



[Kat. 12]

Inhalt

- Andreas Freitäger
*Zur Herkunft der Radierungen Giovanni Battista Piranesis
im Universitätsarchiv Köln – Joseph Kroll als Sammler*
6
- Filomena Lopedoto
*Von Traum bis Albtraum –
Architekturinszenierung in Piranesis Veduten*
8
- Dietrich Boschung
*Piranesis Vedute di Roma als Teil des
antiquarischen Diskurses*
19
- Julian Jachmann
*Am Abgrund der Vernunft –
Bildpolemik und Architekturtheorie*
30
- Lisa Jureczko
*Römische Bogenmonumente –
Dominanten der Stadtlandschaft und Sinnbilder antiker Größe*
41
- Lisa Kröger, Josephin Szczepanski
Topographie und Gedächtnis
51
- Nina Fenn
Piranesi und die Grand Tour
60
- Marina Apatsidis, Sibylle Hedtke, Julia Wahlsdorf
Ruinen – Raum – Ästhetik
69
- Katalog 1-18
77
- Bibliographie
94
- Graphisches Kabinett
102
- Impressum
104

Dank

Die Ausstellung, Piranesis Antike – Befund und Polemik‘ steht beispielhaft für die vielfältigen Kooperationen der kulturellen Institutionen in Köln. Ausgehend von einer Initiative von Andreas Freitäger, dem Leiter des Universitätsarchivs, fanden im Wintersemester 2012/13 parallel zwei Seminare an der Universität zu Köln statt. Unter der Leitung von Dietrich Boschung, Semra Mägele und Julian Jachmann behandelten diese Veranstaltungen die Werke Piranesis aus kunsthistorischer und archäologischer Perspektive. Den Studierenden wurde die Möglichkeit gegeben, an der nun gezeigten Ausstellung mitzuarbeiten, die zum 625. Gründungsjubiläum der Universität zu Köln stattfindet. Sowohl an der Auswahl der Werke und der Konzeptfindung wie auch an den Essays und Katalogtexten in diesem Band waren die Studierenden beteiligt.

Wie schon zu anderen Gelegenheiten erwies sich die Zusammenarbeit zwischen Universität und dem Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud als zentral für das Projekt. Gemeinsam wurden 17 Drucke aus dem Bestand des Universitätsarchivs für die Ausstellung ausgewählt, ergänzt um ein Architekturmodell aus dem Ungers Archiv für Architekturwissenschaft. Zuletzt waren Radierungen von Piranesi aus dem Bestand des Wallraf in der von Uwe Westfeling 1996 konzipierten Ausstellung *Piranesi und die italienische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts* im Hause zu sehen.

Die Veranstalter danken herzlich den beteiligten Studierenden, insbesondere Frau Filomena Lopedoto, die sich sehr für die Ausstellungsplanung und das Führungsprogramm engagiert hat. Unser Dank gilt den Restauratoren Sif Dagmar Dornheim und Thomas Klinker für die Begutachtung und restauratorische Behandlung der Werke und dem Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, insbesondere Frau Sophia Ungers, für die Leihgabe des Triumphbogenmodells.

Das Projekt wäre nicht realisierbar gewesen ohne die großzügige Unterstützung des Kanzlers der Universität zu Köln, durch die eine Restaurierung der Blätter ermöglicht wurde, der KölnAlumni – Freunde und Förderer der Universität zu Köln e.V., welche die Kosten für die aufwändige Passepartourierung übernahmen, der Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V., die die Ausstellungseröffnung unterstützten und des Internationalen Kollegs Morphomata, das die Drucklegung dieses Katalogs finanzierte. Herzlichen Dank für diese wichtigen Beiträge!

Dietrich Boschung und Semra Mägele (Universität zu Köln, Archäologisches Institut)

Andreas Freitäger (Universitätsarchiv Köln)

Julian Jachmann (Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut)

Thomas Ketelsen (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud)

Zur Herkunft der Radierungen Giovanni Battista Piranesis im Universitätsarchiv Köln – Joseph Kroll als Sammler

Andreas Freitäger, Universitätsarchiv

Das Kölner Universitätsarchiv besitzt mit 46 Rom-Veduten Piranesis einen besonderen, für ein Hochschularchiv eher ungewöhnlichen Schatz; ebenso interessant ist die Herkunft dieses unter „Zugang 700“ erfassten Graphikbestandes.

Die Radierungen Piranesis stammen aus einer Schenkung des ersten Kölner Lehrstuhlinhabers für Griechische Philologie, Professor Dr. Joseph Kroll. Geboren 1889 im sauerländischen Arnsberg, studierte er in Münster, Freiburg im Breisgau und Berlin Klassische Philologie und wurde 1910 in Münster mit einer hochgelobten Studie über *Die Lehren des Hermes Trismegistos* promoviert. Seine Habilitation an der Universität Breslau kam infolge des Ersten Weltkriegs, an dem er aktiv teilnahm, nicht zustande. Trotzdem wurde er 1918 auf einen Lehrstuhl an der Staatlichen Akademie Braunsberg und 1920 an die neugegründete Universität Köln berufen. Hier wirkte er als Dekan der Philosophischen Fakultät und war 1930–1931 und 1944–1949 Rektor der Universität.

In seinem Haus in der Marienburger ‚Professorensiedlung‘ besuchte ihn im Juni 1945 der damals als Bildungsoffizier in Deutschland tätige britische Schriftsteller und Essayist Stephen Spender (1909–1995). „Noch am Morgen unserer ersten Begegnung bei Adenauer hatte mich Professor Kroll zum Tee eingeladen. Er besitzt ein schönes Haus in Marienburg, einem nur geringfügig beschädigten Vorort von Köln. Bücher, der Flügel, Stiche von Piranesi mit italienischen Ansichten – im Deutschland dieser Tage schien das alle sehr ungewöhnlich. [...] Wie Adenauer gehörte auch Kroll zu den älteren Vertretern des Neuen Deutschen aus der Zeit vor den Nazis, als man mit einem neuen Deutschland Stadtplanung assoziierte, [...] Psychoanalyse und die ganze Heterogenität der Weimarer Republik. Entfernt erinnerte Kroll an den alten – vielleicht etwas missgelaunten – Goethe, was wohl

auch die Zeichnung nahelegen sollte, die Goethe in dem Lebensalter darstellte, in dem Kroll jetzt selber stand, und die an einer Wand seines Empfangszimmers hing.“¹ Wie der alternde Goethe als Klassiker, so scheint sich Kroll in der Tat selbst inszeniert zu haben: Im Nachkriegs-Köln zum Leiter des städtischen Kultur- und Schulwesens berufen, Mitglied des ersten, von den Briten ernannten Landtags von Nordrhein-Westfalen, später Mitglied von dessen Schulausschuss, war Kroll an der Restaurierung eines vermeintlich ‚klassischen‘, humanistischen Deutschlands des 19. Jahrhunderts gelegen. Er knüpfte dabei stark an seine bildungspolitischen Entwürfe aus den Jahren vor 1933 an, die schon damals nur schwer mit dem Anspruch der 1919 gegründeten Kölner Universität auf zeitgemäße Modernität vereinbar gewesen waren.

