuletzt erschien Pier Leone Ghezzi's vom Kardinal Polignac finanzierter Prachtband über das nunmehr vollständig ausgegrabene Columbarium. Das Werk verläßt sich ganz auf die Illustrationen, die nur durch relativ kurze Bildlegenden zusätzlich erklärt werden. Es fehlt dagegen ein ausführlicher und gelehrter Text. Im Vorwort meint der Verleger Lorenzo Filippo de Rossi das Erscheinen dieses Bandes so kurz nach den beiden anderen Publikationen erklären zu müssen. Deren Abbildungen seien nicht nach den Regeln der Zeichenkunst angefertigt worden und müßten daher ersetzt werden. Ganz eindeutig sind damit die Regeln der Perspektive gemeint, die in Ghezzi's Blättern perfekter beherrscht werden (Abb. 9). Anders als in den beiden anderen Werken verzichten Ghezzi und Rossi dagegen mit Ausnahme des Planes auf orthogonale Projektionen des inneren Aufrisses. In der Gesamtansicht der neu entdeckten Grabkammer greift Ghezzi wieder auf die oben für Bartoli beschriebene Mischtechnik zurück. Die dort eingefügten Maßleisten bieten dagegen eine nur scheinbare Überprüfbarkeit. In der perspektivischen Zeichnung bleibt völlig unklar, auf welcher Höhe der Maßstab denn nun eigentlich zutreffen könnte. Während de Rossi und Ghezzi die Einhaltung künstlerischer Regeln einforderten, legen sie in ihrer Tafelauswahl auf maßstäbliche Architekturdarstellung nicht den gleichen Wert. Ghezzi selbst mußte sich

<sup>40</sup> Gori. Praefatio S. XV. Es wird nicht ganz klar, ob Odam zu den ebenda genannten *pictores et architectos* gehört, die den Bau an Ort und Stelle gemessen und gezeichnet haben, oder ob er diese Zeichnungen überarbeitet hat. Zur Autorenschaft Odams zuletzt R. Battaglia (Anm. 8) S. 77f. Anm. 26 mit dem Zitat eines Autographen, in dem Odam gegenüber Gori die Verständlichkeit seines Textes hervorhebt.

<sup>41</sup> Abb. bei F. de Polignac, La 'Fortune' du Columbarium (Anm. 2) S. 52.

<sup>42</sup> Gori. S. 1f.

außerdem die Ungenauigkeit seiner Inschriften-Transkriptionen vorwerfen lassen: *di questa operà si loderà sempre la magnificenza per la spesa grandissima con cui e stata eseguita, ma non la fedeltà*, gab der gelehrte Antiquar Francesco Vettori säuerlich zu Protokoll.<sup>43</sup> Er war jedoch Partei, denn zum Entstehen von Goris Band hatte er wesentlich beigetragen.

Dreißig Jahre später hat Giovanni Battista Piranesi alle fünf Tafeln Bianchinis erneut verwendet und sie für die Abbildung des Columbariums in seinen ‘Camere Sepolcrali’ und später in den ‘Antichità Romane’ genutzt.<sup>44</sup> Sie wurden mit Legenden versehen, blieben aber sonst weitgehend unverändert. Nur in den Schnitten fügte er unten soviel hinzu, daß in ihnen auch die Lage der unter dem Fußbodenniveau liegenden Bestattungen deutlich wird. Piranesi hatte also Zugang zu den von Girolamo de Rossi gestochenen Platten. Doch wird die Wahl dieser Abbildungen nicht allein aus ökonomischen oder ästhetischen Gründen erfolgt sein, sondern vor allem auch, wie schon Roberta Battaglia gesehen hat, auf Grund ihrer hohen dokumentarischen und architektonisch ausgefeilten Darstellungstechnik, die die möglichen übrigen Vorlagen nicht besaßen. Von Ghezzi übernahm Piranesi dagegen die Abbildungen der Objekte, veränderte sie aber ganz signifikant in seinem Sinn. Das trifft auch für die Innenansicht des zweiten, erst im Auftrag Polignacs ergrabenen Raumes zu. Ghezzi hatte dafür die Kombination von Ansicht und Schnitt gewählt. Deren pseudo-orthogonalen Elemente hat Piranesi jedoch nicht übernommen, sondern unter anderem durch eine Veränderung des Bildausschnitts und der Lichtführung eine für ihn typische Szene geschaffen und damit das Blatt völlig zum Anekdotischen hin abgewandelt.

## Zeichnungen

Außer diesen vier oder, wenn man die Neuauflage Goris durch Poleni mitzählt, insgesamt fünf gedruckten Werken mit Illustrationen des Columbariums kursierten auch ganze Zeichnungsfaszikel in den antikenbegeisterten Kreisen Europas. François de Polignac hat dazu einen Brief von Charles Cecil, dem späteren Earl of Salisbury, vom Oktober 1726 – also vor jeder gedruckten Publikation – zitiert, in dem dieser seinem Adressaten in England mitteilt, daß er Zeichnungen von diesem überaus aufregenden Fund in Auftrag gegeben habe.<sup>45</sup> Mittlerweile sind insgesamt drei Gruppen solcher Zeichnungen identifiziert worden, deren Inhalt sich in vielen Punkten überschneidet.<sup>46</sup> Sechs Blätter in Wien stammen aus dem Besitz

<sup>43</sup> R. Battaglia (Anm. 8) S. 66 zitiert einen Brief an Gori aus dem Jahr 1731.

<sup>44</sup> Zum folgenden R. Battaglia (Anm. 8) S. 67-73, Abb. 21-25.

<sup>45</sup> F. de Polignac, La ‘Fortune’ du Columbarium (Anm. 2) S. 41, 47 Anm. 18.

<sup>46</sup> Ausführlich zu diesen Zeichnungen G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6) S. 141-160, bes. S. 144f. und 150-152 Anm. 24. Die Autorin dieses Teiles ist Giulia Fusconi.



