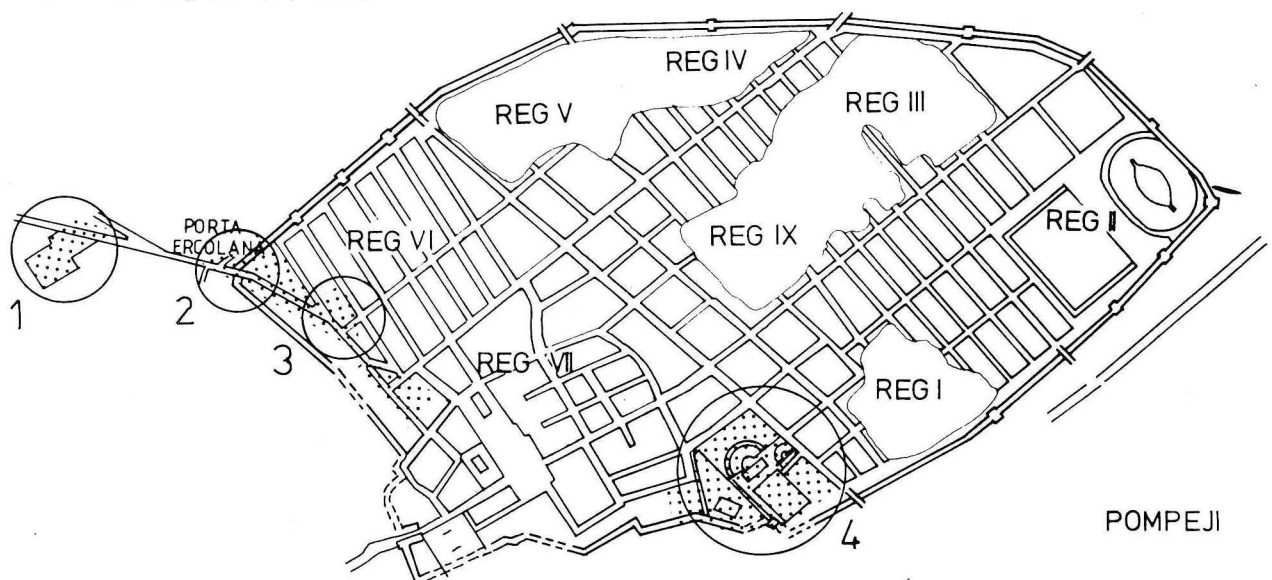


Abb. 107 Korkmodell der Casa di Sallustio, von A. Padiglione und G. Abbate, 1840 (Kat. 53). Gesamtansicht von Südwesten.

Abb. 108 Stand der Ausgrabungen von Pompeji im frühen 19. Jh. (punktierte Flächen). Die damals sichtbaren Gebäude sind:
1) Diomedesvilla; 2) Bereich um das Herkulaner Tor; 3) Haus des Sallust mit Umgebung; 4) Theaterkomplex und Isistempel.
(Nach F. und P. La Vega, Pompeji 1809)



Das Haus des Sallust in Pompeji

Eine dreidimensionale archäologische Dokumentation aus dem 19. Jahrhundert.¹

Das Haus in Pompeji

Ausgrabung – Verfall – Wiederaufbau

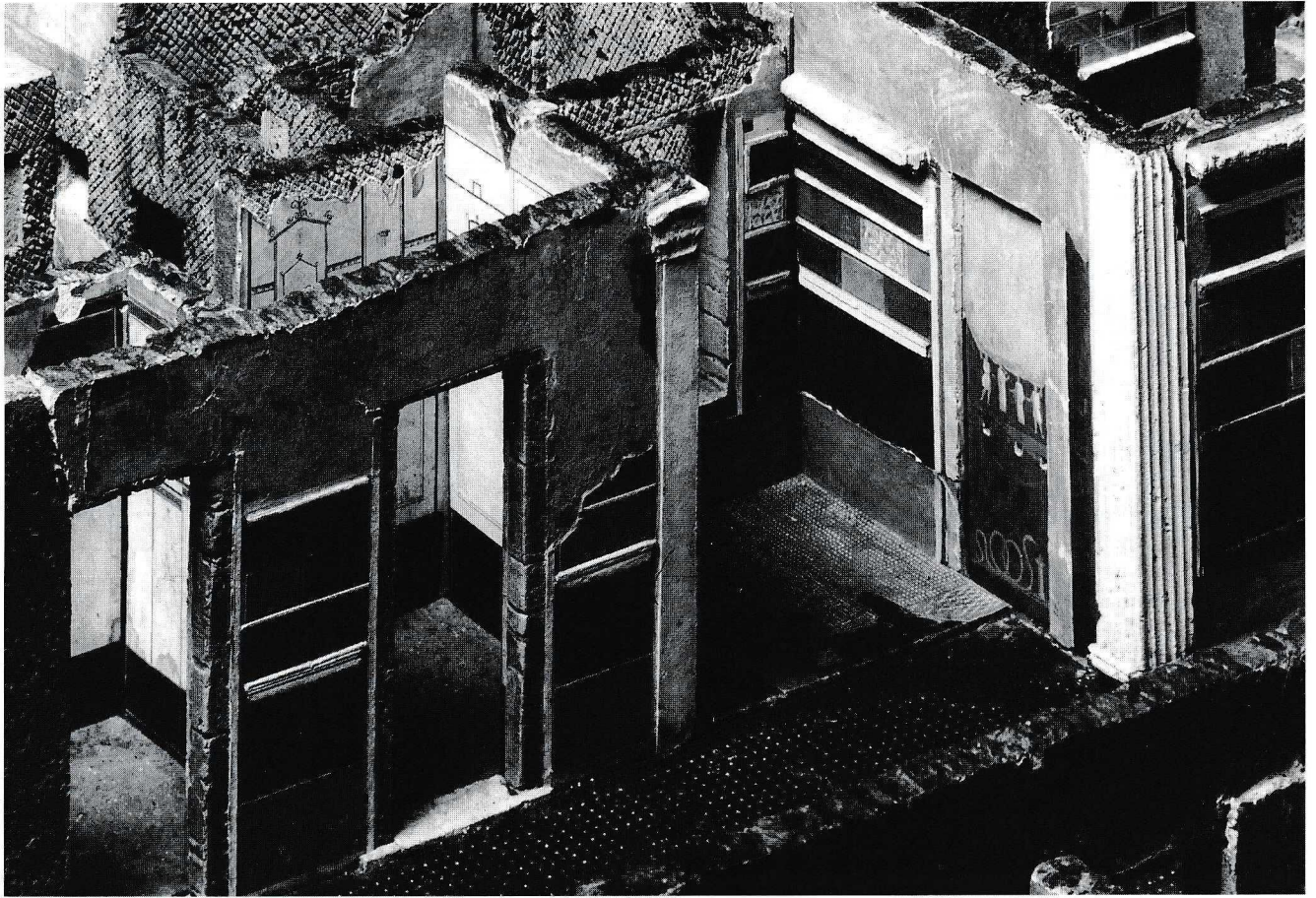
Als man 1749 begann, auf dem Gelände des antiken Pompeji auszugraben, dachte man zunächst allein daran, das neue Museum im benachbarten königlichen Palast von Portici mit Statuen und Gemälden zu bereichern. Die antiken Ruinen wurden nur vorübergehend freigelegt und sogleich wieder verschüttet, um das fruchtbare Land erneut landwirtschaftlich nutzen zu können. Erst in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entschied man sich dazu, das Ausgrabungsgelände Schritt für Schritt aufzukaufen und die ausgegrabenen Ruinen für Besucher zugänglich zu machen. Drei miteinander unverbundene Grabungsareale konnten so besichtigt werden: Die Vorortvilla 'des Diomedes'; der Bereich um das nordwestliche Stadttor – das Herkulaner Tor – und die monumentale Zone um Theater und Tempel im Süden der Stadt (Abb. 108).² Für die antikenbegeisterten Reisenden des europäischen Adels waren die Ruinen jedoch enttäuschend. Großartige Reste von Tempeln konnte man in Rom oder im benachbarten Paestum sehen, die pompejanischen Funde erschienen eher bescheiden und unscheinbar. Während also die Ruinen über die bewunderte 'Größe' der Antike nichts aussagten, überlieferte die Stadt am Vesuv jedoch mit der Malerei, den Geräten des täglichen Lebens und der Hausarchitektur Ausschnitte römischen Lebens, die man bisher nur durch Schriftquellen kannte, und die für die allgemeine Antikenbegeisterung von großer Bedeutung werden sollten. Für diese zwiespältige Haltung gegenüber Pompeji ist Goethes Tagebucheintragung vom 11. März 1786 symptomatisch: *„Pompeji setzt jedermann wegen seiner Enge und Kleinheit in Verwunderung. Schmale Straßen ..., kleine Häuser ohne Fenster, aus den Höfen und offenen Galerien die Zimmer nur durch die Türen erleuchtet. ... Sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschrank als Gebäude.“*

Mit dem im Nordwesten gelegenen Herkulaner Tor hatten die Ausgräber einen wesentlichen Orientierungspunkt in der Topographie der Stadt gefunden und begannen nun, die dort hindurchführende Straße stadtauswärts und stadteinwärts zu verfolgen. Ziel dieser Unternehmungen war letztlich die Verbindung der drei bis dahin voneinander unabhängigen Grabungszonen. Während man dabei außerhalb der Stadt verschiedene Grabbauten freilegte, grub man innerhalb des Mauerrings einige kleine Häuser aus. Es waren jene, auf die sich Goethes Bemerkungen beziehen.

Bereits um 1780 muß man dabei schon die oberen Fassadenteile der heute sogenannten Casa di Sallustio gesehen haben.³ Richtig freigelegt wurde das Haus aber erst zwischen 1806 und 1809 und erhielt zunächst nach dem Thema des wichtigsten darin gefundenen Bildes den Namen 'Casa di Atteone', Haus des Aktaion. Erst später setzte sich der archäologisch kaum begründete, aber bis heute übliche Name 'Casa di Sallustio', Haus des Sallust, durch. Bisher hatte man nur bescheiden ausgestattete Häuser und Kneipen sehen können. Erst dieses Haus bot dem Besucher mit seinen weitläufigen Räumlichkeiten sowie der frisch erhaltenen und am Ort konservierten Malerei den Eindruck eines aufwendigen antiken Hauses, das man auch mit der durch römische Autoren geprägten Vorstellung in Bezug setzen konnte. Die Lage des Hauses an der ersten Straßengabelung innerhalb der Stadt unterstrich den städtebaulichen Reiz der Situation, der noch durch ein Brunnenhaus, einen Laufbrunnen und ein kleines bemaltes Heiligtum gesteigert wurde (Abb. 113, 115). Eine in den Hauskomplex eingefügte Bäckerei mit mehreren Mühlsteinen befriedigte auch die antiquarischen Interessen der Besucher. Das Haus des Aktaion gehörte damit gleich nach seiner Ausgrabung zu den wesentlichen Stationen jeder Besichtigung und wurde dementsprechend ausführlich in der Literatur der Zeit beschrieben.⁴