Während Joseph Krolls Bibliothek nach seinem Tode 1980 an die Universität gelangte, befanden sich die 46 Radierungen aus den *Vedute di Roma* mindestens schon seit 1972 im Besitz des von ihm aufgebauten „Instituts für Altertumskunde“ der Universität, das nach seiner 1967 geäußerten Einschätzung schon bald nach der Einrichtung „von keinem einzigen deutschen mehr zu übertreffen war [...]. Ich glaube, das Institut für Altertumskunde in Köln ist das beste in Deutschland.“²

Im Sommer 2008 wurde die Serie der Vedute vom Institut aus konservatorischen Gründen dem Universitätsarchiv übergeben, wo sie der Forschung zur Verfügung steht.

1 Spender 1998, S. 79-80.

2 Universitätsarchiv Köln, Zugang 191/6. Zu Kroll siehe Freitäger 2003, 188-195.

Von Traum bis Albtraum – Architekturinszenierung in Piranesis Veduten

Filomena Lopedoto

„Diese sprechenden Ruinen haben meinen Geist mit Bildern solcher Art erfüllt, wie ich sie mir von den so exakten Darstellungen, die der unsterbliche Palladio angefertigt hat und die ich mir ständig vor Augen hielt, niemals zu bilden vermochte. [...] denn es besteht ja für einen Architekten dieser Zeit keine Hoffnung, Derartiges wirklich auszuführen [...]. So sehe ich für mich oder irgendeinen modernen Baumeister keinen anderen Weg, als die eigenen Ideen durch Entwürfe kundzutun [...]. Aus keinem anderen Grund habe ich während meines Aufenthaltes in dieser Weltstadt daran gearbeitet, meinen wie auch immer einzuschätzenden Kenntnissen in der Architektur die andere Kunst beizufügen: meine Eingebungen nicht nur zu zeichnen, sondern auch auf die Kupferplatte zu bringen.“¹

Diese Sätze stellt Giovanni Battista Piranesi seiner ersten Publikation voran, der *Prima parte di architettura, e prospettive*. Er räumt ein, dass sich die Vorstellungen der antiken Architektur, die im Zentrum seines Œuvres stehen, nicht in Gestalt von Bauwerken realisieren lassen. Vielmehr ist er auf Zeichnung und Druckgraphik angewiesen, um seine kühnen Konzepte den Zeitgenossen mitzuteilen. Diese ‚Eingebungen‘ sind mit einem breiten Spektrum an Stimmungen verbunden, mit denen Piranesi die Architekturdarstellungen ebenso belebt wie wirksam werden lässt: von der traumhaften Reiseerinnerung einer Stadtansicht zur alpträumhaften Raumerfahrung in labyrinthischen Innenräumen.²

Leben und Werk

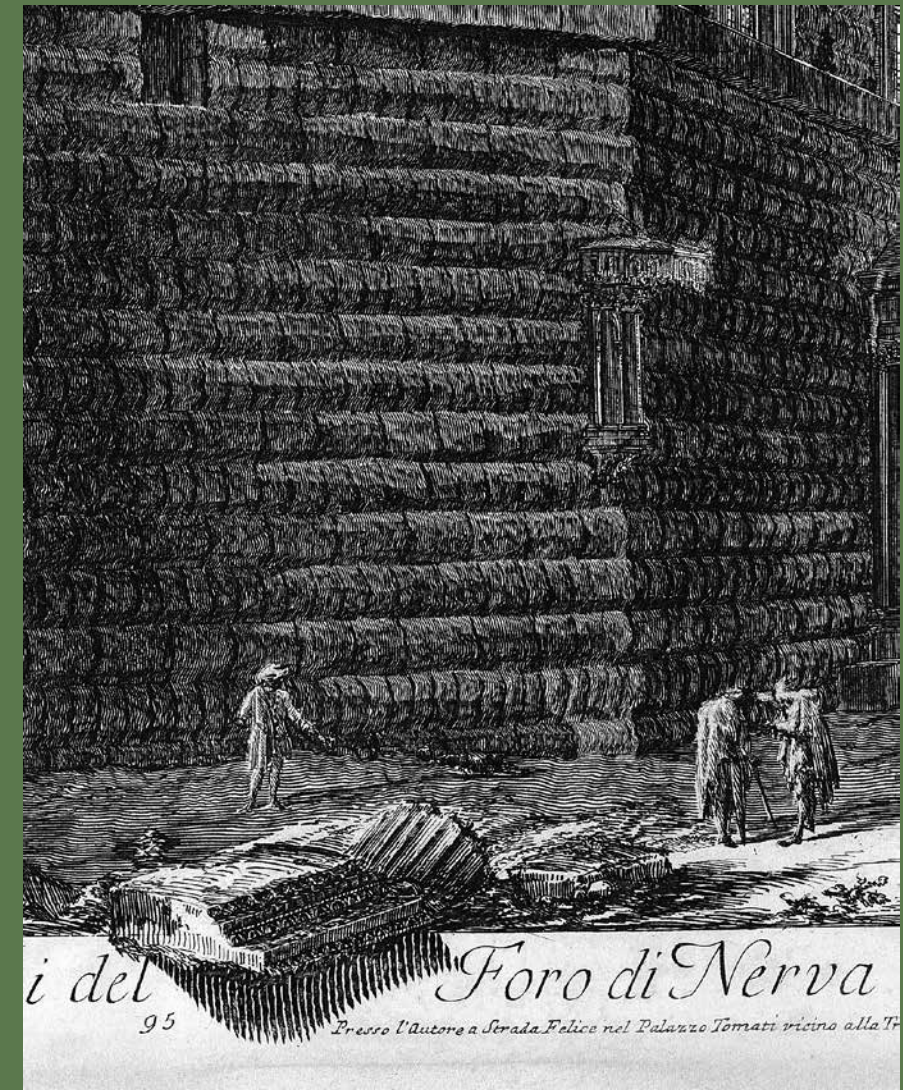
Als einer der vielseitigsten italienischen Künstler des 18. Jahrhunderts fasziniert Piranesi noch heute mit einem umfassenden Werk, wie zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungen belegen.³ Im Laufe seines Lebens erstellt er rund 1020 Radierungen und hinterlässt damit eindrucksvolle Zeugnisse seiner Epoche. Geboren wird Piranesi 1720 in Mogliano bei Mestre (Veneto) als Sohn eines Steinmetzen. Während seiner Jugend, die er in Venedig verbringt, beschäftigt er sich mit Architektur, Wasserbauingenieurwesen, Zeichnen, Perspektive, Druckgraphik, Bühnenarchitektur, römischer Geschichte und Latein. Gerade die historischen Studien inspirieren ihn nachhaltig und lassen in ihm den Wunsch wachsen, nach Rom zu reisen, um die Pracht der mächtigen Ruinen der Antike zu erleben. Im Jahr 1740 gelangt er im Gefolge eines venezianischen Gesandten nach Rom. Er ist beeindruckt von der Größe und der Perfektion der antiken und modernen Bauwerke der Stadt und tritt in die Werkstatt Giuseppe Vasis⁴ ein. Hier führt er seine Studien der Zeichen- und Stechkunst fort und veröffentlicht 1743 sein erstes eigenständiges Werk, die *Prima parte di architettura, e prospettive*. Er ist nach Rom gekommen, um als Architekt zu arbeiten und signiert deshalb viele seiner Platten mit dem Zusatz „Architetto“. Architektonische Aufträge erhält er jedoch sehr wenige. Zur selben Zeit beginnt Piranesi auch archäologische Studien. Nach einer kurzen Rückkehr nach Venedig 1743 lässt er sich ein Jahr später endgültig in Rom nieder. Geprägt von venezianischen Formen und Künstlern⁵ beginnt er mit der Arbeit an den *Grotteschi* und den *Invenzioni capric di carceri*⁶, die 1750 erscheinen. Parallel arbeitet er bis an sein Lebensende kontinuierlich an seinen Veduten, die als einzelne Blätter oder in kleinen Gruppen erscheinen. Durch den erfolgreichen Verkauf dieser Blätter an Romreisende sichert er sich seinen Lebensunterhalt und wird europaweit bekannt. Erst nach seinem Tod werden diese 135 Radierungen von seinem Sohn Francesco in zwei Bänden zusammengefasst und unter dem Namen *Vedute di Roma* um 1780 veröffentlicht. Der Erfolg dieser Veduten basiert zum großen Teil darauf, dass Piranesi die Monumente nicht lediglich naturgetreu in die Graphik überträgt, sondern sie in seinen Radierungen durch Rückgriff auf Techniken der Bühnenarchitektur, wie zum Beispiel der *Scena per angolo* inszeniert. In einer diagonalen Ansicht erscheinen die Motive monumentaler und der Bildaufbau bewegter als in der Struktur eines traditionell zentralen und