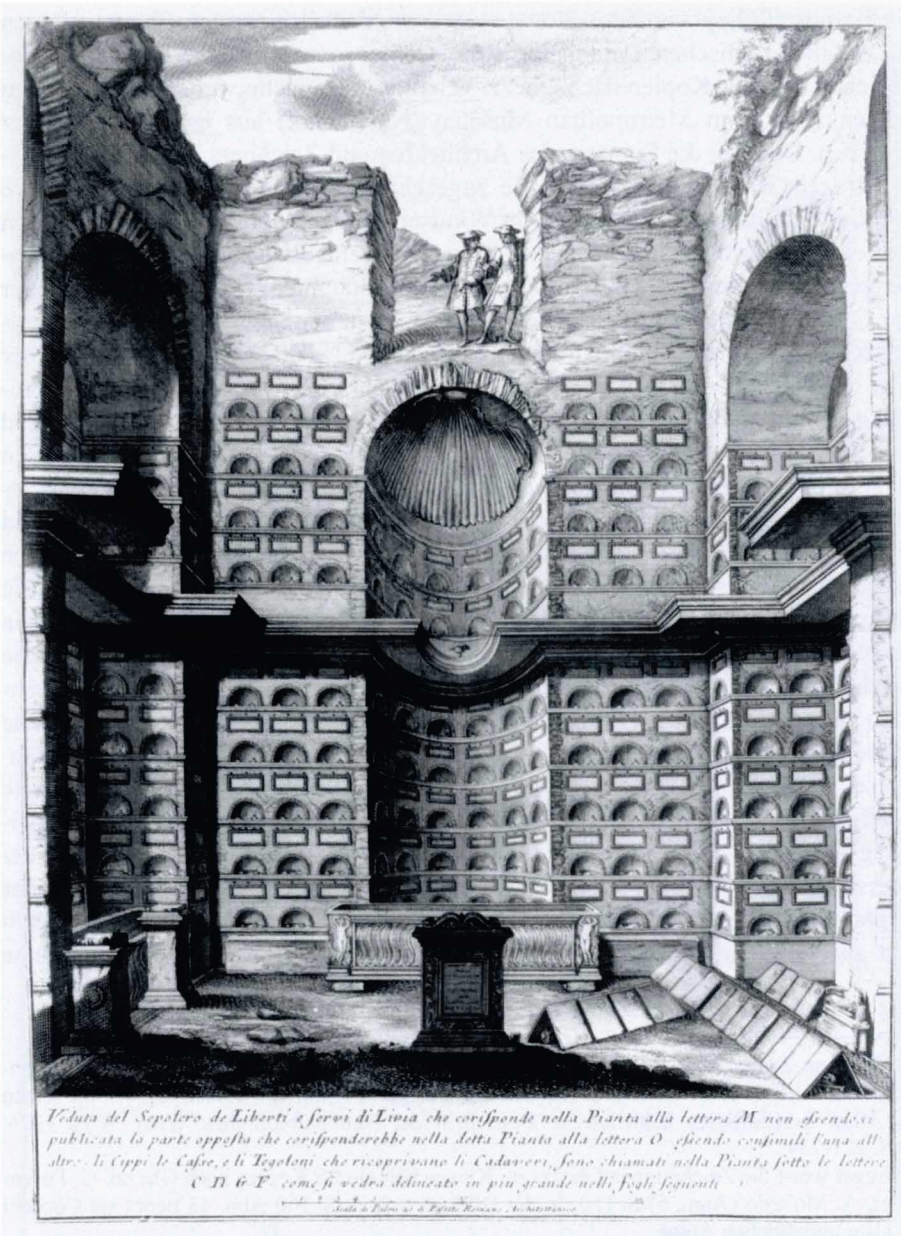


Abb. 9: Pier Leone Ghezzi: Veduta del Sepolcro dei Liberti, aus: Ghezzi, Taf. 5.

des Barons Philipp von Stosch und waren wohl Teil eines von ihm geplanten 'Atlas' aller römischen Denkmäler.<sup>47</sup> Sie werden entweder Ghezzi selbst zugeschrieben oder für Kopien nach Ghezzi gehalten.<sup>48</sup> Dreizehn weitere Zeichnungen wurden 1960 vom Metropolitan Museum (New York) aus englischem Besitz erworben. Da zwei die Signatur des Architekten und Zeichners Pietro Paolo Coccetti tragen, ist ihm die ganze Serie zugeschrieben worden.<sup>49</sup> Dreizehn weitere befinden sich in der Royal Library in Windsor und sind dort mit anderen Blättern vergleichbarer römischer Thematik, aber unterschiedlichen Charakters zusammengebunden, die teils wohl von Ghezzi selbst stammen, teils aber auch wieder von Coccetti signiert wurden.<sup>50</sup> Die Zeichnungen in den unterschiedlichen Sammlungen sind sich manchmal extrem ähnlich,<sup>51</sup> teilweise unterscheiden sie sich aber auch in Thematik und Stil. Viele finden eine mehr oder weniger genaue Entsprechung in den gedruckten Publikationen, andere geben zusätzliche Details und Ansichten. Allen drei Gruppen ist aber gemeinsam, daß auf wenigstens einigen Blättern der Maßstab in *english feet* oder sogar zusätzlich in *palmi romani* angegeben wird, sie also von Beginn an auch für Interessenten wie Charles Cecil und den englischen Markt konzipiert waren. In Wien und Windsor wird ausschließlich der große erste Raum des Columbariums der Liberti abgebildet, während sich die Hälfte der Zeichnungen in New York auf andere Columbarien an der Via Appia bezieht, die sonst nur bei Ghezzi im Druck erschienen. Da jedoch auch diese Grabkammern bereits vor den Ausgrabungen des Kardinals Polignac im Nebenraum des großen Columbariums von 1728 freigelegt wurden und dessen neue Funde nirgends abgebildet sind, dürften wohl alle Zeichnungen vor 1728 entstanden sein. Das rasche Erscheinen der Publikationen von Bianchini und Gori könnte das Ende der Zeichenaufträge bedeutet haben. Bisher waren die Blätter eher beiläufig erwähnt worden, doch hat sich jüngst Giulia Fusconi ausführlich mit der unterschiedlichen Überlieferung befaßt und die einzelnen Faszikel miteinander verglichen. Insgesamt betont sie die stilistische Einheitlichkeit aller Blätter, hält sich aber letztendlich bei einer Zuschreibung zurück. Einerseits stellt sie eine

<sup>47</sup> Hermann Egger: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen. I. Wien 1903. Kat.Nr. 188-193; Hermann Egger: Philipp von Stosch und die für seinen 'Atlas' beschäftigten Künstler. In: Festschrift der Nationalbibliothek Wien. Wien 1926. S. 221-234.