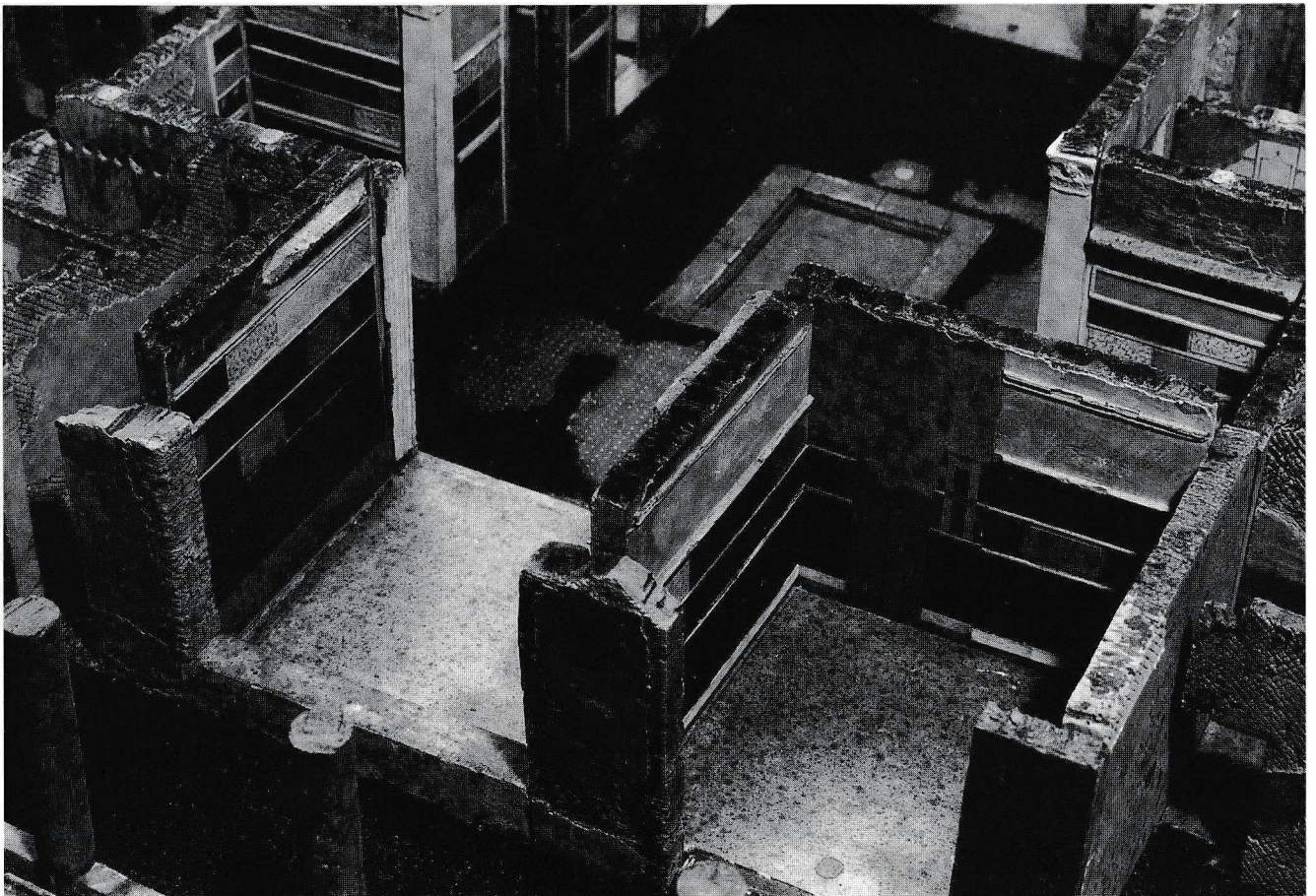
Nach der Ausgrabung setzte auch in diesem Haus die übliche Geschichte des Verfalls der pompejanischen Ruinen ein, als deren Folge heute die Ausmalung weitgehend zerstört ist. Das Haus des Sallust wurde aber zusätzlich durch einen alliierten Bombenangriff im Sommer 1943 in seiner Südost-Ecke zerstört, die Mauerzüge an dieser Stelle später vollständig neu errichtet. 1971/72 erhielt es durch eine weitgehende 'Restaurierung' sein heutiges Aussehen, das den Charakter eines antiken Hauses imitiert und gleichzeitig durch seine Überdachung auch die erhaltenen Reste der antiken Wandmalerei schützt (vgl. Abb. 111, 112).⁵

Trotz dieser Zerstörung blieb die Casa di Sallustio bis heute eines der wichtigsten Beispiele für das römische Haus überhaupt und nimmt daher eine entsprechende Stellung in der Handbuchliteratur ein. Eine kurze Beschreibung seiner wichtigsten Räume findet sich hier im Katalogteil (Kat. 53). An dieser Stelle soll dagegen auf einige besondere Aspekte eingegangen werden, die für die Bewertung des Modells von Bedeutung sind.



✓ Abb. 109 Modell der Casa di Sallustio (Kat. 53). Detail der Ala 42 mit dem Lararium. Zustand während der Restaurierung. (Foto: Ludwig)

✓ Abb. 110 Modell der Casa di Sallustio (Kat. 53). Tablinum 19 und Raum 22 von Nordosten. Gut zu erkennen ist die zugesezte Tür zur Ala 42, auf die in der Zeit des 2. Stils eine Scheintür aufgemalt wurde.



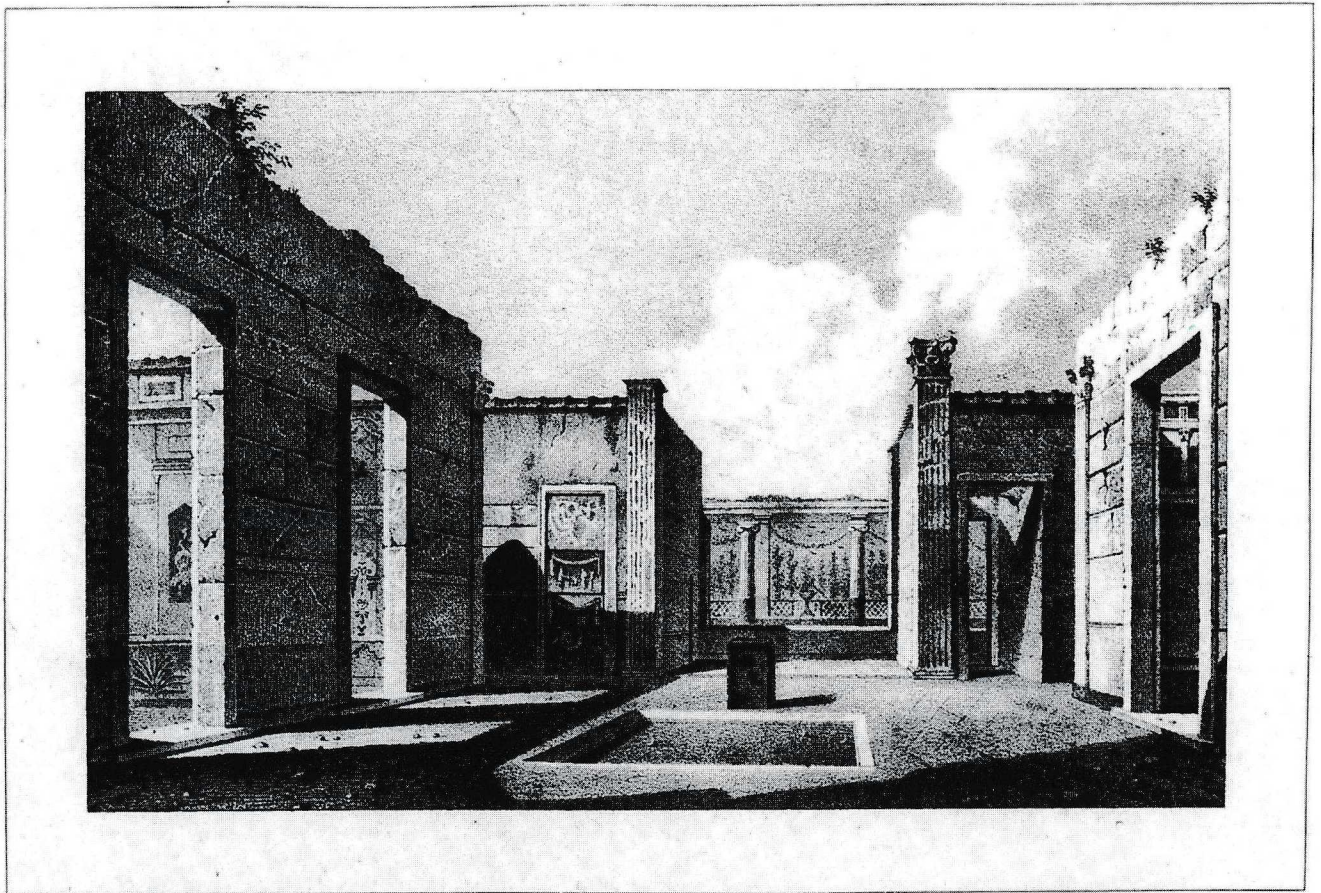
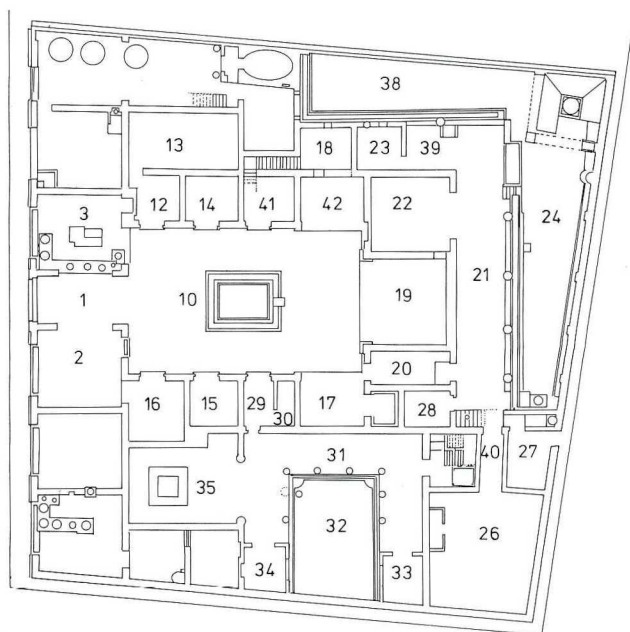
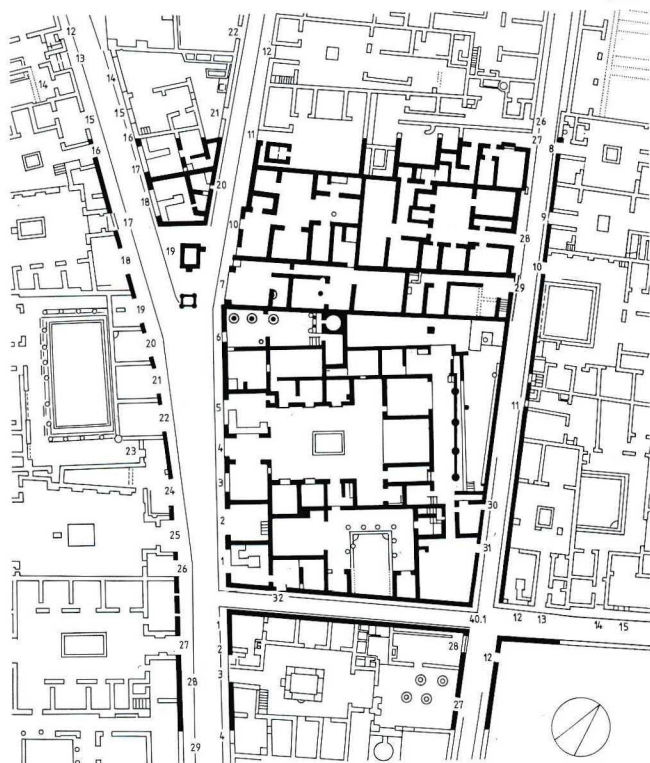


Abb. 111 Zustand der Casa di Sallustio um 1817. Blick vom Eingang durch das Atrium zur Malerei im Garten 24. Stich von H. Roux nach einer Vorlage von W. Gell und J. P. Gandy.

Abb. 112 Atrium der Casa di Sallustio nach Nordwesten. Rekonstruierter Zustand nach 1971. (Foto: Fototeca Unione)





0 20 m ca.

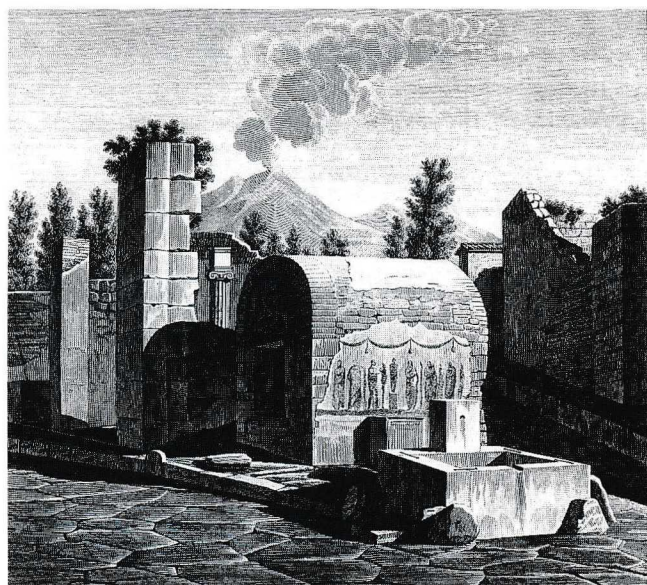


Abb. 113 (oben links) Ausschnitt aus dem Stadtplan Pompejis mit Angabe der im Modell wiedergegebenen Bauten und Mauern (schwarz). Der Plan zeigt deutlich, daß nicht nur ein Haus dargestellt werden sollte, sondern ein Abschnitt des die ganze ausgegrabene Fläche umfassenden Stadtmodells.