symmetrischen Bildaufbaus.⁷ Die Veduten zeigen nicht nur Darstellungen antiker Gebäude und Ruinen, sondern auch zeitgenössische Bauten.

Ein weiterer bedeutender Aspekt in Piranesis Schaffen sind die archäologischen Werke. Als Archäologe beteiligt er sich an Ausgrabungen, studiert antike Schriften und Geschichte. Er ist überzeugt von der Vorbildlichkeit der römischen Kunst und ihren etruskischen Wurzeln. Auf Grundlage seiner Forschungen fertigt er Zeichnungen an und rekonstruiert antike Bauwerke auf dem Papier, wie Abschnitte der römischen Aquädukte und der *Cloaca Maxima*. Vielen seiner Radierungen fügt er außerdem erklärende Ausführungen hinzu. Das Hauptwerk seiner archäologischen Veröffentlichungen ist das vierbändige Werk *Le antichità romane* aus dem Jahr 1756. 1757 wird Piranesi zum Ehrenmitglied der *Society of Antiquaries of London* ernannt, einer 1707 gegründeten Gesellschaft, die sich der Förderung von Forschung und Lehre auf den Gebieten Geschichte und Archäologie widmet.

Die 60er Jahre des 18. Jahrhunderts sind für Piranesi von der Diskussion über die Vorherrschaft der römischen oder der griechischen Kunst in der Antike geprägt. Außerdem führt er in diesen Jahren seine einzigen architektonischen Aufträge aus. Papst Clemens XIII. wird Piranesis wichtigster Mäzen, dem er fünf seiner Werke widmet, unter anderem die umfassendste Schrift *Della magnificenza ed architettura de' romani* (1761). Wird der Entwurf für die Apsis für *S. Giovanni in Laterano* von 1764 auch nie ausgeführt, so erneuert Piranesi in den Jahren 1764 bis 1766 die Fassade von *S. Maria del Priorato* auf dem Aventin. 1767 wird er vom Papst zum Ritter des Ordens vom Goldenen Sporn ernannt.

Fortan beschäftigt er sich intensiv auch mit Fragen der Innenarchitektur und Dekoration. Auf Basis eigener Sammlungen und dem Antiquitätenhandel sowie der seit den 1750er Jahren bestehenden Bekanntschaft mit Robert Adam⁸ entwickelt Piranesi Konzepte von Innenarchitektur, mit denen er der vorherrschenden Mode einer eigenständigen Interpretation römischer Antike folgt. Er veröffentlicht zwei Sammlungen mit Drucken antikisierender Gebrauchsgegenstände und Innendekorationen: *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj* (1769) und *Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi* (1778). Kurz vor seinem Tod reist er mit seinem Sohn Francesco nach Süditalien, um die Ruinen von Paestum zu besichtigen. Resultat dieser Reise sind 20 Radierungen, die sein Sohn





[Abb. 2 / Kat. 6]

nach seinem Tod im November 1778 in Rom vollendet und unter dem Titel *Différentes vues de quelques restes de trois grandes édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto* drucken lässt.⁹

Gedruckte Veduten

Piranesis bevorzugte Technik ist die Radierung, ein Tiefdruckverfahren, bei der eine Kupferplatte mit einem säureresistenten, dickflüssigen Ätzgrund aus Wachs, Pech, Asphalt und Kolophonium überzogen wird. Der Künstler „zeichnet“ darauf mit einer Radiernadel, indem er seine Komposition in die aufgetragene Schicht einritz. Nach Abschluss der Zeichnung wird die Platte in ein Bad aus Salpetersäure getaucht, wo sich die Säure an den bloßgelegten Stellen in das Kupfer hineinfrißt und so die für den Druck nötigen Vertiefungen schafft. Je nach Stärke der Säure und Länge der Einwirkzeit fallen die entstandenen Kerben im Metall unterschiedlich tief und breit aus, was im Druck für dünnere oder kräftigere Linien sorgt.¹⁰ Piranesi lehnt detaillierte Vorzeichnungen ab und zieht es vor, seine Erfindungen direkt auf einer Kupferplatte zu skizzieren. Der Einsatz unterschiedlicher Radiernadeln ermöglicht ihm, sehr detailreich und frei zu arbeiten, so dass seine Graphiken zuweilen Federzeichnungen gleichen.¹¹ Er experimentiert kontinuierlich mit den Möglichkeiten, die diese Technik bietet, um verschiedenste Effekte zu erzeugen. Zudem überarbeitet er seine Platten nicht selten mehrfach, bis die graphische Umsetzung seinen Vorstellungen entspricht.¹²

Im 18. Jahrhundert, zu einer Zeit, als junge Adlige im Rahmen der Grand Tour zur Ergänzung ihrer Ausbildung verstärkt Bildungsreisen nach Italien und Frankreich unternahmen und sich Künstler in Rom und Neapel niederlassen, um die Antike zu studieren, wächst auch die Nachfrage nach Veduten. Die gemalten oder gestochenen Stadtansichten werden von den Reisenden als Andenken und zur Dokumentation der Reise für die Daheimgebliebenen erworben. Für die Künstler sind sie wiederum eine wichtige Einnahmequelle. Innerhalb der Kunstwelt genießen die Veduten- und Landschaftsmaler jedoch kein hohes Ansehen. Erst ab 1752 werden diese Künstler an der römischen *Accademia di San Luca* mit einer eigenen Klasse zugelassen.