<sup>48</sup> Egger weist die Zeichnungen Ghezzi zu, Kieven hält sie für Kopien nach Ghezzi. G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6) S. 150. In der Bildunterschrift S. 160 Abb. 13 nennt sie Coccetti als mutmaßlichen Autor.

<sup>49</sup> Saur. Allgemeines Kunstlexikon. 20. 1998. S. 43f. s. v. Coccetti (Werner Oechslin). Liste bei G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6) S. 150.

<sup>50</sup> Windsor, Royal Library. Inv. 9258-9270. G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6) S. 150f. referieren die unterschiedlichen Meinungen von Anthony Blunt und Iris Lauterbach. Fusconi neigt der Zuschreibung an Ghezzi zu.

<sup>51</sup> So stammen der Längsschnitt in Wien n. 190 (G. Fusconi, A. Moltedo [Anm. 6] Abb. 13) und Windsor RL 9266 sicher von der gleichen Hand.

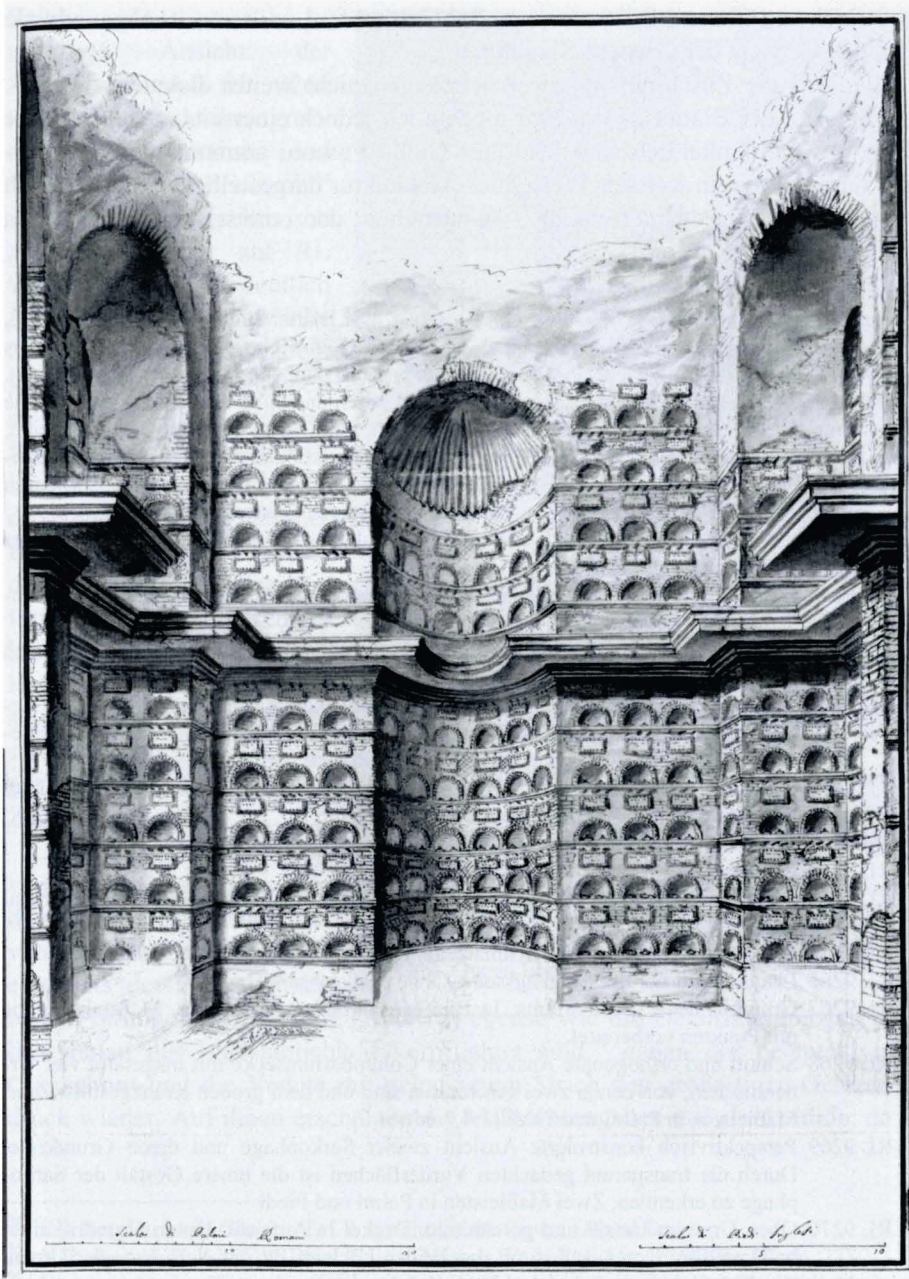


Abb. 10: Anonym (Pier Leone Ghezzi?): Ansicht einer Schmalseite des Columbariums. Windsor, Royal Library, Cat. No. RL 9264. The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II.

große Nähe zu Ghezzi's Stil und seiner Publikation fest, andererseits aber sieht sie auch das Gewicht der Coccetti-Signaturen.