Abb. 114 (oben rechts) Plan der Casa di Sallustio in Pompeji mit Angabe der Raumnummern. (Nach Laidlaw)

Abb. 115 Straßengabelung, Laufbrunnen und Schöpfbrunnen mit kleinem Sacrium. Im Hintergrund der rauchende Vesuv. Ansicht der Ausgrabung um 1810/12 nach Mazois II Taf. II, 1.

Die archäologische Bedeutung des Hauses

Ausgräber und Besucher waren zunächst allein von der hohen Qualität und dem ausgezeichneten Erhaltungszustand der Malerei fasziniert (vgl. Plan 114). Die Malerei im Garten 24 wurde begeistert beschrieben und abgezeichnet (Abb. 116–118 u. Farbabb. 25)⁶, ebenso befaßte man sich mit den mythologischen Themen im Bereich des Peristyls 32 (Abb. 123, 124, Farbabb. 24, 26).⁷ Dabei ließ man sich allerdings zunächst durch eine falsche Bewertung der Bilder zu einer Fehldeutung verleiten. Die erotischen Themen (Mars und Venus) führten zu einer Einschätzung dieses Traktes als *venerium*, in dem

man sich geheim sexuellen Exzessen hingeegeben habe (Abb. 119).⁸ Heute sagt diese Deutung mehr über die Haltung des 19. Jahrhunderts zur Sexualität als über die Antike aus. Die allein der Wandgliederung dienenden Stuckdekorationen 1. Stils wurden dagegen kaum wahrgenommen. Von großem Interesse waren auch antiquarische Themen des täglichen Lebens: So fehlt in keiner Beschreibung eine detaillierte Behandlung der Bäckerei, der Verkaufstresen in den *tabernae* und des Küchenbereichs.

Die Arbeiten des großen deutschen Pompeji-Forschers August Mau führten gegen Ende des Jahrhunderts zu einer ganz anderen Sicht.⁹ Er differenzierte als erster die pom-

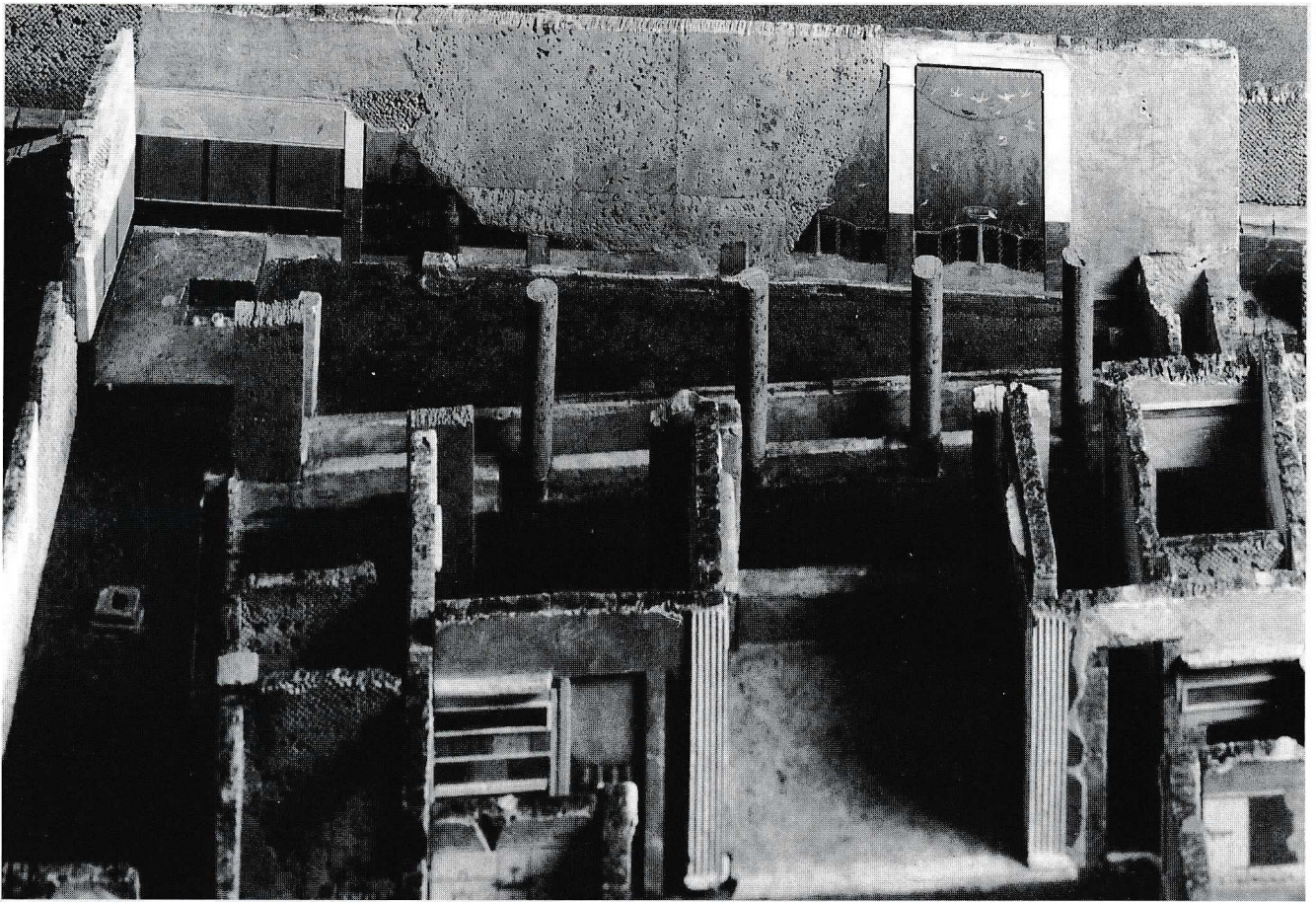


Abb. 116 Modell der Casa di Sallustio (Kat. 53). Übersicht vom Atrium über das Tablinum 19 zum Garten 24. Die Malerei im Garten ist im Modell teilweise zerstört. Die Säulen der Porticus davor sind ergänzt.

Abb. 117 Ansicht der Gartenmalerei und der Porticus 21 um 1817. Stich von Roux nach W. Gell und J. P. Gandy.

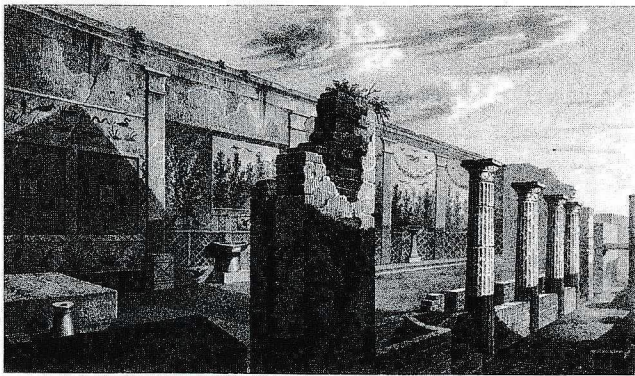
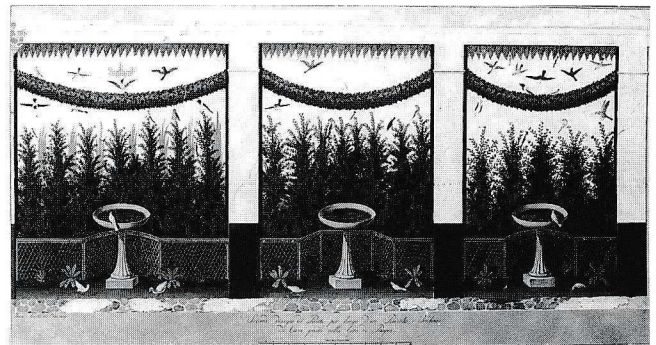


Abb. 118 Malerei im Garten 24. G. Morelli 1809. Die direkt nach der Ausgrabung angefertigte Tempera gehörte zum offiziellen Dokumentationsprogramm des neapolitanischen Antikendienstes. (Foto: Soprintendenza Napoli)



pejanische Wandmalerei in die sog. 4 Stile, die er als aufeinanderfolgend erkannte. Das Haus des Sallust gewann dabei durch die vielfältigen Beispiele 1. Stils im Atriumbereich besondere Bedeutung und gehört seit Mau zu den immer wieder abgebildeten Beispielen dieser frühen Dekorationsphase (vgl. Abb. 109–112, Farbabb. 22). Auch die jüngste ausführliche Behandlung des Hauses geht von der Analyse des 1. Stils aus und bespricht die anderen Bauphasen nur cursorisch.¹⁰ Eine ausführliche Behandlung des Hauses und seiner Ausmalung steht allerdings noch aus.¹¹ Dabei müßte vor allem auch die Baugeschichte ausführlicher behandelt werden.¹²

Das Modell

Zu den kleineren Bauprojekten Ludwigs I. gehörte eine Villa im pompejanischen Stil über dem Steilufer des Mains in Aschaffenburg, das sog. Pompejanum (1840–1850).¹³ Ludwig I. ließ dafür durch den Architekten Friedrich von Gärtner im Frühjahr 1839 den Plan des sog. Hauses der Dioskuren in Pompeji aufnehmen und für seine Zwecke daraus einen zum Teil mehrgeschossigen Entwurf entwickeln. Obwohl er den Plan des Pompejanums in Aschaffenburg von seinem antiken Vorbild mit nur geringfügigen Änderungen übernahm, schuf Gärtner ein völlig neues architektonisches Gebilde. Durch das Herauslösen

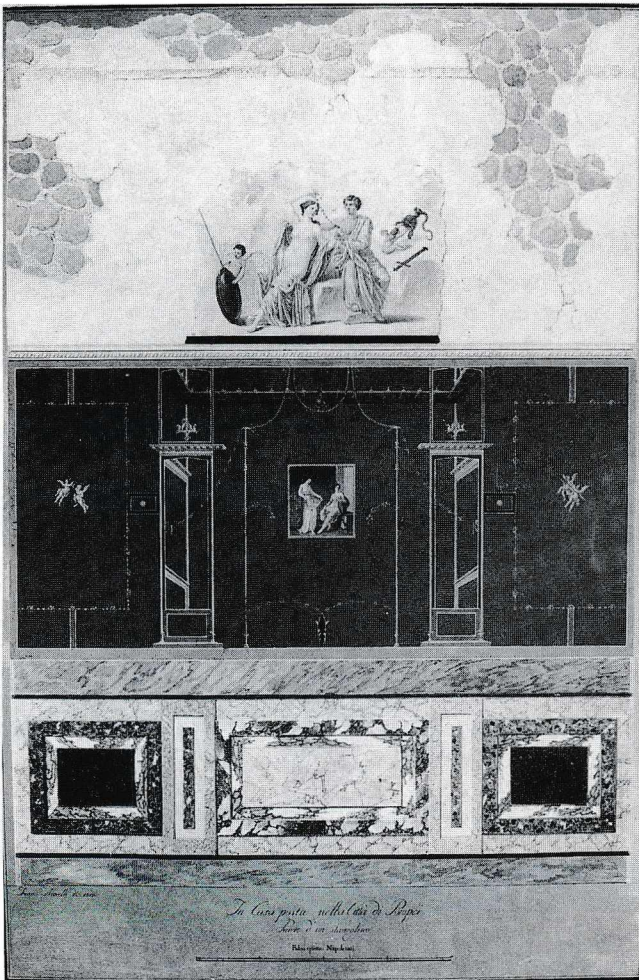


Abb. 119 F. Morelli, Cubiculum 34, Südwand mit Venus und Mars in der oberen Zone. Tempera 1807. (Foto: Soprintendenza Napoli)

des in seinem Grundriß unregelmäßigen pompejanischen Hauses aus dem Kontext des Häuserblockes, entstand ein ganz ungewöhnlicher und in vieler Hinsicht auch unantiker, bewegter Baukörper, der letztlich weniger einem Stadthaus als einer vor der Stadt gelegenen Villa gleicht.