Der Venezianer Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, definiert 1744 auf dem Titelblatt seiner Vedute, einer Folge von 31 Radierungen venezianischer Ansichten, zwei Typen von Veduten: die „veduta ideata“ und die „veduta presa dal luogo“. Diese Bezeichnungen werden noch heute für Vedutenbeschreibungen eingesetzt. Bei der „veduta presa dal luogo“¹³, auch „veduta realista“ genannt, handelt es sich um eine möglichst naturgetreue Darstellung des Ortes. Um die Perspektive und die Proportionen genau übernehmen zu können, wurde auch die *Camera obscura*¹⁴ eingesetzt. Die „veduta ideata“ ist eine Idealdarstellung, die der Phantasie des Künstlers entspringt. Reale und imaginäre Landschaften und Architekturen werden gemeinsam dargestellt und ergeben zusammen ein insgesamt realistisches Bild. Eine weitere Form der „veduta ideata“ ist das „capriccio“, welches unter Umständen keine realen Gebäude oder Landschaften mehr erkennen lässt und – bis hin zu den überwucherten Ruinenfragmenten in Piranesi *Grotteschi* – mehr eine Stimmung und ein Gefühl übermitteln, als einen Landschaftseindruck.¹⁵ Die Typen der „veduta realista“ und der „veduta ideata“ sind oft nicht klar von einander abgrenzbar und werden bereits von bekannten Vedutisten der Zeit wie Gaspar Van Wittel (1653–1763) – auch „Vanvitelli“ genannt – oder Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) in unterschiedlicher Weise differenziert und kombiniert.¹⁶

Den stärksten Einfluss auf Piranesi haben der Vedutenstecher Giuseppe Vasi (1710–1782) und der Architekt und Kartograph Giambattista Nolli (1701–1759) ausgeübt.¹⁷ Mit ihnen arbeitet er zu Beginn seines Romaufenthaltes in Vasis Werkstatt¹⁸ an einem Stadtplan, der *Pianta piccola di Roma moderna* (1748), für den Piranesi die rahmenden Veduten anfertigt. 1747 bringen Vasi und Nolli gemeinsam den ersten Band der *Magnificenze di Roma antica e moderna* heraus. Diese topographischen Veduten haben fast enzyklopädischen Charakter und sind mit erklärenden Texten und Legenden versehen, die die Stadt auch topographisch korrekt erläutern sollen.¹⁹ Aus diesen Bildtypen entwickelt Piranesi nach seiner Zeit bei Nolli und Vasi eine eigene Art der Architekturdarstellung. Dass er in der Lage ist, genaue technische Zeichnungen anzufertigen und zu beschriften, beweist er u.a. in den *Antichità Romane*, in denen er durch Grundrisse und Detailzeichnungen den jeweiligen Zustand der antiken Bauten dokumentiert und rekonstruiert. Diese sehr genauen Analysen kombiniert er in den Veduten mit seiner persönlichen Architekturauffas-

sung, der *Invenzione*. Die tatsächlich vorhandenen Monumente, Gebäude und architektonischen Elemente sollen in einem für ihn perfekten Zusammenspiel mit einer ganz eigenen Spannung präsentiert werden. Die Monumentalität seiner Darstellungen erreicht er durch den Einsatz von Lichteffekten, ungewöhnlichen Bildausschnitten und Requisiten, wie wild wuchernden Pflanzen und extrem kleinen Staffagefiguren.²⁰ Ein weiterer Grund für den monumentalen Eindruck, den Piranesi Veduten hinterlassen, ist auch die Größe der Drucke. Die Kupferplatten seiner ersten Publikation, der *Prima Parte*, sind im Schnitt nur 25 x 35 cm groß; bereits bei den frühen Blättern der *Vedute di Roma* verwendet Piranesi größere Platten (40 x 55 bis 60 cm) und nähert sich so der Größe der Leinwände der Vedutenmaler an.²¹

Die in dieser Ausstellung gezeigten Veduten können im Hinblick auf Inszenierung und Bildeindrücke in vier unterschiedliche Typen eingeteilt werden.²²

Mehrere Gebäude als bühnenbildartige Ansicht

Idealtypisches Beispiel ist der *Arco di Settimio Severo* [Kat. 14]. Eine weite, helle Ansicht, die als Souvenir eines Romreisenden an den traumhaften Aufenthalt erinnert. Die Gebäude und Ruinen auf diesem Bild stehen vor Ort tatsächlich nahe beieinander und sind mit einem Blick erfassbar, wie Aufnahmen von Gabriele Basilico und Herschel Levit beweisen.²³ Piranesi inszeniert dabei die Ansicht von einer erhöhten Position aus durch Lichteffekte. Mittels einer dunklen Schattierung rückt die Phokas-Säule auf der linken Seite in den Vordergrund. Sie wird zum Blickfang und stört die Betrachtung der Gebäude im Hintergrund. Die dunkle Fassade der Kirche der Heiligen Luca und Martina auf der rechten Seite wird nach vorne gedreht und rahmt mit der Säule den hellen Triumphbogen. Das Bild wird am rechten Rand durch ein extrem dunkel dargestelltes Gebäude abgeschlossen, welches die tonalen Möglichkeiten der Radierung verdeutlicht.

Ansicht einzelner Gebäude

Die Gebäude werden vollständig und naturalistisch dargestellt, jedoch durch den Blickwinkel und den Einsatz von Licht und Schatten sowie weiteren Elementen überhöht und inszeniert.²⁴ Für diesen Typus steht als Beispiel die *Veduta del Tempio detto della Tosse* [Kat. 9]. Der Rundbau wird in Untersicht gezeigt. Sehr kleine Staffagefiguren, wuchernde Pflanzen auf dem Dach des Tempels sowie ein quer über den Tempel verlaufender, unrealistischer Schlagschatten betonen außerdem seine monumentale Wirkung. Was dem Bauwerk zudem einen bedrohlichen Eindruck verleiht, ist die Tatsache, dass der größte Teil der Fensteröffnungen verschlossen ist. In der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts existieren Ansätze, die Fassade eines Gebäudes mit einem Gesicht gleichzusetzen.²⁵ Indem hier die Öffnungen verschlossen wurden, vermittelt das Gebäude einen abweisenden und unnahbaren, vielleicht sogar abschreckenden Eindruck.