Hier soll die Zuschreibung der Zeichnungen nicht weiter diskutiert werden. Am Beispiel der Blätter in Windsor möchte ich jedoch einerseits zeigen, daß sie keineswegs so einheitlich sind, wie dies Giulia Fusconi annimmt, und andererseits untersuchen, in welcher Weise hier Architektur dargestellt wird.<sup>52</sup> Stilistisch gibt es deutliche Unterschiede.<sup>53</sup> Gegenüber den meist recht trockenen

<sup>52</sup> Nur die Blätter in Windsor habe ich selbst gesehen. Die Blätter sind alle etwa gleich groß, ca. 52 × 35 cm, ebenso die Bildfelder (ca. 42/43 × 27/31 cm). Nur eines (RL 9259) ist aus zwei Teilen zusammengeklebt und besitzt damit fast die doppelte Größe (ca. 80 × 53 cm). Die Rahmung des Bildfeldes mit einer inneren kräftigeren und einer äußeren dünneren Linie fehlt nur bei RL 9267 (Grundriß) und RL 9259. Nicht alle Blätter sind fertig ausgearbeitet, so insbesondere der Grundriß RL 9267 (Angaben zu Mosaikböden und Maßstab nur in Bleistift vorbereitet) und die Ansicht RL 9264, bei der auch der Maßstab in einer simpleren Form, aber mit der gleichen Handschrift wie auf den anderen Blättern angegeben ist.

Da sich in Fusconi's Liste einige Versehen eingeschlichen haben, seien die Blätter hier nochmals kurz aufgezählt:

RL 9258 (Perspektivischer) Schnitt längs der Längswand gegenüber der Eingangsseite. Ohne Maßstabsangabe.

RL 9259 (Perspektivischer) Schnitt längs der rechten Schmalseite. Maßstabsangabe durch Punkte vorbereitet.

RL 9260 Orthogonale Ansicht des Durchgangs zur Nebenkammer mit einer Reihe von Urnennischen darüber. Die linke ist geschnitten und zeigt zwei nochmals geschnittene Urnen mit Inhalt. Maßstabsangabe durch Punkte vorbereitet.

RL 9261 Urne im Umriß und Profil des großen Kranzgesimses des Columbariums. Drei weitere Architekturdetails. Ohne Maßstabsangabe.

RL 9262 Drei Reihen mit insgesamt 24 Inschrifttafeln.

RL 9263 Ebenso.

RL 9264 Perspektivische Ansicht der rechten Schmalseite. Zwei Maßleisten: Palmi Romani und Piedi inglesi.

RL 9265 Querschnitt vor der linken Schmalseite. Zwei Maßleisten wie oben (1:32 ca.).

RL 9266 Längsschnitt vor der Eingangsseite. Ohne Maßstabsangabe.

RL 9267 Grundriß des Columbariums. In Blei Mosaikböden angedeutet. Maßstabsangabe mit Punkten vorbereitet.

RL 9268 Schnitt und orthogonale Ansicht einer Columbariumsecke mit insgesamt vier Urnennischen, von denen zwei geschnitten sind und dem großen Kranzgesims. Zwei Maßleisten in Palmi und Piedi (1:4,7 oder 4,9).

RL 9269 Perspektivisch konstruierte Ansicht zweier Sarkophage und deren Grundrisse. Durch die transparent gedachten Vorderflächen ist die innere Gestalt der Sarkophage zu erkennen. Zwei Maßleisten in Palmi und Piedi.

RL 9270 Oben Urne im Umriß und geschnitten, Deckel in Aufsicht. Unten Grundriß einer halbkreisförmigen Loculus mit den beiden Löchern für die Aufnahme der Urnen. Zwei Maßleisten in Palmi und Piedi (1:2,4).

<sup>53</sup> Elisabeth Kieven: La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi. In: Studi sul settecento romano. 7. Collezionismo e ideologia. Hg. von Elisa Debenedetti. Rom 1991. S. 143-175, bes. S. 172 Nr. 9. Kieven schreibt drei Blätter – RL 9258, 9264 und 9267 (Grundriß, vielleicht ein Versehen, ist RL 9266 gemeint?) – Ghezzi, die übrigen Coccetti zu.

Zeichnungen setzt sich die unfertige Ansicht der Schmalseite auf RL 9264 (Abb. 10) durch ihre großzügige Perspektive und ihren lockeren Strich ab.<sup>54</sup> Auch der perspektivisch angelegte Schnitt auf RL 9258 zeigt einen deutlich anderen Charakter als alle übrigen Blätter. Vor allem RL 9259 (Abb. 11), doppelt so groß wie alle anderen, fällt völlig aus dem Kontext. Durch seine Größe beeindruckend, aber mit falscher Perspektive und vor allem in den oberen Zonen frei erfundenen Loculus-Reihen, kann es kaum von derselben Hand wie die übrigen stammen.<sup>55</sup> Das Faszikel stammt damit von drei oder gar vier unterschiedlichen Zeichnern.

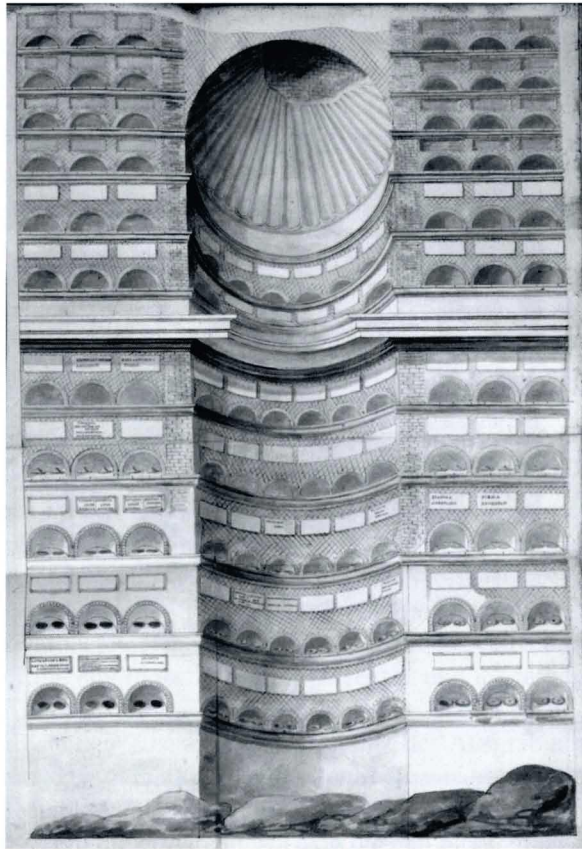


Abb. 11: Anonym: Ansicht einer Nische des Columbariums. Windsor, Royal Library, Cat. No. RL 9259. The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II.

