

AGNES ALLROGGEN-BEDEL

(Bad Ems)

**DIE ARCHÄOLOGISCHEN FUNDE AM GOLF  
VON NEAPEL UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF  
DIE EUROPÄISCHE GRABKUNST**

Die Entdeckung der vom Vesuv verschütteten Städte und Villen – seit 1738 wurde in Herculaneum, seit 1748 in Pompeji und seit 1749 auch in Castellammare di Stabia gegraben – weckte in ganz Europa begeistertes Interesse; wichtige Impulse gingen hiervon aus, nicht nur für die Altertumswissenschaften, sondern für die gesamte bildende Kunst bis hin zum Kunstgewebe<sup>1</sup>.

Es liegt daher nahe, auch bei der Grabkunst nach den Auswirkungen dieser Funde zu fragen<sup>2</sup>. Nachdem weder in Herculaneum noch in Castellammare di Stabia nennenswerte Gräberfunde gemacht worden waren, entdeckte man 1762 in Pompeji eine Gräberstraße<sup>3</sup>, wie man sie bisher vor allem aus Rom und hier besonders von der Via Appia kannte: entlang einer Ausfallstraße aufgereihte Grabbauten, allerdings mit dem wichtigen Unterschied, daß Straße und Gräber noch so aufgefunden wurden, wie sie beim Vesuvausbruch von 79 n. Chr. verschüttet worden waren.

Angesichts der bereits erwähnten Begeisterung des gebildeten Europa für die Ausgrabungen würde man erwarten, daß von dieser Entdeckung

---

<sup>1</sup> Praz, Mario: *Le antichità di Ercolano*. In: *Civiltà del '700 a Napoli*, Bd. I, S. 35-39. – Zevi, Fausto: *Gli Scavi di Ercolano*. Ebd., Bd. II, S. 58-68. – Ders.: *La storia degli scavi e della documentazione*. In: *Pompei 1748-1978. I tempi della documentazione*. Katalog der Ausstellung Rom – Pompeji 1981, S. 11-21. – Bologna, Ferdinando: *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, In: *Studi su Ercolano e Pompei 188-189*, 1979 (= *La Parola del Passato*), S. 377-404.

<sup>2</sup> Kammerer-Grothaus, Helke: *Antikenrezeption und Grabkunst*. In: *Vom Kirchhof zum Friedhof. Wandlungsprozesse zwischen 1750 und 1850* (= *Kasseler Studien zur Sepulkralkultur*), Kassel 1984, S. 125-136.

<sup>3</sup> Kockel, Valentin: *Die Grabbauten in Pompeji*. Mit einem Plan von B. Weber (= *Beiträge zur Erschließung hellenistischer Skulptur und Architektur*, Bd. 1. Herausgegeben von Klaus Fittschen und Paul Zanker). Mainz 1983, S. 4-6.

wichtige Anregungen für die europäische Grabkunst ausgingen. Man könnte annehmen, die in Pompeji gefundene Gräberstraße sei als eine Art "Musterbuch" benutzt worden, man habe die gesamte Anlage oder auch einzelne Monumente als Vorlage verwendet, und es habe von nun an "pompejanische Gräber" gegeben, vergleichbar den Zimmern in "pompejanischem Stil"<sup>4</sup>.

Nichts davon ist der Fall: die Entdeckung der Gräberstraße vor dem Herculaner Tor in Pompeji blieb für die europäische Grabkunst nahezu folgenlos. Ein einziges Monument nur fand seinen Weg in die neuere Kunst: die halbrunde Bank mit Greifenfüßen, die zu Ehren der Priesterin Mammia dort an der Straße aufgestellt war<sup>5</sup> (Abb. 1-2). Wenig entfernt stand eine zweite, sehr ähnliche Bank, die jedoch nie zu solchem Ruhm kam<sup>6</sup>.