Ausschnitthafte Darstellung einzelner Gebäude mit Betonung einer Front oder einer Kante

Die meisten der in dieser Ausstellung gezeigten Veduten gehören diesem Typus an.²⁶ Hier werden Teile einzelner Gebäude derart deutlich in den Vordergrund gerückt und vergrößert, dass sie dem Betrachter fast unangenehm nahe kommen, wie etwa die nahezu schwarze Außenmauer in der *Veduta degli Avanzi del Foro di Nerva* [Kat. 2]. Der in diesem Werk ausgewählte Ausschnitt wirkt beunruhigend, was von dem am vorderen Bildrand geradezu aus dem Bild herausstürzenden Fragment unterstrichen wird [Abb. 1]. Die eigentlich dekorativen und mächtigen Säulen hinter dem *Arco dei Pantani* werden nur ausschnitthaft gezeigt. Die Großartigkeit der römischen Ruinen, die Piranesi in seinem Werk postuliert, wird hier bis hin zu einer bedrohlichen Intensität dramatisiert.

Innenraum-Ansichten

Die Bedrohlichkeit des vorherigen Typus wird in den Innenraum-Veduten weiter verstärkt [Abb. 2].²⁷ In der *Altra Veduta interna della Villa di Mecenate in Tivoli* [Kat. 7] erinnern dunkle, rational nicht fassbare Räume an Piranesis Architekturcapricci der *Carceri*. Die nüchternen Erklärungen der Räume und architektonischen Details am unteren Bildrand sowie die Darstellung bewegter Staffage-Figuren im unteren Viertel der Graphik besänftigen die unheimliche Stimmung nicht. Monumentalität und Unwirklichkeit der Architektur werden durch starke Untersicht, auffällige Lichteinfälle und Architekturfragmente, die die Vedute an den Seiten einrahmen, betont. Die Räume sind verschachtelt und scheinen endlos. Der Betrachter fühlt sich in Anbetracht einer solchen Konstruktion orientierungslos. Piranesis einleitend vorgestellte Idee, dass seine Zeitgenossen der antiken Architektur machtlos gegenüber stehen würden, wird hier am eindrucksvollsten präsentiert. Speziell bei den Darstellungen des dritten und vierten Typus geht es nicht nur um die reine Architekturdarstellung, sondern vornehmlich um eine unmittelbare emotionale Wirkung und das Aufbauen einer Spannung. Dem Betrachter wird in den Darstellungen des dritten Typus der Zugang zum Werk zunächst verwehrt, da ihn massive, hohe Mauern oder prominente Kanten zurückstoßen. In den Werken des vierten Typus hingegen wird der Betrachter bei dem Versuch, den Raum zu erfassen, tief in eine labyrinthische Umgebung hinein gezogen, ohne diese rational begreifen zu können. Auch in den Werken der ersten beiden Typen sind immer unheimliche, dunkle Details eingefügt, die den Betrachter aufmerken lassen und ihn gleichzeitig anziehen und abstoßen können. Diese unheimlichen und widersprüchlichen Eindrücke, die beim Betrachten und Erleben der Werke Piranesis evoziert werden, dienen einer bildrhetorischen Bekräftigung seines übersteigerten Antikenideals. Gleichzeitig partizipiert Piranesi an zeitgenössischen Entwicklungen in der Ästhetik und Kunsttheorie. Gerade Leser der 1757 veröffentlichten *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* von Edmund Burke werden in Piranesis Drucken den Aspekt des Erhabenen (*Sublime*) erkannt und geschätzt haben.²⁸ Mit diesem ergänzt der irische Philosoph die Kategorie des Schönen um diejenige des Erhabenen, welches seine Wirkung durch Gefühle von Schrecken oder Schmerz entfaltet.

- 1 Giovanni Battista Piranesi, *Prima parte di architettura, e prospettive, 1743*, Dedikation; Übersetzung nach: Höper – Stoschek – Heinlein 1999, S. 97; Wilton-Ely 1988, S. 12.
- 2 Höper 1999, S. 10f.
- 3 Siehe dazu die umfangreichen Literaturverzeichnisse in Pinto 2012; Bevilacqua – Gori Sassoli 2006; Höper – Stoschek – Heinlein 1999; Wilton-Ely 1988.
- 4 Der Sizilianer Giuseppe Vasi (1710–1782) ist bei Piranesi Ankunft in Rom einer der bekanntesten römische Vedutenstecher, vgl. Höper 1999, S. 9; Wilton-Ely 1988, S. 11.
- 5 Besonders Giovanni Battista Tiepolos (1696–1779) Radierungen *Capricci* und *Scherzi di Fantasia* beeinflussen Piranesi. Tiepolo beschäftigt sich hauptsächlich mit reich ausgestalteter und illusionistischer Decken- und Wandmalerei in Norditalien, vgl. Jahn 1995, S. 847, Stichwort: ‚Tiepolo‘.
- 6 1761 erfolgt eine Neuauflage der überarbeiteten Blätter unter dem Namen *Carceri d’invenzione*.
- 7 Dieser Begriff wird erstmalig von Piranesi Lehrer Ferdinando Galli-Bibiena (1657–1743) in seinem Werk *L’architettura civile, preparata su la geometria e ridotta alla prospettiva* erwähnt, vgl. Kockel 2005, S. 158.
- 8 Robert Adam (1728–1792) ist einer der bekanntesten Architekten Großbritanniens des 18. Jahrhunderts, vgl. King 1991, S. VII. Auch seine Bauweise ist durch die Bekanntheit mit Piranesi nachhaltig beeinflusst worden, vgl. Wilton-Ely 2007, S. 218–220.
- 9 Dem Überblick über Piranesi Leben und Hauptwerke liegen folgende Werke zugrunde: Bianconi 1976; Höper – Stoschek – Heinlein 1999; Wilton-Ely 1988.
- 10 Olbrich (1987–1994), Band 4, S. 6–9, Stichwort: ‚Radierung‘.
- 11 Westföhl 1996, S. 33.
- 12 Höper 1999, S. 21–23; Pane 1980, S. 101–120; Wolf 1997, S. 93–95.
- 13 Giovanni Antonio Canal (1697–1768), genannt Canaletto, *Vedute* 1744.
- 14 Die *Camera obscura*, anfangs als Lochkamera, später mit Linsen und Spiegel oder Prismen ausgestattet, wird seit dem 15. Jahrhundert als Hilfsmittel zur detailgetreuen und perspektivisch richtigen Wiedergabe von Landschaften und Architekturen genutzt, vgl. Jahn 1995, Stichwort: ‚Zeichenkamera‘, S. 926; Briganti 1969, I, S. 8–20.
- 15 Stoschek 1999, S. 31f.
- 16 Briganti 1966; es wird vermutet, dass auch van Wittel eine *Camera Obscura* als Hilfsmittel zur Zeichnung seiner Veduten genutzt hat, vgl. Löthy 2005. Zu den Veduten Panninis siehe Kiene 1994.
- 17 Für einen vollständigeren Überblick zu den Vedutisten der Zeit vgl. Briganti 1969.
- 18 In der Forschung herrscht die Meinung vor, Piranesi sei zu Beginn der 40er Jahre als Lehrling in Vasis Werkstatt aufgenommen worden. Es gibt jedoch Vermutungen, Piranesi habe bereits in Venedig die Ausbildung zum Stecher durchlaufen und sei direkt als Mitarbeiter Vasis tätig gewesen, vgl. Rosenfeld 2007.
- 19 Bevilacqua 2006, S. 48–50.
- 20 Höper 1999, S. 25–27.
- 21 Höper 1999, S. 253.
- 22 Diese Analyse wird lediglich für die in der Ausstellung gezeigten Werke durchgeführt. Ob sich hieraus eine Verallgemeinerung für den gesamten Block der *Vedute di Roma* ziehen lässt, muss an anderer Stelle geklärt werden. Auch die Vermutung, ob sich die Steigerung der Dramatik der Werke anhand der zeitlichen Entwicklung verfolgen lässt, kann hier nicht untersucht werden.
- 23 Corinna Höpers These, dass sich mit der stilistischen Entwicklung Piranesis auch die Dramatik der Werke erhöht, kann bei der vorliegenden Auswahl nicht stringent belegt werden, vgl. Höper – Stoschek – Heinlein 1999, S. 256.
- 24 Ficacci 2010, Kat. Abb. 239, Piranesi – Levit 1976, Abb. 21. Der Ausgrabungszustand des Bogens und der Säule im 18. Jahrhundert sind beim Vergleich des Druckes mit den Fotografien zu berücksichtigen, da die antiken Monumente zu der Zeit noch nicht vollständig sichtbar waren.
- 25 Kat. 1, 5, 9, 10, 13.
- 26 Vidler 2002, S. 120.
- 27 Kat. 2, 3, 4, 11, 12, 15, 16.
- 28 Kat. 6, 7, 8, 17.
- 29 A *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, vgl. Zell 1987, S. 186–202.