Auch in der Darstellung von Architektur unterscheiden sich die Blätter deutlich voneinander.<sup>56</sup> Während einerseits der Plan und die beiden orthogonalen Schnitte (Abb. 12) ebenso wie die Detailzeichnungen peinlich genau der Maßstäblichkeit verpflichtet sind,<sup>57</sup> geben der perspektivische Querschnitt und die Vedute mit gelockertem Strich den großartigen Gesamteindruck wieder. Auf ihnen erscheinen die Maßstabsangaben nur als Attitüde, da sie

<sup>54</sup> Ein Vergleich mit Ghezzi's Taf. 6 spricht für die Zuweisung an ihn.

<sup>55</sup> Vgl. aber die Handskizze Bianchinis in Verona. F. de Polignac, *Élévation* (Anm. 22).

<sup>56</sup> Es ist nicht der Platz, die Zeichnungen im einzelnen zu analysieren. Einheitlichkeit und Vielfalt der Blätter in den Sammlungen werfen letztlich die Frage nach dem Produktionsprozeß solcher 'originalen' Zeichnungen auf. Für Coccetti hat man folgerichtig eine Art Atelier zum Vervielfältigen der Zeichnungen angenommen.

<sup>57</sup> RL 9265 (Querschnitt) 1:32; RL 9268 (Detail der *loculi*) 1:4,7-4,9 (?); RL 9270 (Grundriß einer Nische) 1:2,3 (doppelte Größe des anderen Ausschnitts?).

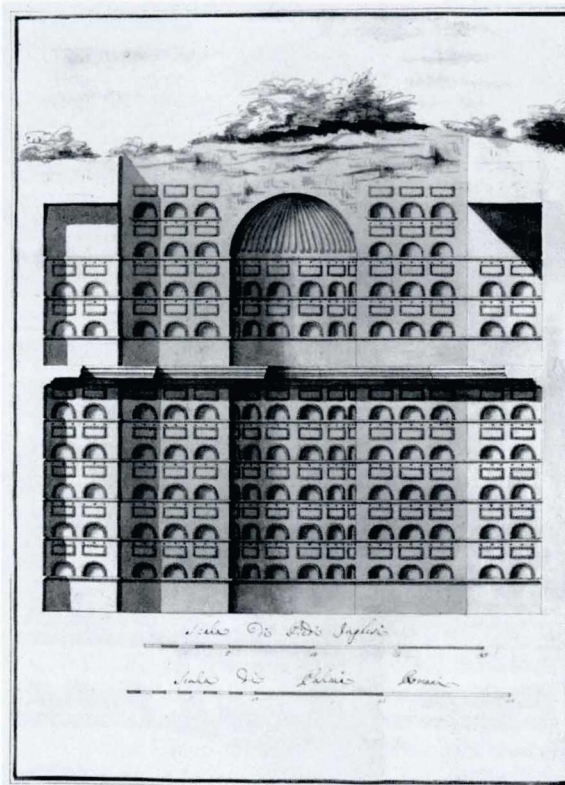


Abb. 12: Anonym (Paolo Conchetti?): Längsschnitt durch das Columbarium. Windsor, Royal Library, Cat. No. RL 9265. The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II.

Spalten gereichte Inschrifttafeln. Die Schrift ahmt zwar die Anordnung auf den *tabulae*, eventuelle Fehlstellen und bestimmte graphische Eigenarten wie das gelängte I oder T nach, sie wirkt aber insgesamt nicht sehr sorgfältig. Korrekturen und Ergänzungen in anderer Tinte belegen, daß die Texte intensiv durchgesehen und Fehler verbessert wurden. Die kleingeschriebenen Angaben *ord[ine]. 1 bis ord. 5* und *3<sup>o</sup> lato*, die jeweils Gruppen von fünf oder sechs Inschriften zusammenfassen, beziehen sich auf Bianchinis Fundbericht, in dem er zunächst die von

naturgemäß keiner bestimmten Zone innerhalb des Bildes zuzuordnen sind.<sup>58</sup> Insgesamt bemüht sich das Faszikel jedoch um eine komplette Wiedergabe im oben definierten vitruvianischen Sinne, indem es orthogonale und perspektivische Elemente miteinander verbindet. Gerade darin unterscheidet es sich von der Auswahl in Ghezzi's Tafelwerk und zeigt noch einmal dessen anders geartete Zielsetzung.<sup>59</sup>

Diese Gesamtansichten begleiten einige maßstäblich gezeichnete Details der Architektur und der Urnen. Besonders hölzern ist dabei Blatt RL 9269 ausgefallen, das zwei Terrakotta-Sarkophage perspektivisch und im Grundriß abbildet. Zwei weitere Zeichnungen (RL 9262/9263) zeigen schließlich insgesamt 48 in je drei

<sup>58</sup> RL 9259, 9264.