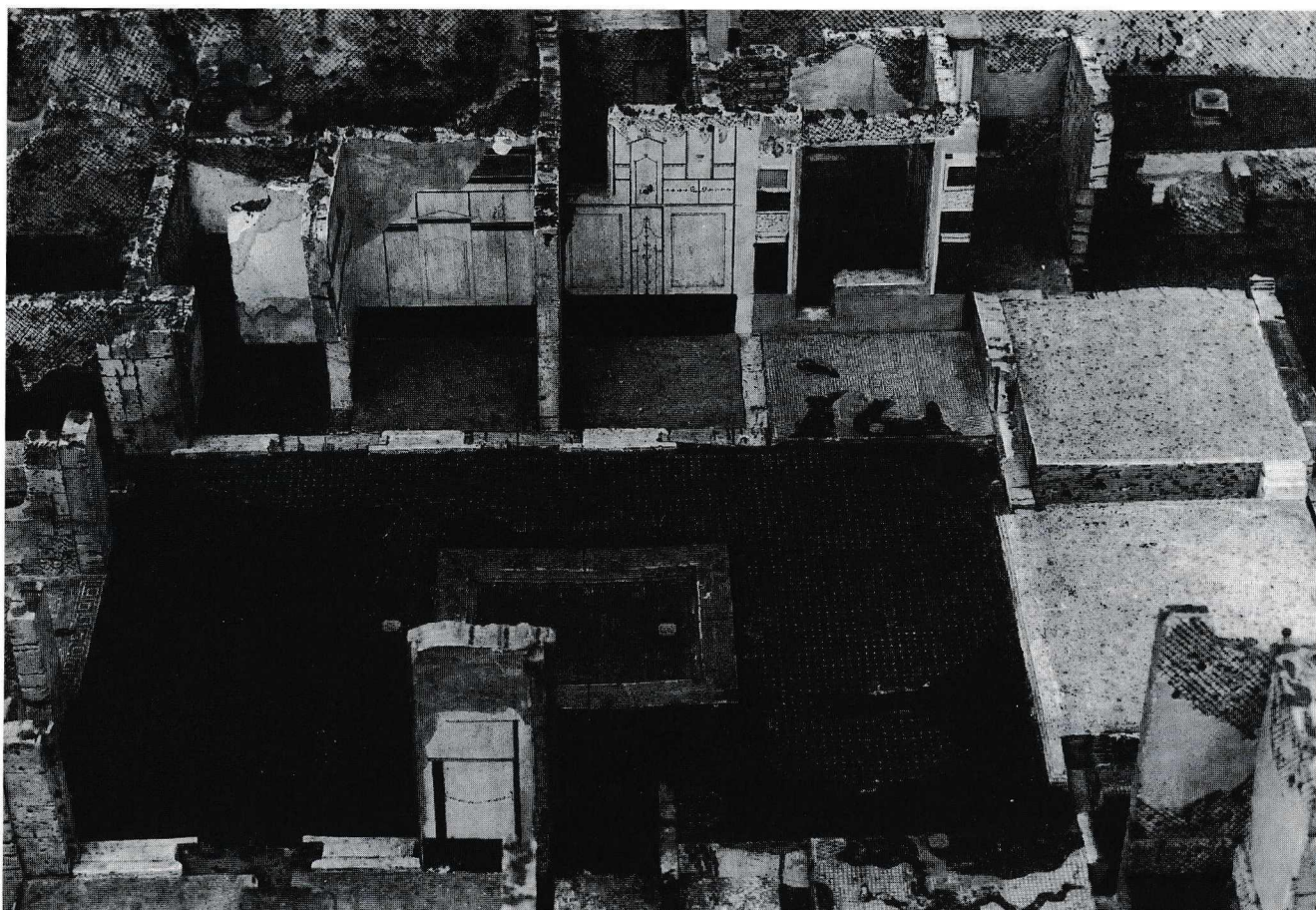
Als Vorbild für das Pompejanum hatte Ludwig mit dem sog. Haus der Dioskuren eines der prächtigsten Häuser in Pompeji ausgewählt, das 1828/29 weitgehend ausgegraben worden war. Nicht nur sein Grundriß sollte in Aschaffenburg wiederholt werden, auch die Wandmalerei wurde von dem italienischen Maler Carlo Ruspi 1846 in originaler Größe kopiert und später in einer vermeintlich antiken Maltechnik auf die Wände des Pompejanums übertragen. Die Ausstattung sollte gleichfalls einem pompejanischen Haus vollständig entsprechen. Ludwigs Vertrauter in Rom, der Maler und Bildhauer Martin von Wagner, mußte eine Liste der zu einem römischen Haus gehörigen Gebrauchsgegenstände anfertigen, die dann nach Vorlagen im Museum von Neapel in Bronze gegossen wurden. Mit ihnen sollten später die Räume des Pompejanums einschließlich der Küche eingerichtet werden.

Zu dieser didaktischen Konzeption – das Pompejanum war als Museum jedermann zugänglich – gehörte offen-

bar auch der Wunsch, an einem Hausmodell Aufbau und Funktionen eines römischen Hauses noch einmal im Kleinen zu erläutern. Ludwig muß diese Arbeit während eines Aufenthaltes in Neapel 1840 in Auftrag gegeben haben.¹⁴ Als Wagner im August jenes Jahres nach Neapel reiste, war das Modell bereits seit drei Monaten fertiggestellt und hätte abgeschickt werden können – nach Bezahlung des von Ludwig selbst ausgehandelten Preises von 500 Ducaten an den 'Künstler Raffaello Gargiulo' (Dokument 2). Um dieses von Gargiulo offenbar hartnäckig vertretene Verfahren – Auslieferung nur bei Bezahlung – geht es in einigen weiteren Briefen, die zwischen Wagner, Gärtner, Ludwigs Agenten in Neapel Bellotti und dem Geheimen Rat von Kreuzer in München gewechselt wurden. Auch ein Schreiben Gargiulos wird darin erwähnt. Es ist jedoch noch nicht wieder aufgetaucht. Darin forderte er nun offenbar 600 statt 500 Ducaten für das Modell.

Ludwig selbst hielt schließlich Gargiulos Forderung für berechtigt, den Preis für das Modell bereits bei der Übergabe in Neapel ausgezahlt zu bekommen und nicht erst nach dessen Ankunft in München, nach einer langen Reise mit hohem Transportrisiko. Ob über den ausgemachten Preis von 500 Ducaten hinaus noch eine, offenbar von Ludwig versprochene 'Gratifikation' ausbezahlt werden sollte, wurde von einem Gutachten von Gärtners abhängig gemacht, der sich damals in Athen aufhielt. Seine Antwort ist nicht bekannt. In den Kassabüchern wird jedoch Anfang 1841 schließlich nur ein Betrag von 500 Ducaten (= 1050 Gulden) als 'Kunstanschaffung' abgebucht. Unter 'allgemeinen Ausgaben' tauchen dagegen Fracht und Verpackungskosten in Höhe von 57 scudi 40 bajocchi (= 149 Gulden 58 Kreuzer) für den Schiffstransport von sieben Kisten von Neapel nach Rom und im Juli 1841 weitere 81 Gulden 35 Kreuzer für die Spedition zweier Kisten bis München auf. Die sicherste Verpackung und die günstigsten Transportwege waren zuvor von Wagner umständlich in einem Brief an Ludwig besprochen worden (Dokument 3).

Das Modell wurde im September 1841 zunächst zusammen mit dem großen Paestum-Tempel (Kat. 54) in einem der Kleinkunst vorbehaltenen Raum der Glyptothek aufgestellt. Dort war es mit Vasen und den Schätzen der Gräfin Lipona, aber auch mit antiken Schädeln und maßgleichen Kopien etruskischer Wandmalerei vereint (Dokument 4). Bald gelangte es aber in die 'Vereinigten Sammlungen', zusammen mit den übrigen Korkmodellen.¹⁵ Deren Schicksal sollte es auch in Zukunft teilen.¹⁶ Wie auch weitere, ebenfalls für die Ausstattung des Pompejanums gedachte Gegenstände, gelangte es also nicht nach Aschaffenburg.¹⁷ Nach einer ersten, mehr Schaden als Nutzen bewirkenden laienhaften Reparatur nach dem Krieg schien es nicht mehr ausstellungswürdig zu sein. Es landete auf einem Schrank im Depot des Aschaffener Schlosses, wo ich bei einem Besuch 1985 darauf aufmerksam wurde. Eine fachgerechte Restaurierung, bei der viele Wände wieder richtig eingesetzt und zahlreiche in einem Depot in München wieder aufgefundene Fragmente neu eingefügt werden konnten, versetzte das Modell 1992 in seinen heutigen Zustand.



✓ Abb. 120 Modell der Casa di Sallustio (Kat. 53). Ausmalung der Räume 14, 41 (im 3. Stil) und der Ala 42 (im 1. Stil) nördlich des Atriums. Zustand während der Restaurierung, vor der Einfügung der Wände des Atriums. (Foto: Ludwig)

Die Modellbauer

In der Korrespondenz fungiert der 'Künstler Raffaele Gargiulo' als Vertragspartner Ludwigs, Wagners und Bellottis. Ein durch die Restaurierung freigelegter, auf das Modell selbst aufgeklebter Zettel beschreibt in italienischer Sprache die Verantwortlichkeit der verschiedenen Mitarbeiter bei der Herstellung genauer (Dokument 1):

„Index und Maßstab des vorliegenden Modells, kopiert nach der originalen sogenannten Casa di Sallustio in Pompeji, ausgeführt von dem Modellbaukünstler Sig. Agostino Padiglione, für solche Arbeiten am Real Museo Borbonico angestellt, und die Malerei eigens für dieses Modell von dem Künstler Sig. Giuseppe Abbate, ebenfalls als Zeichner bei den Königlichen Grabungen in Pompeji angestellt, unter der Leitung des Sig. Professor Raffaele Gargiulo ..., 'Controloro' des genannten Museums und des Sig. D(on) Michele de Crescenzi, gleichfalls dort angestellt.“

Drei der vier auf dem Etikett genannten Männer sind aus anderen Quellen gut bekannt. Zunächst muß Raffaele Gargiulo – hier als 'professore' bezeichnet – genannt werden. Gargiulo (1783–1876?) gehörte während der ganzen bourbonischen Restauration und bis in die Zeit des italienischen Königreiches, also von ca. 1815 bis zu seinem Tod, zu den Schlüsselfiguren der antiquarischen

Gelehrsamkeit und des Antikenhandels in Neapel. Museumsangestellter, Kunsthändler, Antikenkenner, Fachgutachter, Buchautor, Restaurator, Erfinder, Fälscher, Sammler und korrespondierendes Mitglied des Istituto di Corrispondenza in Rom seit 1832 – alle diese Funktionen und Attribute können dem vielseitigen Mann zugeschrieben werden, ohne daß sie einander ausschließen. Seine Lebensbeschreibung – wenn sie überhaupt verfaßt werden könnte – würde einen Einblick in die erstaunliche Verquickung von Gelehrsamkeit, Antikenbegeisterung und Kommerz gewähren, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Neapel herrschte.¹⁸ Seine Rolle bei der Entstehung großer Vasensammlungen in Österreich, Preußen und Dänemark ist nicht hoch genug einzuschätzen. In unserem Fall aber spielt er nur die Doppelrolle als – Ludwig wahrscheinlich persönlich bekannter – Kunsthändler und als Vorgesetzter der beiden Modellbauer.

Von De Crescenzi wissen wir nur, daß er als Custode des Bronzekabinets in Neapel fungierte und gleichzeitig – wie Gargiulo – als Kunsthändler.¹⁹

Agostino Padiglione (?–1856)²⁰ war als 'custode ajutante coll'incarico de' modelli', als Hilfsaufseher, mit dem Auftrag, sich um die Modelle zu kümmern, am Real Museo Borbonico angestellt. Diese Tätigkeit übte er in der Nachfolge seines Vaters Domenico Padiglione (? – nach 1831) aus, der seit 1806 die Modellwerkstatt des Museums be-

trieb und 1828 (?) zu arbeiten aufgehört hatte. Schon 1819 hatte er als Hilfskraft seines Vaters gearbeitet, aber nach dessen Rücktritt war es ihm nicht gelungen, mit den gleichen Aufgaben auch dessen Gehalt und Titel zu übernehmen. Seine untergeordnete Stellung läßt sich gut am Gehalt ablesen. Als Hilfskraft hatte er 8 Dukaten monatlich verdient, sein Vater 23, Gargiulo 30. Als 'Custode ajutante' bekam er 14, also weniger als die wirklichen Custoden (19–20 Dukaten) und viel weniger als Gargiulo, der außerdem noch in der Hierarchie aufsteigen sollte.