Piranesis *Vedute di Roma* als Teil des antiquarischen Diskurses

Dietrich Boschung

Teil der Veduten Piranesis sind die Legenden und Texte, mit denen die Ansichten benannt, bisweilen auch erläutert werden. Gelegentlich sind die Texte unter das gerahmte Bildfeld geschrieben, wobei in der Mitte die Bezeichnung des Baus steht, während links und rechts daneben in kleinerer Schrift zusätzliche Erläuterungen folgen [Kat. 2, 3, 12, 14, 16]. Manchmal sind die Texte in das Bild integriert; in diesem Fall haben die Schriftträger die Form antiker Inschriftenfelder [Kat. 1, 4, 6, 9, 10, 12] oder geöffneter Buchrollen [Kat. 5, 7, 8, 11], gelegentlich von Papierzetteln [Kat. 13]. Antikisierende Inschriftenträger suggerieren dem Leser die Autorität antiker historischer Quellen; freilich sind als Schriftart nur in einem Falle [Kat. 1] antikisierende Majuskel gewählt. Die beschrifteten Papierseiten wirken wie die Notizen gelehrter Antiquare.

Die Texte selbst sind von unterschiedlicher Länge und von unterschiedlicher Art. Einige geben längere Erläuterung [Kat. 6, 8, 12] und kombinieren wie die Embleme des 16. und 17. Jhs. Titel, Bild und Text. Andere beschränken sich auf Bezeichnungen wie *Veduta degli avanzi / del Foro di Nerva* [Kat. 1]. Schon eine knappe Mitteilung dieser Art appelliert an die historischen, antiquarischen und topographischen Kenntnisse des Lesers, ohne die er die gezeigten Reste schwerlich als kaiserliche Platzanlage erkennen könnte. Die Legende fokussiert den Blick zunächst auf die antiken Ruinen. In diesem Fall blendet sie zugleich die zeitgenössischen Häuser aus, die den antiken Monumentalbau umgeben und ihn zum Teil parasitär nutzen. So bleibt es dem Betrachter überlassen, ob er die Diskrepanz zwischen der mächtigen und prunkvollen antiken Anlage und den zwerghaften Epigonen, die sie zweckentfremdend bevölkern, bemerkt und vielleicht aus eigener Erfahrung kommentiert. Das ist umso auffälliger, als die barocke *Via Alessandrina* in einer Tiefenperspektive gezeigt wird und so die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ohne dass dazu eine Erläuterung gegeben wird.

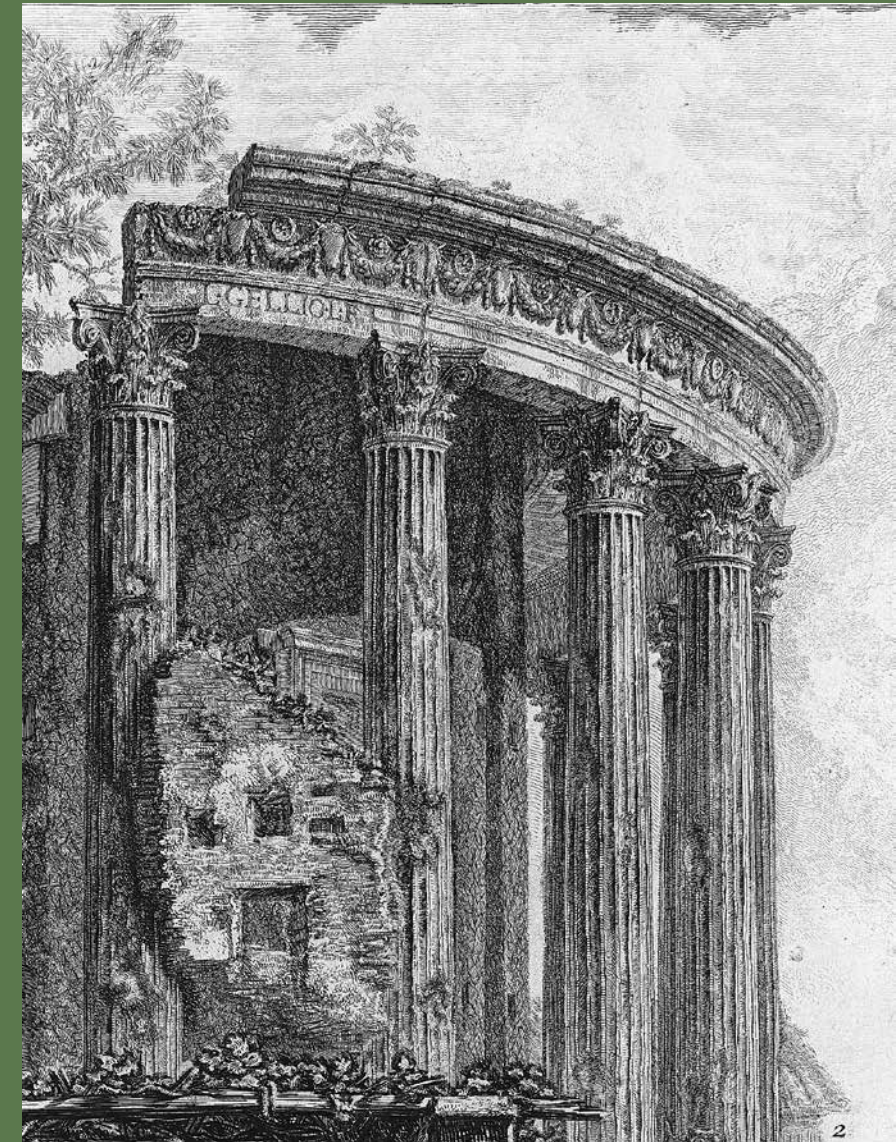
Eine zweite Vedute, die ebenfalls den Titel *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva* trägt, wird ausführlicher erklärt [Kat. 2]. Freilich zeigt die Ansicht nach heutigem Verständnis nicht das Forum des Nerva, sondern die Umfassungsmauer des Augustusforums und die Säulen des Mars Ultor-Tempels. Die zusätzlichen Angaben bezeichnen die „*Curia del Foro*“ (Ziffer 1; gemeint ist die Cella-Mauer des Mars Ultor-Tempels) und die antiken Eingänge zum Platz (Ziffer 2 und 3), v. a. aber die neuzeitlichen Kirchen und Klöster. Die Bezeichnung des Baukomplexes als *Nervaforum* findet sich bereits auf dem Romplan des Giambattista Nolli von 1748;¹ Piranesis Legende nennt wie Nollis Angaben das Kloster „*dell' Annunziata*“ und den „*Arco dei Pantani*“. Ein zwischen 1792 und 1814 geschaffenes Korkmodell von Carl May zeigt die drei Säulen des Mars Ultor-Tempels und die Umfassungsmauer des Augustusforums ebenfalls unter der Bezeichnung „*Foro di Nerva*“.² Piranesis scheinbar willkürliche Benennung entspricht somit einer Deutung, die im 18. Jh. geläufig war. Das gilt auch für die Bezeichnung der Substruktionen des Claudius-Tempels auf dem Celio als „*Curia Ostilia*“ [Kat. 16], die sich ebenfalls bereits auf dem Romplan des Giambattista Nolli findet.³