<sup>59</sup> Anders als G. Fusconi, A. Moltedo (Anm. 6) S. 150 offenbar annehmen, handelt es sich eben nicht nur um einen „effetto più realistico“, sondern um eine eindeutige Wahl zwischen nachmeßbaren Darstellungsformen und nicht nachmeßbaren.

ihm noch in situ gesehenen Inschriften (1-24) in der Abfolge ihrer Anbringung in den einzelnen Columbariumsreihen, eben den *ordini*, beschreibt.<sup>60</sup>

Auch die sechs in Wien aufbewahrten Blätter sind der Tradition von *Ichnographia* und *Orthographia* verpflichtet und ergänzen dies mit einigen maßgerecht gezeichneten Details, während eine *Scaenographia* vollständig fehlt. Das gleiche gilt für den Kern des New Yorker Faszikels. Für unsere Fragestellung bedeutet dies, daß ein Bedarf an solchen architektonisch ‘korrekten’ Zeichnungen bestand und in größerer Anzahl von römischen Zeichnern bedient wurde.

Vergleicht man nun die gedruckten und gezeichneten Dokumentationen des Columbariums miteinander, zeichnen sich verschiedene Publikationstypen ab, die auch heute noch existieren. Bianchini hat aus einem spezifischen Interesse heraus eine Gruppe von Inschriften intensiv behandelt, dabei aber auch deren Kontext berücksichtigt und insgesamt eine zwar knappe aber doch anschauliche Schilderung des ganzen Gebäudes gegeben. Zu Recht wird sein Buch als eine der ersten im heutigen Sinne modernen Publikationen eines Befundes gerühmt. Vor allem der Abbildungsteil erweist sich als ungewöhnlich modern und konsequent und führt in die archäologische Dokumentation eine neue Systematik ein. Gori hat als Schreibtischgelehrter – er hat wohl weder den Bau noch die Funde selbst je gesehen – eine umfassende Abhandlung vorgelegt, die ohne Ansehen der Qualität jedes Stück behandelt und mit großer Gelehrsamkeit in die Wissenswelt einer Latein lesenden intellektuellen Elite einordnet. Trotz der perfekten und modernen Abbildungstechnik bleibt die Architektur dabei nachgeordnet. Die Blätter rekonstruieren überdies mehr, als daß sie den Zustand im Augenblick der Ausgrabung wiedergeben. Ghezzi schließlich legt – durch Kardinal Polignac finanziert – etwas vor, das man heute als ‘Coffeetable-book’ bezeichnen würde. Die prächtigen Abbildungen sind der wichtigste Teil, die erklärenden Texte durften nicht zu lang sein und konnten deshalb unter die Abbildungen gestellt werden. Maßleisten geben zwar den architektonischen Blättern einen Anstrich meßbarer Genauigkeit, doch so wie die in seinen Blättern abgebildeten Besucher eben auch nur über die Größe der Antike staunen können, so kann sie auch der Betrachter der Stiche nur bewundernd, nicht aber analysierend zur Kenntnis nehmen – eine eigentliche Auseinandersetzung mit dem Entwurfsgedanken der Architektur ist nicht möglich. Es zeigt sich, daß sich sowohl mit den Büchern von Bianchini und Gori, aber gleichzeitig auch in den Zeichnungen Coccettis und anderer neue Standards in der Architekturdarstellung auch in archäologischen Publikationen durchsetzen, die aus der reinen Architekturforschung stammten. Architekt und Antiquar oder Archäologe arbeiten in neuer Weise zusammen. Wie es zu diesem neuen Konsens

<sup>60</sup> Bianchini, *Camera 1727*. S. 18-25. Vgl. dazu auch Bianchinis oben (Anm. 22 und 55) erwähnte Handskizze. Daß der Zeichner oder Kopist dieser Blätter in Windsor Kontakt mit dem Kreis Bianchinis hatte, mag auch der Umstand nahelegen, daß in den Band der Royal Library kurz vor den Columbariumszeichnungen ein vielleicht von Pietro Paolo Coccetti stammender Plan (RL 9232) der Ausgrabungen auf dem Palatin eingebunden ist (unpubliziert).

gekommen ist, wissen wir nicht. Hermann Egger hatte für die Blätter aus von Stoschs Besitz vermutet, daß sie Kopien einer ursprünglich im Auftrag des Königs von Portugal angefertigten Gesamtdokumentation der Architektur Roms gewesen seien.<sup>61</sup> Ein solches Unternehmen, dem der geplante 'Atlas' des Barons von Stosch offenbar in mancher Hinsicht entsprechen sollte, mag der Anlaß für eine Übertragung architektonischer Grundsätze auch in den Bereich der Dokumentation antiker Neufunde gewesen sein. Doch verlangt die neue Form der Darstellung auch abstraktere Fähigkeiten für ihr Verständnis und wird deshalb keineswegs allgemein übernommen, sondern sogar indirekt kritisiert, wie das Vorwort de Rossis zeigt. Natürlich kannten sich alle Protagonisten dieser Forschungen im Rom der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Wenn von Ghezzi dann außer dem Plan keine orthogonalen Projektionen abgebildet wurden, dann ist das keine Unfähigkeit, sondern eine bewußte Wahl, die auf ein Publikum zielt, dem eine gelungene Perspektive und ein prächtiges Buch allemal wichtiger waren als eine maßhaltige Dokumentation.

## Epilog

Noch heute gestaltet man Museumsräume manchmal so, daß ihr Charakter an den ursprünglichen Kontext der in ihnen aufbewahrten Kunstwerke erinnert. Das gilt auch für Aufstellungsorte von Urnen und anderen Grabfunden, für die mehrfach columbariumähnliche Anordnungen überliefert sind. Hier beschränken wir uns auf zwei Beispiele aus den Jahrhundertwenden um 1700 und 1800. So wird im Berliner Schloß bereits kurz nach 1700 ein Raum des Antikenkabinetts folgendermaßen beschrieben: *Dießes Gemach ist [...] mit [...] zu dergleichen Todten-Geräthschafft sich beziehenden gemählten und Zierrathen [...] versehen. Auf den Seiten sind gleichsam ein Gruften verfertigt, in welcher lauter Urnen oder alte Gräber stehen.*<sup>62</sup> Diese Gruft könnte, so deutet es der Grundriß an, einem *loculus* geglichen haben.<sup>63</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts baute der Architekt John Soane seine beiden Häuser in London so um, daß im Keller eine *Crypt* oder *Catacomb* eingerichtet wurde, die sich formal vielleicht an einem Grab in der Villa Casali orientierte.<sup>64</sup> In drei übereinander angelegten Nischenreihen standen römische Urnen und Altäre aus Marmor.