Die Bank vom Grab der Mammia war kurz nach ihrer Auffindung am 25. Juni 1763 aus Pompeji nach Portici gebracht worden, wo sie im Innenhof des Museums stand, bis sie 1785 von dort wieder an ihren ursprünglichen Standort zurückkehrte<sup>7</sup> – ein interessanter Fall der Rückführung eines antiken Monuments und der Wiederherstellung eines ursprünglichen Zusammenhangs. Einer der Gründe hierfür war sicherlich Platznot; das Museum in Portici konnte schon damals die Fülle der ständig hinzukommenden Neufunde nicht mehr aufnehmen. Aber auch das Bewußtsein für die Präsentation antiker Monumente in situ war inzwischen gewachsen: man verschüttete die ausgegrabenen Gebäude nicht mehr, sondern ließ sie sichtbar – ein Verfahren, das übrigens Winckelmann ganz entschieden kritisierte<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit. München 1970, S. 35 f.

<sup>5</sup> Kockel a. O. 57-59.

<sup>6</sup> Kockel a. O. 51-53.

<sup>7</sup> Verf. – Helke Kammerer-Grothaus: Il Museo Ercolanese di Portici. In: La Villa dei Papiri. Secondo supplemento a Cronache Ercolanesi 13, 1983, S. 108 f. – Auf G. B. Piranesi Plan des Museums (a. O. Abb. 7) ist die Bank im Hof des Museums deutlich zu erkennen, während sie auf der etwa gleichzeitigen Ansicht der Gräber vor dem Herculaner Tor fehlt (Kockel a. O. S. 57 Anm. 70 Taf. 14a).

<sup>8</sup> Johann Joachim Winckelmann: Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen. An Hn. Heinrich Füßli aus Zürich. Dresden 1764 (Faksimile-Nachdruck in: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 338. Baden-Baden – Strasbourg 1964), S. 21 f.: "Diejenigen, welche völlig aufgedeckte vier Mauren verschüttet gewesener Wohnungen sehen wollen, können nach Pompeji gehen; aber man will sich nicht so viel bemühen: dieses bleibt nur für die Engländer."



Die Bank der Mammia taucht in den Beschreibungen zahlreicher Reisender des 18. Jahrhunderts auf, auch in Winckelmanns "Nachrichten von den neuesten Herculianischen Entdeckungen"<sup>9</sup>. Als Goethe die Vesuvstädte besuchte, stand die Bank der Mammia schon wieder in Pompeji. Am 13. März 1787 berichtet er: "Das Stadttor merkwürdig, mit den Gräbern gleich daran. Das Grab einer Priesterin als Bank im Halbzirkel mit steinerner Lehne, daran die Inschrift mit großen Buchstaben eingegraben. Über die Lehne hinaus sieht man das Meer und die untergehende Sonne. Ein herrlicher Platz, des schönen Gedankens wert."<sup>10</sup>

Eine der ersten bildlichen Darstellungen ist Tischbeins berühmtes Gemälde von 1789<sup>11</sup> (Abb. 3). Er porträtierte die Herzogin Anna Amalia auf dieser Bank sitzend, den Blick gedankenvoll in die Landschaft gerichtet, mit dem Golf als Hintergrund – fast eine Illustration zu Goethes Beschreibung. Die 1799 aufgestellte maßgleiche Kopie der Bank im Park an der Ilm in Weimar dürfte auf Anna Amalia und auch auf Goethe zurückgehen<sup>12</sup>.

Bemerkenswert ist, daß Tischbein die Bank nicht genau wiedergibt: die Inschrift erscheint bei ihm in der Mitte zusammengezogen, so daß man sie unterhalb des ausgestreckten Armes der Herzogin lesen kann. Beim Original zieht sie sich dagegen mit großen Buchstaben über die gesamte Rücklehne – von ihr wären bei dem von Tischbein gewählten Ausschnitt nur einige Buchstaben sichtbar gewesen, die keinen Zusammenhang ergeben hätten.