Über Agostino Padigliones Modellarbeiten ist einiges bekannt, jedoch fast nichts davon erhalten.²¹ Zusammen mit einem Rundtempel von Tivolo stellte er 1830 ein Teilmodell des Amphitheaters von Capua aus, das noch sein Vater begonnen hatte, und das er mit seinem Bruder Felice Antonio (?–1864) vollendete. Neben verschiedenen Reparaturarbeiten sind vor allem die Modelle von drei pompejanischen Häusern überliefert: 1833 die Casa di Sallustio (zusammen mit dem Maler Giuseppe Marsigli²²), 1835 die Casa del Fauno (ebenfalls mit Marsigli), 1837/38 schließlich noch die Casa del poeta tragico (in Zusammenarbeit mit Giuseppe Monetti).

Über Giuseppe Abbate wissen wir, daß er als Nachfolger Marsigli's in den vierziger und fünfziger Jahren die neugefundenen Malereien in den Ausgrabungen mit Aquarellen dokumentierte.²³ Einige davon werden noch im Archiv des Nationalmuseums aufbewahrt. Abbat's Blätter zeichnen sich durch große Genauigkeit, aber damit ursächlich verbunden auch durch eine gewisse Trockenheit aus. Vor allem bei figurlichen Themen schlägt außerdem seine noch klassizistisch geprägte Grundhaltung deutlich durch. Wenigstens an einem weiteren Modell hat aber Abbate auch mitgearbeitet, an dem der Casa del Poeta tragico zusammen mit Giovanni Castello.

Die Konstruktion des Modells

Die Konstruktion des Modells ist relativ einfach.²⁴ Auf einer aus mehreren Brettern zusammengesetzten Bodenplatte ist eine dicke Korkplatte aufgeleimt. Aus ihr sind breite Schlitzlöcher ausgespart, die dem Grundriß des Hauses entsprechen und in die die Wände aus Korkplatten gesteckt wurden. Für die bemalten Teile mußten die Wände mit Kreidegrund überzogen werden, die dann in Tempera-Technik farbig gefaßt wurden. Mauerstrukturen entstehen durch feine Einschnitte in die Oberfläche des Korks, der dann dünn farbig lasiert werden konnte. Pilaster und Friese sind aus dünner Pappe ausgeschnitten und aufgeklebt, Kapitelle und manche Gesimse aus Gips geformt. Der Bodenbelag besteht zum überwiegenden Teil aus grau bemaltem Sand, der durch Knochenleim fixiert wurde. Dekorative Elemente der Fußböden wurden durch aufgeklebte und bemalte Papiere dargestellt. Bei vergleichbaren Objekten neapolitanischer Provenienz wird überliefert, daß das Modell völlig fertiggestellt und erst dann bemalt wurde. Vielleicht erklärt sich aus dieser Abfolge der Arbeiten auch die zunächst ungewöhnlich erscheinende Konstruktion: Die Wände mußten herausnehmbar sein, um einzeln bemalt werden zu können (vgl. Abb. 120).

Andere Quellen belegen, wie lange es dauerte, ein vergleichbares Modell anzufertigen. Für die Casa del Fauno kalkulierte Agostino Padiglione zwei Monate Arbeitszeit in Pompeji und weitere vier in Neapel. Ähnliches gilt für die Villa di Diomede, die Domenico mit Hilfe Agostinos in sechs Monaten mit mehreren Aufenthalten in Pompeji angefertigt hatte.²⁵

Dieser große Arbeitsaufwand war notwendig, obwohl keineswegs immer alle Maße vor Ort genommen und auch nicht alle Wandmalereien selbständig kopiert werden mußten. Von den wichtigsten lagen oft schon Kopien in Temperatechnik von Malern wie Marsigli oder auch Abbate vor, die mit der gewünschten Genauigkeit auch den Erhaltungszustand der Wandmalerei dokumentierten. Sie konnten dann mit den üblichen Kopiertechniken in den gewünschten Maßstab gebracht werden.²⁶

Das Modell zeigt nicht nur die Casa di Sallustio (heutige 'Hausnummer' VI 2, 4), sondern auch noch eine Reihe im Norden anschließender Bauten (VI, 2,6–11.27–29), sowie mehrere Straßenzüge, die diese Häuserzeile begrenzen (VI 1, 15–21). Es gibt damit einen Ausschnitt aus dem Grabungsgelände, der eine wichtige städtebauliche Situation umfaßt und in dem das namensgebende Haus nur die zentrale Stellung einnimmt (Abb. 113).

Original oder Replik?

Die auf das Modell geklebte Legende betont ausdrücklich, daß das 'originale Haus' in Pompeji eigens kopiert worden sei. Das ist jedoch sicher falsch, denn Padiglione und Abbate konnten ein Vorbild kopieren, das bereits in Neapel stand. Bereits 1833 hatte Agostino Padiglione in der großen Kunstausstellung der neapolitanischen Akademie ein Modell der Casa di Sallustio vorgestellt, das von Giuseppe Marsigli, dem Vorgänger Abbat's in Pompeji ausgemalt worden war.²⁷ Dieses Modell war Teil eines großen Projekts, das von Agostinos Vater Domenico in den frühen zwanziger Jahren begonnen worden war: eine Darstellung der gesamten ausgegrabenen Ruinen im Maßstab 1 : 48 (1 onca : 4 palmi im neapolitanischen Duodezimalsystem). In den wohl unvollständigen Akten sind die 'Casa di Campagna' (heute 'Villa di Diomede') und das Forum mit seiner Umgebung als ausgeführte Modelle überliefert. Die Casa di Sallustio sollte sich anschließen, wie später die Casa del Fauno und die Casa del Poeta tragico. Auch das Theaterviertel muß bereits als Modell existiert haben. Kopien davon gab es schon seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

Mit dem Fortschreiten der Ausgrabungen erwies sich der große Maßstab jedoch offenbar als nicht mehr durchführbar. Unter der Leitung Giuseppe Fiorelli's begann deshalb der Bruder Agostinos, Felice Antonio Padiglione von 1861 an bis zu seinem Tod 1864 ein Stadtmodell im modernen dezimalen System von 1:100 anzufertigen.²⁸ Der rasche Fortschritt bei der Anfertigung dieses Modells kann mit dem Vorhandensein der älteren Version erklärt werden, dessen Vorgaben nur halbiert werden mußten. Später wurde es von verschiedenen Mitgliedern der Familie Bramante erweitert und ist noch heute in einem Saal

des Nationalmuseums zu besichtigen.²⁹ Das große Stadtmodell fand die uneingeschränkte Bewunderung auch der Gelehrten des 19. Jahrhunderts.³⁰ Von Bramante verfertigte Modelle einzelner Häuser im doppelten Maßstab – also 1:50 wie die Casa di Sallustio – befanden sich in den archäologischen Sammlungen von Berlin und Jena,³¹ sind aber heute zerstört. Das gleiche gilt auch für die großen Modelle der Familie Padiglione.

Lange Zeit war es den Modellbauern des Real Museo Borbonico strikt verboten gewesen, Repliken ihrer für das Museum angefertigten Modelle zu verkaufen. Die dreidimensionale Dokumentation wurde einer wissenschaftlichen Publikation gleichgesetzt und unterlag deshalb der Kontrolle durch die zuständige Akademie. Dieses Verbot wurde aber offenbar umgangen, wie Stadtmodelle im Besitz des Architekten John Soane und des Kommandeurs der österreichischen Truppen in Neapel, General Koller, beweisen, die beide noch aus den zwanziger Jahren stammen.³² Für Ludwig als den königlichen 'Vetter' dürfte es dagegen nicht schwierig gewesen sein, ein Modell kopieren zu lassen, wie er ja auch die Architektur und Malerei der Casa dei Dioscuri für den Bau seines Pompejanums detailliert dokumentieren lassen konnte. Mit über 1000 Gulden (500 Ducaten) zuzüglich der Frachtkosten war es nicht billig. Von seinen bei Georg May bestellten Modellen waren nur das äußerst aufwendige Pantheon und das ungleich größere Colosseum noch teurer. Dabei war für die Modelleure im Vergleich zu den 'Originalen' der Aufwand gewiß sehr viel geringer gewesen. 1838 hatte das Museum für das Modell der Casa del Poeta tragico insgesamt 260 Ducaten bezahlt, davon 100 an den Maler Monetti.³³ Zum Vergleich: Padiglione verdiente damals wohl 168 Ducaten im Jahr! Die Zwischenhändler de Crescenzi und Gargiulo müssen sich ihre Vermittlung offenbar gut haben bezahlen lassen.

Anspruch, Qualität und archäologischer Wert

Schon eine oberflächliche Betrachtung des Modells zeigt, daß der dokumentarische Anspruch von Padiglione und Abbate sehr hoch angesetzt war. Der gewählte, auf der Legende ausdrücklich genannte und auch recht genau eingehaltene Maßstab von 1 : 50 ermöglichte eine differenzierte Darstellung. Das trifft zunächst auf die Malerei selbst zu, die bis in kleine Details der Girlanden oder Figuren gut ablesbar ist. Es trifft aber vor allem auch auf die Wiedergabe des konkreten Erhaltungszustandes zu. Nirgends wird zeichnerisch rekonstruiert, sondern immer nur genau beobachtet und dokumentiert. So wird stets gezeigt, wieviel Putz wirklich erhalten ist, und wieviel davon noch bemalt. Das gleiche gilt für die Fußböden, bei denen genau zwischen Erhaltenem und bereits Zerstörtem unterschieden wird.

Am deutlichsten läßt sich die genaue Dokumentation an Details ablesen, die den Modellbauern selbst unverständlich gewesen sein müssen, uns aber heute detailliert Auskunft über die Bauphasen des originalen Hauses geben.

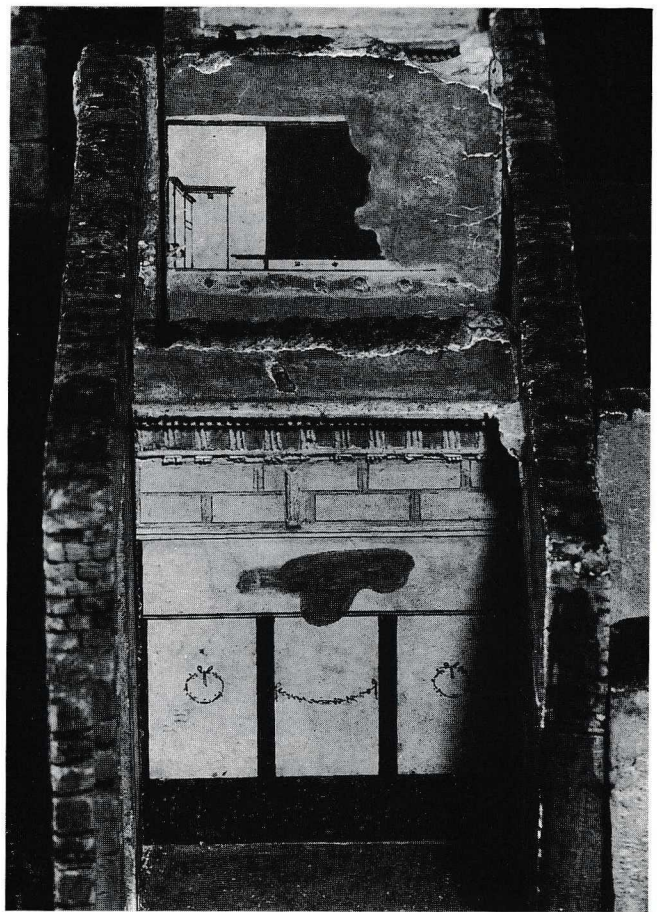


Abb. 121 Modell der Casa di Sallustio (Kat. 53). Ost-Wände der Räume 30 und 15 südlich des Atriums. Oben die Wand von Raum 30, auf der die Löcher für eine sekundäre eingezogene Decke und darüber Reste einer älteren Dekoration 3. Stils gut zu erkennen sind. Unten in Raum 15 die Kombination 3. Stils in der unteren Zone mit Resten 1. Stils in der oberen Zone.

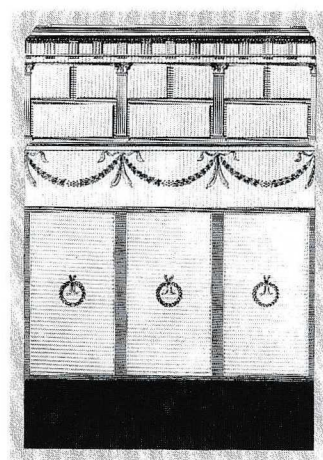


Abb. 122 Raum 15 nach Mazois um 1810/12.