Manche Interpretationen gibt Piranesi unter Vorbehalt an. So heißt der Bau auf Kat. 9 „*Tempio detto della Tosse*“, der Bogen auf Kat. 15 „*Tempio detto volgarm(en)te di Giano*“, das beeindruckende Mauerwerk auf Kat. 16 „*volgarmente detto la Curia Ostilia*“. Mit diesen Formulierungen signalisiert Piranesi eine kritische Distanz zu den mitgeteilten Bezeichnungen und lässt erkennen, dass er von den kritischen Diskussionen darüber weiß. Gerade bei dem letzten Beispiel gibt er zunächst eine andere Erklärung der monumentalen Bogenkonstruktionen als Tierkäfige („*serraglio delle fiere*“), die Domitian im Zusammenhang mit dem *Amphitheatrum Flavium* erbaut habe; der traditionelle Name „*Curia (H)ostilia*“ wird dadurch bereits widerlegt, bevor Piranesi ihn überhaupt anführt. Wenn er dennoch nicht auf die offensichtlich problematischen Bezeichnungen verzichtet, so liegt das an dem historischen oder antiquarischen Interesse, das mit ihnen verbunden ist. So war der doppelgesichtige Gott Janus („*Giano*“) eine besonders auffällige Figur, deren Ikonographie ein antiquarisch belesener Vedutenkäufer etwa von den Darstellungen auf Bronzemünzen der römischen Republik kennen konnte. Er wird auch gewusst haben, dass das Öffnen und Schließen der Tore seines Tempels auf dem *Forum*

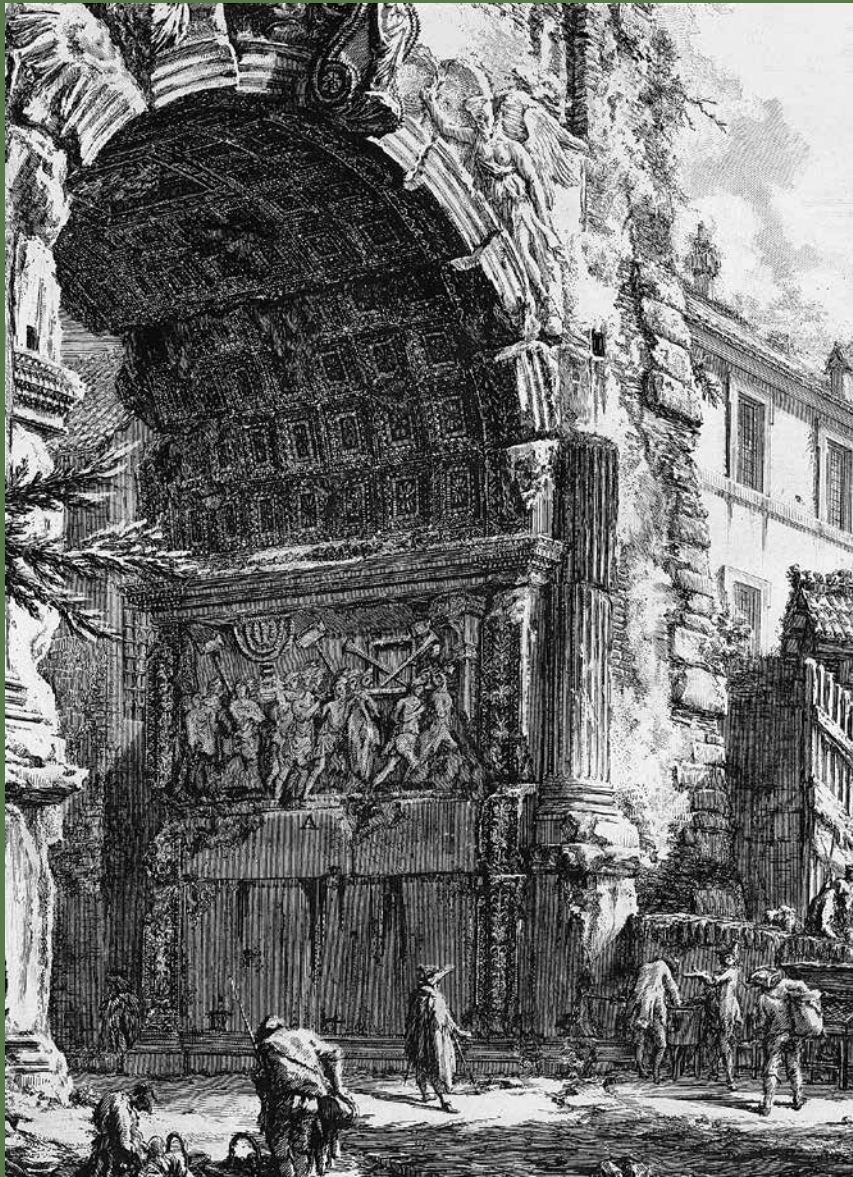
Romanum Krieg und Frieden anzeigte. Die *Curia Hostilia* [Kat. 16] war das älteste Versammlungslokal des römischen Senats, in dem welthistorisch bedeutende Debatten geführt und weitreichende Entscheidungen getroffen worden waren. Auch ihr Untergang war von Interesse, war sie doch in den bürgerkriegsähnlichen Wirren der späten Republik abgebrannt. In beiden Fällen regte die Benennung also zu historischen Ausführungen an. Der „Hustentempel“ [Kat. 9, *Tempio della Tosse*]⁴ war religionshistorisch auffällig und mochte den gebildeten Betrachter zu Reflexionen über den römischen Götterglauben anregen. Die Aufmerksamkeit, die ihm im 18. Jh. entgegengebracht wurde, zeigt sich auch durch die von Carl May geschaffenen Korkmodelle des Baues.⁵ Gerade die skeptische Mitteilung der Namen bot dem Betrachter Gelegenheit, seine historischen und antiquarischen Kenntnisse im Gespräch zu beweisen, konnte er doch Argumente dafür oder dagegen vorbringen. Bei Bauten, die er mehrfach illustriert, verwendet Piranesi in seinen Legenden komplementäre Strategien der Argumentation, wie sich an zwei Beispielen aufzeigen lässt. Von den drei Blättern zur ‚*Maecenasvilla*‘ zeigt das erste [Kat. 5] die Frontansicht und beschreibt sie in der Legende, die auf eine geöffnete Buchrolle gesetzt ist, knapp und nüchtern. Die Beschriftung nennt die Lage bei Tivoli und die Konstruktion aus Travertin in *opus incertum*. Mit dem ins Bild gesetzten Buchstaben „A“ wird das einzige vollständige Kapitell markiert; mit „B“ die Reste des mit Mennige bemalten Stucküberzugs [Abb. 9]. Beide Buchstaben sind so klein, dass sie nur bei genauer Betrachtung zu finden sind, also ein eingehendes Studium der Vedute erfordern. Ein zweiter Stich [Kat. 7] zeigt den gleichen Baukomplex von innen. Seine Legende nimmt mit der Formulierung „*altra veduta interna della Villa di Mecenate*“ Bezug auf bereits bekannte Ansichten desselben Baus und erfordert somit einen Vergleich der Blätter. Auch hier sind durch Markierungen im Bild zwei Details erläutert: „A“ zeigt öffentliche Läden an („*taverne pubbliche*“), die in die Villa integriert sind. Länger ist die Erklärung zu dem mit „B“ markierten Befund [Abb. 10]: In diesen Einlassungen sollen die Enden der Querbalken eingefügt gewesen sein, die den Wohnraum trugen.⁶ Piranesi leitet also die Funktion des Baues aus einer bautechnischen Beobachtung ab und gibt dem Betrachter einen Hinweis, warum die grottenartige Anlage trotz ihrer aktuellen unwirtlichen Erscheinung als Wohnsitz eines überaus kultivierten Römers zu interpretieren ist. Ältere Erklärungen sahen hier den