In der Folgezeit wird das Motiv immer wieder verwendet, allerdings nie in ausschließlich sepulkralem Zusammenhang, sondern als Ehrenmonument<sup>13</sup> oder innerhalb der Parkarchitektur, die ja sepulkrale Monu-

---

<sup>9</sup> Johann Joachim Winckelmann: Nachrichten von den neuesten Herculianischen Entdeckungen. An Hn. Heinrich Füßli aus Zürich. Dresden 1764 (Faksimile-Nachdruck in: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 338. Baden-Baden – Strasbourg 1964), S. 19-21.

<sup>10</sup> Hamburger Ausgabe Bd. 11 S. 204.

<sup>11</sup> Kammerer-Grothaus a. O. 128 f. Abb. 5.

<sup>12</sup> Neutsch, Bernhard: Pompeiana in Weimar. In: Neue Forschungen in Pompeji. Hgg. von B. Andreae und H. Kyrieleis. Recklinghausen 1975, S. 319. – Kammerer-Grothaus a. O. – Elisabeth Müller-Lauter verdanke ich den Hinweis auf Pläne und Aufmaße der Weimarer Bank.

<sup>13</sup> Kockel a. O. S. 58.

mente ausdrücklich einbezog<sup>14</sup>. Es sei hier nur an Rousseaus Grab im Park von Ermenonville und seine Kopie im Wörlitzer Park erinnert<sup>15</sup>.

Das Motiv der zur Ruhe, zur Besinnung und melancholischen Kontemplation einladenden Bank entsprach der Vorstellung vom "sentimentalen Garten"<sup>16</sup>. Inwieweit die Erinnerung an den ursprünglichen Aufstellungsort, an die Jahrhunderte zurückliegende, trotzdem ganz gegenwärtige Katastrophe und der Zusammenhang mit den antiken Gräbern und der Ruinenlandschaft Pompejis dabei noch eine Rolle spielte, ist schwer zu sagen. Zu vielfältig war die Verwendung des Motivs: Fürst Pückler-Muskau verwendete es im Muskauer Park<sup>17</sup>, und auf einer Bildtapete der Firma Zuber in Rixheim erscheint die Bank als Teil einer Brunnenanlage<sup>18</sup>.

Kehren wir jedoch nochmals zum Ausgangspunkt zurück, nämlich der paradoxen Situation, daß in einem ganz auf Antikenrezeption eingestellten Klima, wie es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa herrschte, und zu einer Zeit, in der die Grabkunst nach neuen Formen suchte, eine Entdeckung wie die der Gräberstraße vor dem Herkulaner Tor keine größeren Auswirkungen hatte.

Hier ist zunächst die Situation in Neapel zu berücksichtigen. Bekanntlich war es streng verboten, in den Grabungen und im Museum zu zeichnen oder Notizen zu machen; die Publikation der Funde war Monopol des Königs, nur die Accademia Ercolanese durfte forschen und unter Aufsicht des Hofes in den Prachtbänden der "Antichità di Ercolano"

<sup>14</sup> Hirschfeld, C. C. L.: Theorie der Gartenkunst. I-V, Leipzig 1779-1785. Hirschfeld berichtet vom römischen Grabmal als einem Bestandteil Englischer Gärten (I S. 142), von Trauermonumenten für Begräbnisse der Gutsbesitzer und ihrer Familien in den Parks (II S. 58), über die Gärten beim Schloß zu Darmstadt mit dem Grabmal (Erdhügel) der Landgräfin (II S. 160), über ein Trauerdenkmal (II S. 60) und über Rousseaus Grab im Park von Ermenonville (II S. 59 f.).

<sup>15</sup> Clifford, Derek: Geschichte der Gartenkunst. München 1966, S. 334 Abb. 86. – Hirsch, Erhard: Dessau – Wörlitz. Zierde und Inbegriff des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. München 1988, S. 49 f. 168 Taf. 10.