<sup>61</sup> H. Egger (Anm. 47). Bes. S. 229.

<sup>62</sup> Gerald Heres: Johann Carl Schotts Beschreibung des Berliner Antikenkabinetts. In: Forschungen und Berichte. 26. 1987. S. 7-28, bes. S. 14. Nach Heres wurde der Bericht um 1703-05 verfaßt und beschreibt die Museumseinrichtung von 1698, als sie nach dem Ankauf der Sammlung Bellori neu ausgestaltet wurde.

<sup>63</sup> Gerald Heres: Der Neuaufbau des Berliner Antikenkabinetts im Jahr 1703. In: Antikensammlungen (Anm. 63) S. 187-194. Gemeint ist Raum 1 in Abb. 2 auf S. 194.

<sup>64</sup> Abbildung in: John Soane. London 1983 (Architectural Monographs. 8). S. 28 Abb. 11. Die Verbindung mit dem Grab der Villa Casali, das in Labruzzis 'Via Appia' von 1794 abgebildet wurde, ziehen Peter Thornton, Helen Dorey: A Miscellany of Objects from Sir John



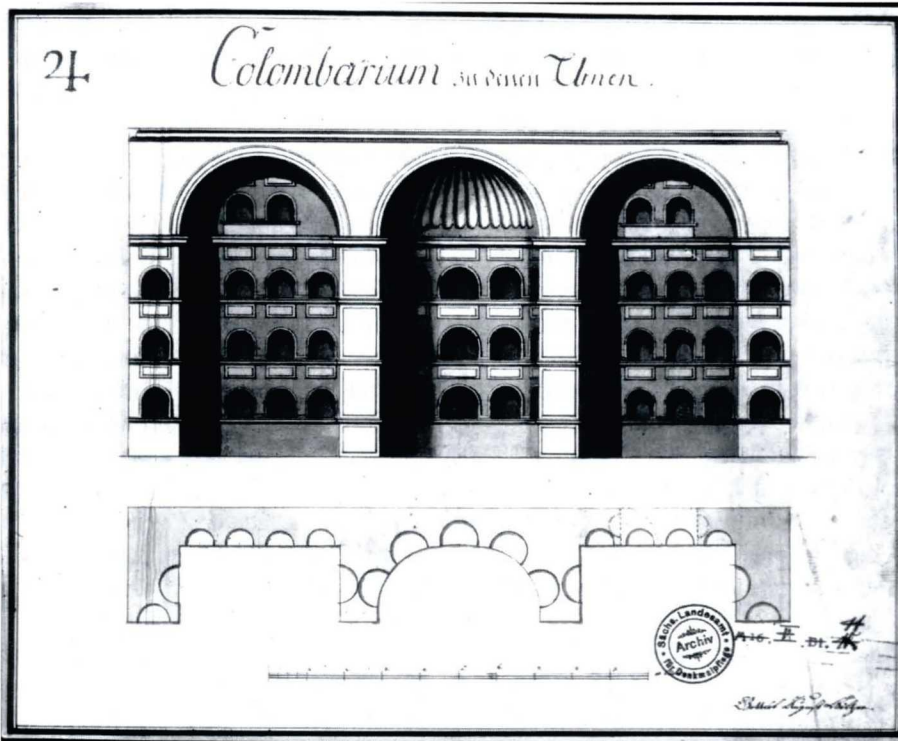


Abb. 13: Gottlob August Hölzer: Columbarium zu denen Urnen, Ansicht und Grundriß, 1775.

Am konsequentesten wurde dieser Gedanke einer Kontextualisierung bei der Neugestaltung des Erdgeschosses im Japanischen Palais in Dresden umgesetzt und dafür das Columbarium der Liberti der Livia in einer Ausschnittkopie nachgebaut.<sup>65</sup> Zwischen 1781 und 1785 wurden die Räume für die Aufstellung antiker Bildwerke eingerichtet. Der letzte Saal der Raumfolge enthielt in seinem vorderen

Soane's Museum. London 1992. S. 64; David Watkin: Monuments and Mausolea in the Age of Enlightenment. In: Giles Waterfield: Soane and Death. London 1996. S. 9-25, bes. S. 21. Dieser Bereich wurde Ende des 19. Jahrhunderts umgebaut und ist heute so nicht mehr erhalten.

<sup>65</sup> Erwähnt bei H. Kammerer-Grothaus (Anm. 9) S. 329 Anm. 65; Martin Raumschüssel: Die Antikensammlung August des Starken. In: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Hg. von Herbert Beck u.a. Berlin 1981. S. 169-186, bes. S. 175 und Abb. 17f. Zur Unterbringung der Antiken im Japanischen Palais jetzt ausführlicher Gerald Heres: Die Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert. Leipzig 1991. S. 143-153 mit den Abb. auf S. 146 (Grundriß und Schnitt, hier Abb. 13), S. 147 (Photo von 1888), S. 151 (Grundriß des Raumes). Seiner neuen Datierung und Zuweisung der Planungen wird hier gefolgt. – Diese Kontextualisierung wurde in Dresden auch sonst in dieser Zeit verfolgt. So wurden die Räume der Mineraliensammlung als Bergwerksstollen ausgemalt. G. Heres, Dresdener Kunstsammlungen. S. 140.