Abb. 123 F. Morelli, Diana und Aktäon im Peristyl 32. Tempera 1807. (Foto: Soprintendenza Napoli)

Drei Beispiele sollen genügen. So zeigt Raum 30 in der unteren Wandzone nur eine weiße getünchte Wand (Abb. 121 oben). Über einer niedrig ansetzenden Decke, die durch Balkenlöcher genau lokalisiert wird, ist jedoch die obere Zone einer Wandmalerei 3. Stils wiedergegeben, die ursprünglich natürlich den ganzen großen Raum 29/30 umfaßte. Nach der Absenkung der Decke und der Teilung in zwei kleinere Einheiten (29 und 30) war dieser Teil von unten nicht mehr sichtbar, schmückte aber nun den darüber eingerichteten Raum.

Im West-Flügel des Peristyls steht die mittlere Säule auf einem Bodendekor, der ursprünglich den Zwischenraum zwischen den Säulen markierte. Diese erste und logische Aufstellung der Säule wurde jedoch mit der Anlage von Raum 35 verändert, um einen freien Ausblick auf den Garten zu gewinnen. In Raum 33 finden sich schließlich zwei kleinere Ausnehmungen in der Ost- und Süd-Wand, die ebenfalls dem Befund entsprachen, für die Modellbauer aber kaum verständlich gewesen sein dürften. Erst A. Maiuri hat solche Ausnehmungen mit einer antiken Nachricht verbunden, nach der einzelne Bilder in Holzrahmen von spezialisierten Malern angefertigt werden konnten und dann nur noch an Ort und Stelle eingesetzt wurden.³⁴ Nach dem Verfall des Holzes stürzten sie herab und hinterließen außer dem Negativ keine Spur in der Wand. Die gleiche Sorgfalt gilt aber auch für die Wiedergabe der Mauertechniken. Ziegelmauerwerk (SW-Ecke des Hauses, vgl. Abb. bei Kat. 53), kleine Tuffquaderchen als Türpfosten (besonders in der Bäckerei), zugesetzte Türen (34 zu Raum 3 der *taberna* 1; Ausgang aus Raum 26 nach Osten) werden stets genau angegeben, um nur einige Beispiele zu nennen. Nur das normale *opus incertum*, ein einfaches Gußmauerwerk, wird durch netzförmig angelegte Schnitte in das aufwendigere, zum Zeitpunkt der Errichtung der Mauern noch gar nicht übliche *opus reticulatum* verkehrt.

Diese an vielen Stellen überprüfbare Genauigkeit macht den hohen dokumentarischen Wert des Modells aus. Vor

allem die am pompejanischen Haus nicht mehr überlieferten Teile können nun am Modell auch archäologisch ausgewertet werden. Ein Vergleich mit einer detaillierten Bestandsaufnahme jüngster Zeit verdeutlicht den Erkenntnisgewinn. Das gilt vor allem für die Fußböden, die heute zerstört sind und schon bei einer Dokumentation zu Beginn des Jahrhunderts nur noch in Teilen vorhanden waren. Auch das Lararium in *ala* 42 ist nur auf dem Modell vollständig erhalten (Abb. 109, Farbabb. 22)³⁵, ebenso wie der alte Durchgang aus *ala* 17. Die ganze Anordnung des Obergeschosses über der Portikus 31 und den anschließenden Räumen kann ausschließlich aus den Angaben von Decken-Niveaus am Modell erschlossen werden. Im ganzen Peristyl 31–32 kann die Wanddekoration wieder vollständig rekonstruiert werden (Farbabb. 24, 26). Der 3. Stil in Raum 28 und 30 ist völlig verloren, die Ausmalung der Cubicula 12.14.41 erst jetzt wieder ganz verständlich.

In jeder Hinsicht trifft auf dieses Modell ein Topos zu, der im 18. und 19. Jahrhundert immer wieder als Argument für den Modellbau ganz allgemein wiederholt wird: Es übertrifft bei weitem jede zeichnerische Wiedergabe. Das gilt jedoch nicht allein für seine Dreidimensionalität, die eine genaue räumliche Vorstellung des Komplexes vermittelt. Der dem Modellbau innewohnende Zwang, alle Wände und alle Fußböden genau abzubilden, führte auch zu einer Reproduktion jener Teile des Hauses, die in den üblichen Ansichten nicht auftauchen und deren Qualität nicht so hoch eingeschätzt wurde, um in das normale Dokumentationsprogramm aufgenommen zu werden. In seiner umfassenden, genauen Bestandsaufnahme erreicht es eine Qualität, die in mancher Hinsicht erst wieder wissenschaftliche Projekte jüngster Zeit für sich in Anspruch nehmen. Als Teil eines einigermaßen konsequent verfolgten Projektes der Antikenverwaltung entkräftet es auch Vorwürfe, es sei zu schlampig mit den pompejanischen Funden umgegangen worden. Durch die Existenz des Modells wird der Verlust an antiker Substanz seit den Ausgrabungen besonders deutlich, zumal nur ein einzelnes Exemplar einer ganzen Serie erhalten blieb.

Das Modell der Casa di Sallustio steht damit für zwei Aspekte, die die ganze Geschichte des Korkmodellbaus bestimmen. Einerseits bezeugt es wie kein anderes den hohen Anspruch einer bis in die kleinste Einzelheit verfolgten Genauigkeit. Andererseits wirft es ein bezeichnendes Licht auf die didaktischen Bemühungen des frühen 19. Jahrhunderts. Ludwig hatte es zusammen mit den nachgeformten antiken Gebrauchsgegenständen als Anschauungsmaterial für sein 'römisches Haus' in Aschaffenburg erworben. Wie ein Bild im Bild sollte so der Besucher in der modernen Fassung eines antiken Hauses sozusagen die archäologische Rohform betrachten können. Die Rekonstruktion wurde damit überprüfbar und legitimiert.²⁶ In ganz ähnlicher Absicht hatte Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ein Korkmodell des Ruinenzustands in seiner weitgehend neuerrichteten Burg Stolzenfels am Rhein aufstellen lassen (vgl. Abb. 80, S. 92). Erst wenn das Modell der Casa di Sallustio endgültig seinen Platz im restaurierten Pompejanum einnimmt, wird es seinen eigentlichen Zweck erfüllen.

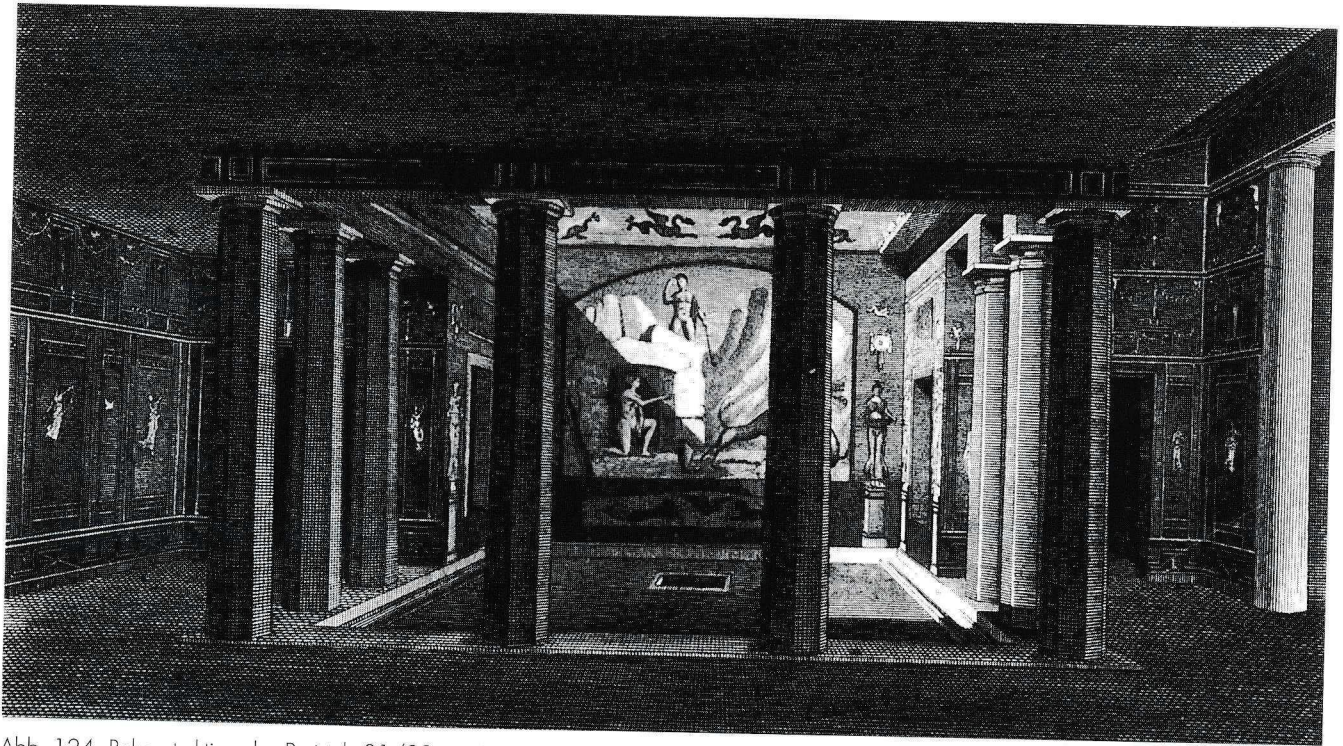


Abb. 124 Rekonstruktion des Peristyls 31/32 von F. Mazois. Um 1810/12.

Abb. 125 Ansicht des Peristyls 31/32. Zustand nach 1971. (Foto: Fototeca Unione)