<sup>16</sup> Clifford a. O.

<sup>17</sup> Pückler-Muskau, Hermann Fürst von: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, verbunden mit einer Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau. Hallberg'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1834. Herausgegeben von Günter J. Vaupel, Frankfurt 1988, S. 268 f., Taf. XXVI (Garten der Trinkgalerie "mit... einer großen antiken Zeltbank im Hintergrunde, die reich mit Hortensien besetzt ist").

<sup>18</sup> Leiss, Josef: Bildtapeten aus alter und neuer Zeit. Hamburg 1961, S. 81 Abb. 27 ("Französische Gärten", 1821, entworfen von Mongin).









*Vue de l'entrée de la Ville de Pompeï, avec les Palais qui existent en dehors de la Porte.*

Abb. 2 - Die Situation vor dem Herculaner Tor um 1780, ohne die Bank der Mammia (Piranesi nach Desprez). Deutsches Archäologisches Institut Rom.





Abb. 3 – Tischbeins Porträt der Herzogin Anna Amalia (1789).  
Photo Marburg.

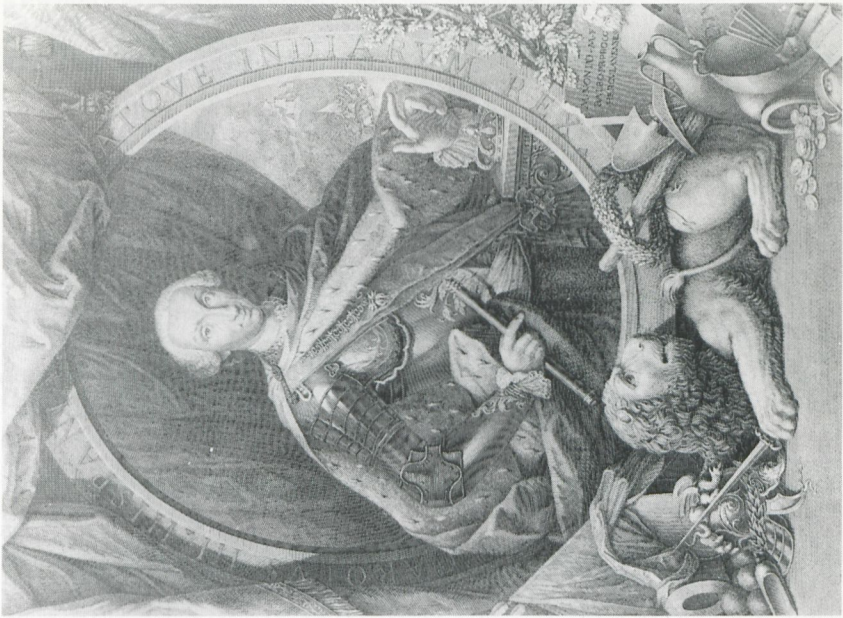
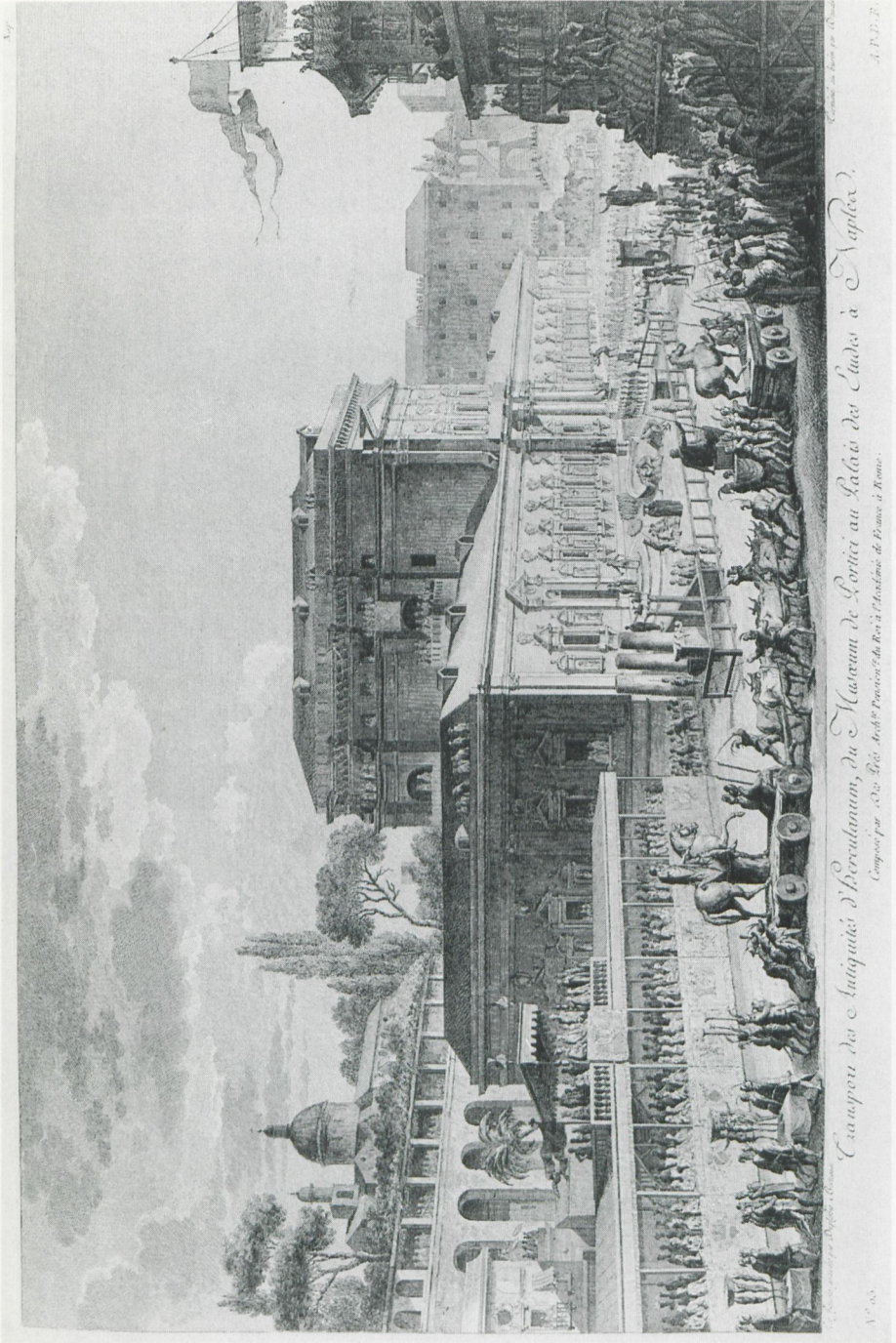


Abb. 4 – Frontispiz der “Antichità di Ercolano” mit dem  
Porträt des Königs Carlo di Borbone. Photo Verf.





*Triumphzug der Antiken aus dem Museo Ercolanese in Portici zum Palazzo degli Studi (Duplessis Berteaux nach Saint Non). Deutsches Archäologische Institut Rom.*

Abb. 5 – Der Triumphzug der Antiken aus dem Museo Ercolanese in Portici zum Palazzo degli Studi (Duplessis Berteaux nach Saint Non). Deutsches Archäologische Institut Rom.



publizieren<sup>19</sup> (Abb. 4). Für die ersten Bände der "Antichità" waren die Malereien vorgesehen, es folgten die Bronzen, während die Architektur erst nach den Skulpturen, den Geräten, der Kleinkunst und den Inschriften publiziert werden sollte<sup>20</sup> – beim Erscheinungstempo der "Antichità di Ercolano" hätte dies vermutlich bis weit ins 19. Jahrhundert gedauert. Bekanntlich kam es nie mehr dazu.