Bereich ägyptische Kunstwerke und Mumien.<sup>66</sup> Die rückwärtige Wand gestaltete man jedoch nach einer Idee des Inspektors der Skulpturensammlung, Johann Friedrich Wacker (1730–1795),<sup>67</sup> und einem Entwurf des Architekten Gottlob August Hölzer (1744–1814) aus dem Jahr 1775 als *freie Nachahmung des Columbariums der Sklaven und Freigelassenen der Kaiserin Livia, das 1726 zu Rom an der Appischen Straße vor dem Thore des h. Sebastian entdeckt ward. In den drei großen Wandvertiefungen und den sie trennenden Pfeilern hat man 61 kleine Nischen angebracht, bei denen Inschriften nach dem bekannten Werke von de' Rossi – gemeint ist offenbar die bei de Rossi erschienene Publikation von Ghezzi – copirt sind. Die Nischen selbst hat man mit 143 Gefäßen ausgesetzt, die in germanischen Gräbern im Umfange des Königreiches Sachsen seit mehr als hundert Jahren sich fanden.*<sup>68</sup> So wird die museale Inszenierung in einem Museumskatalog von 1839 beschrieben. Nur dieser Raum wurde von der Neugestaltung des Museums durch Gottfried Semper 1835 nicht erfaßt und so liegt sogar noch ein Photo aus dem Jahr 1888 vor, das kurz vor dem erneuten Umzug des Museums entstand. Es zeigt offenbar den weitgehend originalen Zustand. Zwei überwölbte Rechtecknischen flankieren eine Halbrundnische, deren Kalotte mit einem Muscheldekor geschmückt ist. Die *loculi* sind in vier Reihen übereinander angeordnet. Über ihnen ist jeweils eine Inschrifttafel mit offenbar lateinischem Text angebracht. Ein Vergleich mit Hölzers Entwurf dieses *Columbarium zu denen Urnen* aus dem Jahr 1775 zeigt, daß ihm die Bauausführung oder doch wenigstens der Zustand von 1888 nicht vollständig entspricht (Abb. 13). An den Mauerstirnen zwischen den Nischen wurden zusätzliche *loculi* angebracht und im Zwickel links wird Retikulat des Vorbildes angedeutet. Auch eine von Hölzer geplante zweiflügelige Tapetentür in der rechten Nische scheint nie ausgeführt worden zu sein. Auch in der ersten sehr langatmigen Beschreibung dieser Installation durch Wackers Nachfolger Johann G. Lipsius wird auf die Publikationen von Ghezzi, Gori – nicht aber Bianchini –, aber auch auf Bartoli und andere Autoren hingewiesen, die das Columbarium der Liberti und andere Columbaria abgebildet hätten.<sup>69</sup> Doch anders als Lipsius und der oben zitierte Katalogautor Heinrich Hase (1789–1842, ebenfalls ein Nachfolger Wackers) meinten, wird sich Hölzer für seinen Entwurf nicht an den Blättern Ghezzi orientiert haben, sondern an jenen von Bianchini oder Gori, die beide heute noch in der Dresdener Bibliothek nach-

<sup>66</sup> G. Heres, *Dresdener Kunstsammlungen* (Anm. 65) S. 151.

<sup>67</sup> G. Heres, *Dresdener Kunstsammlungen* (Anm. 65) S. 146f.

<sup>68</sup> Heinrich Hase: *Verzeichnis der alten und neuen Bildwerke und übrigen Alterthümer in den Sälen der Kgl. Antiken-Sammlung zu Dresden*. 5. Aufl. Dresden 1839. S. 186. Die erste Auflage von 1826 war mir nicht zugänglich.

<sup>69</sup> Johann Gottfried Lipsius: *Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden*. Dresden 1798. S. 417–424. Faltpfan X. Kurioserweise verteidigt Lipsius die Anlage gegen den in einer Zeitschrift erhobenen Vorwurf, sie sei nicht 'antiquarisch' genug (S. 148). Dies treffe für die Rekonstruktion nicht zu, wohl aber für die darin fälschlicherweise stehenden 'Urnen' aus Sachsen.

gewiesen werden können.<sup>70</sup> Nur bei ihnen konnte er nämlich eine korrekte, orthogonale Ansicht der Längswand finden. Nur in deren Darstellung, nicht aber bei Ghezzi, waren außerdem solche Details zu erkennen wie die horizontale Gliederung der 'Pfeiler' zwischen den Nischen,<sup>71</sup> der runde untere Abschluß der Segmente der Kalottenmuschel aus Stuck und die Angabe von Retikulatmauerwerk. Hölzer übernahm also die architektonisch professionelle Bauaufnahme, reduzierte aber Höhe, Breite und Tiefe der Nischen auf die vorgegebenen Raummaße. Er adidierte dann wichtige Hinweise auf den Charakter des Vorbildes wie die Inschriftentafeln und die Angabe des typischen Retikulatmauerwerks. Sogar die Lage der geplanten Tapentür in das anstoßende Münzkabinett entsprach dem Durchgang zur zweiten Grabkammer im antiken Vorbild. Rezeptive Dokumentation und prospektiver Entwurf unterscheiden sich damit grundsätzlich in ihrer Darstellungsweise nicht voneinander und könnten letztlich ausgetauscht werden. Das längst zerstörte Columbarium erstand damit, wenn auch auf Zimmerformat verkleinert, in Sachsen erneut.

---

<sup>70</sup> In der Sächsischen Landesbibliothek Dresden lassen sich zumindest heute die Werke von Bianchini und Gori nachweisen, nicht aber der Band von Ghezzi. 1728 wurden 32 Antiken der Sammlung Albani in Rom für Dresden erworben, allerdings offenbar keine Funde aus dem Columbarium. Ob der Rückgriff auf die Architektur der Grabanlage damit verbunden werden kann, läßt sich kaum beweisen. Immerhin wird die Kenntnis der Ausgrabungen in Dresden voraussetzen sein. Zur Geschichte der Antikensammlung siehe G. Heres, *Dresdener Kunstsammlungen* (Anm. 65) mit weiterer Literatur.

<sup>71</sup> Hölzer hat die Vorlage offenbar falsch verstanden und in seinem Entwurf zu gerahmten Paneelen umgeformt.