Anmerkungen

- 1 Für die Möglichkeit das Archiv der Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta zu benutzen, danke ich der damaligen Soprintendentin E. Pozzi Paolini. S.K.H. Herzog Albrecht von Bayern genehmigte mir die Benutzung des Geheimen Hausarchivs, wo ich von den Herren von Majewski und Klaiber betreut wurde. Im Landesarchiv Speyer unterstützte mich Herr Schindelmayer, im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg Herr T. Kossatz. R. Wünsche verdanke ich wertvolle Hinweise für das Verständnis des Briefwechsels Ludwig I. mit Martin v. Wagner.
- 2 Die Grundlage für diese Skizze ist ein 1809 abgeschlossener Plan der Ausgräber Francesco und Pietro La Vega im Museo Nazionale di Napoli. Photos: Deutsches Archäologisches Institut Rom, InstNeg 76.1259–1264. – Umzeichnung in: Corpus Topographicum Pompeianum V (Rom 1981) Abb. bei S. 116.
- 3 Die Grabungsberichte über die Casa di Sallustio sind nur unvollständig erhalten: G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historiae* (Neapel 1850–54); I 1, 310 (18. 5. 1780); I 1, 311–3 (13.–27. 7. 1780); I 2, 83–85 (24. 5.–9. 9. 1806); I 3, 2–8; 14–16 (6. 2.–25. 6. 1808; 21. 1.–11. 3. 1809).
- 4 F. Mazois, *Les Ruines de Pompéi II* (Paris 1824) 74–79 Taf. 2.35–39 (bezieht sich auf seine Bauaufnahme um 1810); W. Gell – J. P. Gandy, *Vues des ruines de Pompéi* (Paris 1827) 68–73, Taf. 30.37–42. V. und VI. (frz. Ausgabe der 'Pompeiana' von 1819, die mir in München nicht zugänglich war); L. von Goro Agyagalva, *Wanderungen durch Pompeji* (Wien 1825) 96–100.
- 5 Zur jüngeren Geschichte A. Laidlaw, *The First Style in Pompeii* (Rom 1985) 118 f.
- 6 Mazois a.O. Taf. 37, 1; 38, 1; Gell – Gandy a.O. Taf. 41.
- 7 Mazois Taf. 38, 2; 39, 1; Goro a.O. Taf. 11.
- 8 So z.B. Mazois, 76 f. und auch die Legende auf dem Modell. – Dagegen aber schon J. Overbeck – A. Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden*⁴ (Leipzig 1884) 306.
- 9 A. Mau, *Die Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji* (1882) 17–33, Taf. I b.c.d.g.k.
- 10 Laidlaw a.O., 118 ff.; Dies., *Reconstruction of the First Style Decorations in the House of Sallust in Pompeii* in: *In memoriam Otto J. Brendel* (Mainz 1976) 105–113.
- 11 Zusammenstellung der Ausmalung und der Literatur in: *Pittura e pavimenti di Pompei III* (Rom 1986) 116–123. – Eine gewisse Rolle spielt die Gartenmalerei: P. Zanker, *Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 1979, 490 f.; 498 ff. Abb. 22 f. 31 f.; D. Michel, *Pompejanische Gartenmalereien*, in: *Tainia. Festschr. R. Hampe* (Mainz 1980) 400 ff. mit Abb. 4).
- 12 Einige Bemerkungen zur Baugeschichte finden sich bei Mau a.O. und Laidlaw a.O. Deren Rekonstruktion eines ursprünglichen Zustandes (ebenda Abb. 26) geht jedoch zu schematisch von einem pompejanischen 'Idealhaus' aus.
- 13 Für das Pompejanum beziehe ich mich auf die sehr detaillierte und gründliche Arbeit von K. Sinkel, *Pompejanum in Aschaffenburg. Villa Ludwigshöhe in der Pfalz* (Aschaffenburg 1984) 66 ff. Jetzt auch: Friedrich von Gärtner, *Katalog der Ausstellung München 1992*, 246 ff. Nr. 44 und passim. Dort wird auch das Modell erwähnt.
- 14 Zum folgenden vgl. Sinkel a.O. 81 f. und 137–139 mit den Dokumenten Nr. 8–10 (Briefe von Bellotti, Kreutzer und Wagner). Außerdem Geh. Hausarchiv. Kassabücher Ludwig I., Nr. 32.93. und Nachlaß Ludwig I., 87/1/1/2 (Briefe Wagner an Ludwig Nr. 692.694.699.700.703).
- 15 Briefe Wagners Nr. 701 und 703.
- 16 Zur Geschichte der Sammlung vgl. den Aufsatz „Herkunft und Geschichte der Aschaffener Korkmodellsammlung“ in diesem Katalog.
- 17 B. Andreae erinnerte sich mir gegenüber daran, das Modell 1944 im Pompejanum gesehen zu haben, was aber bisher durch die Akten nicht bestätigt werden kann.
- 18 Von den weit verstreuten Notizen in den Archiven und in zeitgenössischen wie heutigen Publikationen kann hier nur eine Auswahl genannt werden. Seine zahlreichen Publikationen sind in unserem Zusammenhang nicht von Interesse. Zu seinem Leben vgl.: G. Giucci, *Scienziati italiani formanti parte del VII congresso in Napoli nell'autunno del 1845. Notizie biografiche* (Napoli 1845) 444–446. – Zu seinen Kopien antiker Vasen: A. Carola Perrotti in: *Storia di Napoli X* (Neapel 1972) 852.855.879 Anm. 25 – Zur Fälschertätigkeit: A. Geifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 21. Ergänzungs-Heft (Heidelberg 1963) 15 ff. – Zu seiner Rolle als Gutachter: G. Heres, *Die Erwerbung der Sammlung Koller. Listy Filologicke* 100, 1977, 104–109.
- 19 Ein Kunsthändler de Crescenzi wird von E. Gerhard 1829 erwähnt. *Annali del Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1, 1829, 15 f.
- 20 Die folgenden Angaben beruhen auf der Auswertung der Akten im Archivio storico des Museo Nazionale in Neapel, XIV B 8 Fasc. 10.15.19–22 und im Archivio di Stato Napoli, Casa reale amministrativa, III^o Inventario, protocolli e pandette, 1821–1832.
- 21 Neben den genannten Akten auch erwähnt in: *Catalogo delle opere di Belle Arti esposti nel Real Museo Borbonico il 4 Ottobre 1830* (Neapel 1830) 66 Nr. 533 (Capua); 535 (Tivoli); ebenda, 30 maggio 1833 (Neapel 1833) 8 Nr. 90 (Casa di Sallustio); ebenda 1835 (Casa del Fauno, nicht eingesehen). Siehe auch Thieme – Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Vol. 26 (1932) 131 s.v. Padiglione. Agostino.
- 22 Zu Giuseppe Marsigli (1795–ca. 1835) L. Martorelli in: *Pompeii 1748–1980. Kat. der Ausstellung Rom 1981* (Rom 1981) 44 f. – Marsigli stellte auch in den Akademieausstellungen der zwanziger und dreißiger Jahre aus, unter anderem 1833 eine Tempera des großen Mosaiks aus der Casa del Fauno.
- 23 Im Archivio della Soprintendenza di Antichità in Neapel befinden sich Aquarelle und Tempera von verschiedenen Wänden, u.a. längs der Via di Nola und aus den Stabianer Thermen. I. Bragantini – M. De Vos in: *Pompeii 1748–1980* (s.o.) 38 f. 41 f. Abb. 15 f. 188. 191.
- 24 Im folgenden beziehe ich mich auf den Restaurierungsbericht von U. Ludwig.
- 25 Archivio storico, a.O. XIV B 8, 7; XXI D 8, 14bis.
- 26 Zur Technik dieser Dokumentationsformen I. Bragantini – M. de Vos a.O.
- 27 *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico il di 30 maggio 1833* (Napoli 1833) 8 Nr. 90; „Agostino Padiglione, impiegato nel Real Museo Borbonico. La casa così detta di Sallustio in Pompei. Modello in sovero, (= sughero, Kork) con le pareti dipinte dal Professore onorario del Real Istituto di Belle Arti Giuseppe Marsigli.“
- 28 Archivio Storico, a.O. XIV B 8, 24.
- 29 Zu diesem Modell bisher nur: H. Eschebach, *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeii. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 17. Ergänzungsheft (Heidelberg 1970) 91 Nr. LXIV; *Corpus Topographicum Pompeianum* (Rom 1981) XXIX. 107 f. (mit vielen Versehen); F. Zevi in: *Pompeii 1748–1980* (s.o.) 17 Abb. 11.
- 30 J. Overbeck, *Pompeii in seinen Gebäuden ...*² (Leipzig 1866) 46–48 mit Abb. 8.
- 31 J. Overbeck – A. Mau a. O. 633 Anm. 22. – Für Auskünfte über den Verbleib der Modelle danke ich den jeweiligen Institutionen.
- 32 Soane erwarb sein Modell 1826 aus dem Nachlaß von John Sanders, der sich 1818–20 in Italien aufhielt. Im ersten Inventar von 1837 heißt es: „Modell of part of the city of Pompeii as it appeared in the year 1820 ... Made in Italy from dimensions taken by Mess. Taylor and Cresy for John Sanders.“ Da man in Pompeii nicht so ohne weiteres messen durfte, ist dieser Bemerkung nicht unbedingt Glauben zu schenken (für Hilfe danke ich M. Richardson von Soane's Museum). – Zur Slg. Koller K. Lewezow, Über die freiherrlich v. Kollerschen Sammlungen klassischer Altertümer, *Berlin Kunst-Blatt* 1, H. 12 (Dez. 1828) 341 ff.; 2 H. 1 (Jan. 1829) 4 ff.; G. Heres, *Die Erwerbung der Slg. Koller durch das Berliner Antikensabinet. Listy Filologicke* 100, 1977, 104–109.
- 33 Archiv der Soprintendenza XIV B 8 Fasc. 20.
- 34 A. Maiuri, *Picturae lignis formis inclusae. Note sulla tecnica*

Liste der bisher bekannten Pompeji-Modelle aus Kork
(+ = erhalten, - = verloren)

Originale				Repliken			
Datierung	Objekt	Maßstab	Modellleur (Aufbewahrungsort)	Datierung	Objekt	Maßstab	Modellleur (Aufbewahrungsort)
2 1784/85	erwähnt der polnische Reisende Moszynski in Neapel 'Korkmodelle von Pompeji'						
✓ 1784/85	(+) Isistempel	1:18	G. Altieri (Stockholm)	1790, 1799, 1807	(+) Isistempel (in Porzellan)	?	?
✓ 1819	(-) Odeion (mit ganzem Theaterviertel ?)	?	D. Padiglione	- 1820er Jahre	(+) Theater- viertel	?	D. Padiglione (?) (London, Soane's Museum) <i>Pelet</i> <i>Occare</i> <i>des Sallust</i>
✓ 1818-21	(-) Teilmodell Amphitheater	?	D. Padiglione				
✓ 1821/22	(-) Villa di Diomede	1:48	D. Padiglione				
✓ 1822-25	(-) Basilica und <i>Forum</i> Umgebung <i>w. Seite</i>	1:48	D. Padiglione <i>F. Torelli</i>	1820er Jahre	(-) Stadt- modell	?	D. Padiglione (?) (Slg. Koller)
✓ 1826/27	(-) Ost-Teil des Forums	1:48	D. Padiglione				
✓ vor 1835 <i>1870</i>	(-) Isistempel (Teil des Theater- viertels ?)	1:48	D. Padiglione				
✓ 1833	(-) Casa di Sallustio	1:48	A. Padiglione/ G. Marsigli	1840	(+) Casa di Sallustio	1:50	A. Padiglione/ G. Abbate (Aschaffen- burg, Kat. 53)
✓ 1835	(-) Casa del Fauno	1:48	A. Padiglione/ G. Marsigli				
✓ 1837/38	(-) Casa del Poeta tragico	1:48	A. Padiglione/ G. Monetti				
✓ ?	(-) Casa del Poeta tragico, ergänzt	?	G. Castello/ G. Abbate (Neapel)				
✓ ab 1861 bis 1864	(+) Stadtmodell	1:100	F. Padiglione	erw. 1887	(-) 'verschie- dene Häuser'	1:50	Familie Bramante (Berlin, Jena, Neapel)
2 bis Anf. 20. Jh.		1:100	Familie Bramante (Neapel, Teile in Pompeji)	um 1860	(+) Casa di Sallustio	1:100	A. Pelet (Nîmes)
				um 1860	(+) Forums- tempel	1:100	A. Pelet (Nîmes)
✓ nach 1900	(+) Casa del Poeta tragico (rekonstruiert)		E. Scalfi (Pompeji)				
✓ ?	(+) Casa del Poeta tragico (Ruinen- zustand)	?	(Pompeji)				

della pittura campana. Rendiconti dell'Accademia dei Lincei, Ser. VII, 1, 1940, 138 ff. bes. 148-150.

³⁵ Vgl. Th. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 32. Ergänzungsheft (Mainz 1991) 274 mit Abb. 3.

³⁶ Dabei spielt es nur eine untergeordnete Rolle, daß Modell und Vorbild des Pompeianum nicht identisch waren.

Dokumente

Ausgewählt wurden der Text der auf das Modell aufgeklebten Legende und drei Ausschnitte aus Briefen Martin von Wagners, die das Modell charakterisieren und die Schwierigkeiten bei Erwerb und Transport des Modells schildern. Weitere Briefe von Bellotti und Kreuzer finden sich bei K. Sinkel, *Pompejanum in Aschaffenburg, Villa Ludwigshöhe in der Pfalz (Aschaffenburg 1984) 137–139.*

1. Text der originalen, auf das Korkmodell aufgeklebten Legende (später mit deutscher Beschriftung überklebt):

Indice e scala

Del presente Modello copiato dall'Originale Casa di Sallustio in Pompei eseguito dall'artista modellatore Sig. Agostino/Padiglione impiegato all'oggetto nel R. Mo Borbonico, e le dipinture apposte ad esso modello dall'artista Sig. Giuseppe (Ab)/bate anche impiegato disegnatore ne'R(eali) Scavi di Pompei sotto la direzione del Professore Sig. Raffaello Gargiulo .../ Controloro del Museo e del Sig. D. Michele des Crescenzi pure impiegato ad esso.

N.B. Le due parallele la più lunga indica il giusto palmo Napoletano diviso in dodici once e la più corta indica palmi venti per la riduzione della scala del modello corrispondente ogni palmo alla cinquantesima parte del (palmo ?).

(Obere Leiste 26,4 cm; Untere Leiste 20 Einheiten 10,6 cm. Das entspricht weitgehend dem Maßstab 1 : 50).

Es folgt eine Liste mit 44 Punkten – viele davon nicht lesbar –, die die einzelnen Räume und ihre Funktionen bezeichnen.