Die Gräberstraße vor dem Herkulaner Tor blieb deshalb lange Zeit unpubliziert. Man war auf Beschreibungen angewiesen, die aber nur im Nachhinein aufgeschrieben werden durften. Die Gräberstraße selbst und ihre Monumente kommen deshalb nur ganz allgemein vor<sup>21</sup>. Auch der bekannte Stich von Piranesi nach Desprez (Abb. 2) wurde erst lange nach der Entdeckung der Gräberstraße veröffentlicht werden, nämlich in den seit 1803 erscheinenden "Antiquités de la Grand Grèce"<sup>22</sup>.

Die frühesten Darstellungen der Gräber vor dem Herkulaner Tor finden sich in dem monumentalen sechsbändigen Stichwerk des Abbé Richard de Saint-Non, der 1781-1786 erschienenen "Voyage pittoresque de Naples et de Sicile ou Description des royaumes de Naples et de Sicile"<sup>23</sup>. Seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts bereiste Saint-Non das Königreich beider Sizilien, zusammen mit jungen Künstlern, die für ihn – meist aus dem Gedächtnis – die wichtigsten Monumente zeichneten.

In Saint Nons Werk findet sich eine Beschreibung der beiden halbrunden Sitzbänke sowie eine Abbildung der in situ gebliebenen Teile des

<sup>19</sup> Verf. – Kammere-Grothaus a. O. S. 102. 125 f. – Verf.: Winckelmann und die Archäologie im Königreich Neapel. In: Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XI), Stendal 1990, 27-46.

<sup>20</sup> Le Antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione. Bd. I-VIII, Napoli 1757-1792. Das Programm der geplanten Publikationen findet sich im ersten Band der "Bronzi di Ercolano" (= Le Antichità di Ercolano V, Napoli 1767) S. VI. – Verf.: Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo. In: Bernardo Tanucci – statista, letterato, giurista. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, a cura di Raffaele Ajello e Mario d'Addio (= Storia e diritto, Studi 18). Napoli 1986, S. 527.

<sup>21</sup> Grell, Chantal: Herculaneum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Naples 1982 (Bibliothèque de l'Institut Français de Naples, Troisième Série, Volume II), S. 31, 57, 65, 73.

<sup>22</sup> Kockel a. O. Taf. 13a ("fabbriche scoperte a Pompei", Situation um 1780).

<sup>23</sup> Saint-Non, J. Cl. Richard abbé de: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Vol. 1-5, Paris 1781-86.



Grabes<sup>24</sup>. Auch die Zeichnung von Pierre Adrien de Pâris, auf der neben anderen Motiven aus Pompeji der Grundriß, die Vorderansicht und eine der seitlichen Löwentatzen wiedergegeben sind, stellt das – abgesehen von der Inschrift – nahezu gleichartige Nachbargrab dar<sup>25</sup>. Möglicherweise war es zu schwierig, das damals noch im Hof des Museo Ercolanese aufgestellte Monument gründlicher zu studieren und zu zeichnen.

Wie prominent die Bank der Mammia war, zeigt ein ebenfalls von Saint Non veröffentlichter Stich: bei dem vom Zeichner Duplessis Berteaux imaginierten triumphalen Umzug der Antiken aus dem Museum in Portici in das neue Museum in Neapel wird sie auf einem von mehreren Pferden gezogenen Wagen mitgeführt<sup>26</sup> (Abb. 5). Als die Verlagerung des Museums nach Neapel schließlich Anfang des 19. Jahrhunderts unter sehr viel weniger triumphalen Bedingungen stattfand, nämlich nach der Flucht der Bourbonen vor den Franzosen und nach der Auflösung ihres Museums in Portici<sup>27</sup>, stand die Bank der Mammia schon längst wieder in Pompeji.