2. München, Geheimes Hausarchiv, Ludwig I., I A 34, II.

Martin von Wagner an Ludwig I. Nr. 692, Rom, 19. August 1840

... 8. Ferner zeigte mir Sig. Crescenzo, der Custode des Bronzekabinetts, jenes aus Holz verfertigte Pompejanische Haus, welches Euer Königliche Majestät, sowie er mir sagte, bei ihm bestellt haben. Es ist sehr gut gemacht, besonders sind die Malereien daran mit vielem Geschmacke wieder gegeben worden. Auch dieses hätte schon vor 3 Monaten nach München abgeschickt werden sollen. Allein da Crescenzo und Gargiulo ihre Arbeit dem Sig. Bellotti nicht eher übergeben wollen, bevor sie nicht die dafür bestimmte Zahlung erhalten, so daß Hr. Bellotti dieses Umstandes wegen an Hr. v. Gärtner geschrieben, von diesem aber, wie er sagt, bis jetzt noch keine Antwort erhalten, so ist auch dieses so hängen geblieben.*) Da das Werk durch das Betasten und öftere Vorzeigen an Fremden nothwendig mit der Zeit leiden muß, so wäre auch hier rathsam, die Absendung nach München zu beschleunigen.

*) Bezieht sich dabei auf die in Abschnitt 7. seines Briefes erwähnten, noch nicht abgeschickten Gipsabgüsse pompejanischer Geräte.

3. Ebenda.

Wagner an Ludwig I. Nr. 699 auf Nr. 415, Rom, 20. Januar 1841

... 3. Dem Sig. Giuseppe Emanuele Bellotti habe ich die Weisung des Geheimen Rathes von Kreuzer jene für Sig. Gargiulo ausgesprochene Summe von 500 Ducati übermacht, um solche demselben bei Empfang des für Euer Königlichen Majestät verfertigte Modell des Hauses des Salustius in Pompeja zu übergeben. Dabei habe ich nicht unterlassen, dem Sig. Bellotti einzuschärfen, daß ebenbenanntes Modell vom Sig. Gargiulo selbst auf die bestmögliche Weise eingepackt werde, damit dasselbe wohlhalten in München anlangen könne. Auch habe ich ihm aufgetragen, die Kiste von außen zu verpicken und mit Pechleinwand überziehen zu lassen, um das Werk für Eindringen der Feuchtigkeit zu sichern.

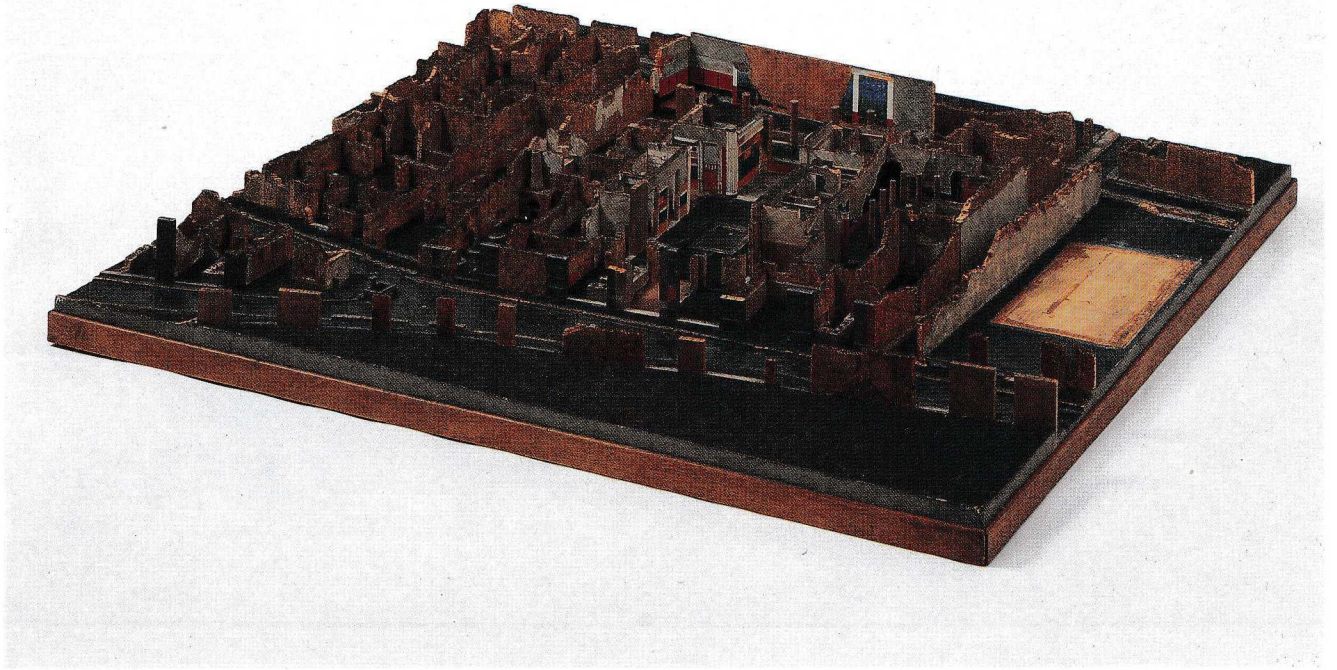
4. Was hingegen den Transport anbelangt, so getraue ich mir nichts darüber zu entscheiden, und wollte vorerst Allerhöchstdero Weisung von Euer Königlichen Majestät selbst erwarten. Der Weg zu Wasser über Genua wäre zwar der weniger kostspielige, allein da in Genua alle durchpassierenden Kisten auf der Mauth geöffnet werden müßten, so steht nur allzusehr zu befürchten, daß das Modell bei dieser Gelegenheit könne verdorben, und die Kiste nicht mehr so, wie es sein sollte, geschlossen werde; denn es ist bekannt, wie schonungslos man dorten mit solchen Sachen umgeht, da fast alle über Genua gehenden Kisten, worin Kunstwerke, beschädigt an Ort und Stelle angekommen sind. Dies ist umsomehr zu befürchten, da wir dorten keinen Sachverständigen haben, der sich der Sache annehme. Sig. Bellotti schlug in seinem letzten Schreiben vor, da gegenwärtig in Neapel ein Schiff für Rom geladen werde, sowohl diese Kiste mit dem Salustischen Hause, als auch die Kisten mit den Gypsen, welche für Eure Königliche Hoheit bestimmt sind, hierher zu spedieren. Da ich aber nicht wissen kann, was hierüber Euer Königliche Majestät für Absichten haben, so getraue ich mich nicht zu entscheiden. Dies wäre allerdings eine erwünschte Gelegenheit, wenn auch jene Kisten für München bereit lägen, um solche in einem Transport zu vereinigen, auf welche Weise diese Kisten, zwar nicht wohlfeiler, doch sicherer und in kürzerer Zeit in München ankommen könnten.

4. Ebenda.

Wagner an Ludwig I. Nr. 703, Rom, 20. September 1841

(Es geht um die Einrichtung eines Saales in der Glyptothek)

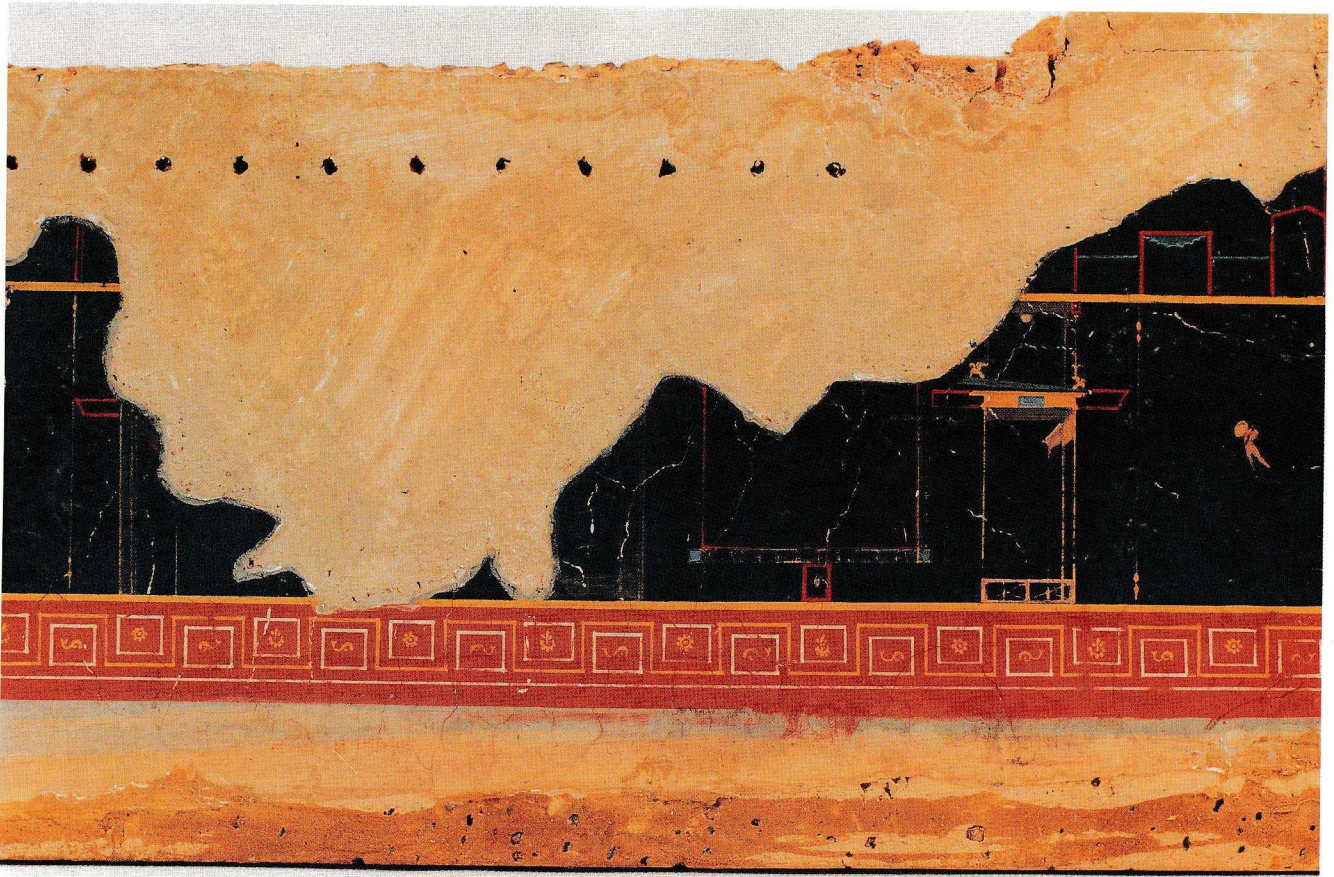
... 3. Was dagegen geeignet war, sich an die Ägyptischen, Hebräischen und Griechischen Antiquitäten anzuschließen, das habe ich alles aufgestellt; als die Vasen, die antiken Elfenbeinarbeiten; den Tempel von Pestum, welcher sich sehr gut ausnimmt, so wie auch das pompejanische Haus des Salustius, welche beide Stücke ich in ganz vollkommen gutem Stand gefunden habe. So sind auch die Totenschädel, 9 an der Zahl, so gut wie möglich eingereiht und untergebracht worden. Auch habe ich Gebrauch von den Abbildungen der in der Villa Pamphily aufgefundenen Antiken Gemälde gemacht ...



Farbabb. 21 Casa di Sallustio, Kat. 53. Modell von A. Padiglione und G. Abbate, 1840. Gesamtansicht von Südwesten.

Farbabb. 22 Modell der Casa di Sallustio, Kat. 53. Ansicht der Atrium-Nordseite. Erkennbar die Ausmalung 1. Stils im Atrium und in der Ala 42. Dort ist auch gut die zugesezte Tür zu Raum 22 zu erkennen, die als Lararium bemalt wurde.





Farbabb. 23 Modell der Casa di Sallustio, Kat. 53. Detail der Nordwand des Peristyls 32. (Foto: Ludwig)

Farbabb. 24 Modell der Casa di Sallustio, Kat. 53. Peristyl 32 von NO. Links das Hauptbild mit Aktaion, an der östl. Außenwand des Raumes 34 Hero und Leander. An der Eingangswand desselben Raumes deutet die ansteigende Bemalung auf die Form des Porticusdaches hin.





Farbabb. 25 Modell der Casa di Sallustio, Kat. 53. Detail der Rückwand des Gartens 24. Malerei von G. Abbate. (Foto: Ludwig)

Farbabb. 26 Modell der Casa di Sallustio, Kat. 53. Peristyl 32 von Norden. Hauptbild mit Diana und Aktaion.