Es dauerte also fast zwanzig Jahre, bis erstmals eine bildliche Wiedergabe der Entdeckungen von 1763 vorlag. Erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bot die Publikation von Mazois eine genauere Darstellung der einzelnen Gräber<sup>28</sup> und damit die Möglichkeit, die Monumente von der Gräberstraße als "Muster" zu benutzen – wie man es gleich nach ihrer Auffindung erwartet hätte.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß die Rezeptionsgeschichte der Mammia-Bank erst nach der Publikation von Saint-Non beginnt. Auch bei der kampanischen Wandmalerei kommt den Publikationen eine entscheidenden

<sup>24</sup> a. O. Bd. 2, Paris 1782, S. 113 Taf. 76 ("... l'on a trouvé deux grands Bancs demicirculaires, de vingt pieds de long; l'un des deux est parfaitement conservé & pareil à celui que presente le N° 82. On y lit cette Inscription..."). Kockel a. O. Taf. 81 (= Saint Non Taf. 76).

<sup>25</sup> Besançon, Bibliothèque Municipal, Collection Pâris, Études d'Architecture, vol 477. Abgebildet in: Pompei e gli architetti francesi dell'ottocento. Katalog der Ausstellung Paris, Neapel – Pompeji 1981. Neapel 1981, Abb. 5.

<sup>26</sup> Saint-Non, a. O. Bd. 2, Paris 1782, Tav. 95. Pozzi Paolini, Enrica: Il Museo archeologico Nazionale in due secoli di vita. In: Da Palazzo degli Studi a Museo archeologico. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975. Napoli 1977, S. 5 f. Abb. 25-26. Verf. – Kammerer-Grothaus a. O. S. 91.

<sup>27</sup> Verf. – Kammerer-Grothaus a. O. S. 91 f.

<sup>28</sup> Mazois, F.: Les Ruines de Pompéi dessinées et Mesurées pendant les années 1809-1812. Paris 1812, S. 1-32 Taf. 1-11, und Les Ruines de Pompéi, 1<sup>ère</sup> partie, S. 33 ff. Taf. 12 ff. Paris 1824.



de Rolle bei der Vermittlung zu; so läßt sich nachweisen, daß Giambattista Piranesi für seine Kaminentwürfe Motive aus dem dritten und vierten Band der "Antichità di Ercolano" benutzte<sup>29</sup>, während die in der Villa Albani in Rom tätigen Wand-Dekorateur offensichtlich nur den ersten Band zur Verfügung hatten<sup>30</sup>. Solange es keine Publikationen gab, konnten die Neufunde nicht unmittelbar, sondern nur in einem sehr viel allgemeineren Sinne wirken.

Dies gilt für den gesamten Einfluß der Ausgrabungen in den Vesuvstädten: es gab die Mode "all'ercolano", bevor die Vorbilder wirklich konkret kopiert werden konnten<sup>31</sup>. In den ersten Jahrzehnten nach dem Beginn der Ausgrabungen sucht man vergebens nach direkten Übernahmen, allerdings läßt sich eine verstärkte Bereitschaft zur Übernahme antiker Vorbilder ganz allgemein feststellen. So finden sich in den Wanddekorationen des 18. Jahrhunderts zunächst nur vereinzelte, eben durch die "Antichità di Ercolano" vermittelte Motive, die direkt übernommen werden, während die auf antike Dekorationen zurückgehenden Grottesken eine Renaissance erleben<sup>32</sup>.

Bei den Grabdenkmälern und ihrer Wirkung muß zudem die – nicht zuletzt durch Winckelmann beeinflusste – geistesgeschichtliche Entwicklung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berücksichtigt werden. Als die Gräberstraße schließlich so weit bekannt war, daß sie als künstlerisches Vorbild hätte dienen können, war durch Winckelmanns Einfluß die Überlegenheit der griechischen Kunst über die römische weitgehend anerkannt<sup>33</sup>. Was beispielsweise von Piranesi als Vorzug der römischen Kunst gepriesen wurde, die "magnificenza" ihrer Architektur, spielte bei den

---

<sup>29</sup> Verf.: Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli. In: Piranesi e la cultura antiquaria del suo tempo. Gli antecedenti e il contesto. Atti del convegno 14-17 novembre 1979, Roma 1983, S. 282.

<sup>30</sup> Verf.: Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns. In: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Herausgegeben von Herbert Beck und Peter C. Bol (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10). Berlin 1982, S. 339.

<sup>31</sup> Verf., Tanucci S. 529 (vgl. Anm. 20).

<sup>32</sup> Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit. München 1970, S. 35 f.

<sup>33</sup> Miller, Norbert: Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung. In: Johann Joachim Winckelmann: 1717-1768. Herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens (= Studien zum Achtzehnten Jahrhundert. Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 7). Hamburg 1986, S. 239-264.



Gräbern keine Rolle: die pompejanische Gräberstraße besaß, auch in den dramatischsten Darstellungen Piranesis, keine "magnificenza", und "magnificenza" war auch nicht das, was für die bürgerlichen Friedhöfe des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts gefragt war.

Die "Edle Einfalt" und die "stille Größe" wurden gesucht, man wandte sich ausdrücklich gegen Verschnörkelungen wie die Grotesken, insbesondere im sepulkralen Bereich: "Vitruv schon eiferte gegen diesen Ungeschmack, der erst unter den verderbten ausschweifenden Römern einriß. die für jene Griechische Einfalt und stille Größe überhaupt zu wenig Sinn hatten. Und Rafaels großes Genie konnte oder mußte es sich so sehr erniedrigen, ihn aufs neue geltend zu machen?"<sup>34</sup>

Winckelmanns Einfluß war im späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts zu groß, als daß seine Vorliebe für die nach seiner Meinung überlegene griechische Kunst, die von ihm propagierte "Nachahmung der Griechen" sich nicht auch hier ausgewirkt hätte. Der "Greek Revival" hatte sich – im Gegensatz zu rein dekorativen Formen, wie sie für die Innendekoration oder für Gerätschaften genutzt wurden – durchgesetzt<sup>35</sup>, nach der Hinwendung zum Klassizismus schöpfte man auch in der Grabkunst aus dem Repertoire der griechischen Kunst<sup>36</sup>.

Zwei Faktoren waren für die Rezeption bzw. Nicht-Rezeption der antiken Grabbauten in Pompeji ausschlaggebend: eine kulturpolitische, nämlich die Entscheidung des Königs von Neapel, die Publikation der Neufunde für den Ruhm des Herrscherhauses zu nutzen und zu monopolisieren<sup>37</sup>, und eine geistesgeschichtliche, nämlich Winckelmanns Einfluß und die daraus resultierende hohe Wertschätzung der griechischen Kunst<sup>38</sup>. Als die Grabbauten wirklich bekannt wurden, hatte sich das Interesse des Publikums von den sensationellen Funden in Pompeji weg längst auf die griechische Kunst verlagert.

<sup>34</sup> Atzel, Jakob: Über Leichenhäuser vorzüglich als Gegenstände der schönen Baukunst betrachtet. Stuttgart 1796, S. 56-58.

<sup>35</sup> Crook, Mordaunt: The Greek Revival. Neo Classical Attitudes in British Architecture 1760-1870. London 1970. Wiebensohn, Dora: Sources of Greek Revival Architecture. London 1969. Bologna a. O. S. 377-404 (vgl. Anm. 1).

<sup>36</sup> vgl. Kammerer-Grothaus a. O. S. 133 ff.

<sup>37</sup> Verf. – Kammerer-Grothaus a. O. 126 f. Verf., Tanucci S. 532 ff. (vgl. Anm. 20). Verf.: Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni. In: Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del convegno internazionale a Pompei - Ercolano - Ravello, 30 ottobre - 5 novembre 1988 (im Druck).

<sup>38</sup> Miller a. O.