Ort, an dem Maecenas im Sommer Philosophen, Historiker und Dichter zu Vortrag und Gespräch versammelte.⁷ Diese Deutung widerlegt Piranesi jedoch in der ausführlichen Legende einer weiteren Vedute [Kat. 6] zum gleichen Baukomplex. Der Text ist in drei Kolumnen auf eine langgestreckte *Tabula ansata* geschrieben, nimmt also eine römische Form der Schriftverteilung auf und beansprucht damit die Autorität einer authentischen antiken Quelle. Zunächst wird eine antike Bauinschrift, deren Position im Stich die Markierung „A“ anzeigt, in voller Länge referiert.⁸ Piranesi zieht in der Legende daraus den Schluss, dass es sich bei dem Komplex nicht um eine Villa handeln kann, sondern um eine öffentliche Anlage, die das Gefälle des Geländes ausgleichen soll. Dieses Ergebnis bekräftigt die Notiz zu den mit „B“ eingezeichneten Befunden, die erkennen lassen, dass die Wandöffnungen nicht verschließbar waren und zu öffentlichen Tavernen gehören. Auch hier argumentiert Piranesi als Archäologe, basiert doch seine Deutung auf exakten und nachvollziehbaren Beobachtungen; freilich führen sie zu anderen Schlüssen als bei Kat. 7.

Auch die Legenden der drei Veduten zum Rundtempel von *Tivoli* [Kat. 11–13] konzentrieren sich auf jeweils unterschiedliche Aspekte. Der Titel zu *Kat. 12* bezeichnet ihn als „*tempio della Sibilla*“, doch wird diese Angabe im links anschließenden Text durch die Erläuterung „*volgarmente così si chiama*“ in Frage gestellt. Daran schließt sich die Nennung alternativer Deutungen als Tempel des Hercules oder des Tiburnus an, wobei die zweite Möglichkeit durch die Zitierung des neuzeitlichen Gelehrten Cluverius und des antiken Dichters Statius untermauert wird.⁹ Für die Datierung wird die Inschrift auf dem Architrav herangezogen, die Piranesi auf einen Konsul namens L. Gellius, Sohn eines Lucius, bezieht [Abb. 3]. Da für die Jahre 72 v.Chr. (*ab urbe condita* 681) bzw. 36 v.Chr. (*ab urbe condita* 717) jeweils ein Konsul dieses Namens nachweisbar ist, soll der Tempel in einem dieser beiden Jahre erbaut oder restauriert worden sein. Dabei ist die Bauinschrift auf dieser Vedute gar nicht sichtbar, sondern nur auf einer anderen Ansicht des gleichen Baues [Kat. 13]; erneut wird der Betrachter also auf den Vergleich der Blätter verwiesen. Die Legende von *Kat. 12* endet mit dem Hinweis, auch der neben dem Rundtempel liegende antike Bau könnte das Heiligtum der „*Dea Albunea*“, also der Sibylle, sein. Wenn sich Piranesi hier auf wissenschaftliche, literarische und epigraphische Autoritäten gleichermaßen bezieht, so eröffnet sie durch die Nennung von Alternativen doch wieder einen Gesprächsraum, der dem Betrachter der Vedute



[Abb. 3 / Kat. 13]



[Abb. 4 / Kat. 3]

die Möglichkeit zur Demonstration seiner Gelehrsamkeit und seines Scharfsinns bietet. Dagegen zählt die Legende von *Kat. 11* die Bestandteile der sichtbaren Bauten nüchtern auf und benennt allenfalls noch Travertin und Stucküberzug als Baumaterialien. Die Beschriftung des dritten Sticks [*Kat. 13*] nimmt die Diskussion um die Benennung des Rundbaus wieder auf, der hier im Titel erneut als „*tempio della Sibilla*“, darunter als „*tempio supposto di Albunea*“ gedeutet wird. Damit ist der Name der Sibylle von Tivoli genannt. Der Kirchenvater Lactantius überliefert eine ältere Nachricht des Varro, die Sibylle von Tibur habe diesen Namen getragen und sie sei am Ufer des Baches Aniene wie eine Göttin verehrt worden. Im Strudel der Fluten sei ihre Statue gefunden worden. Der Senat habe ihre Orakel auf das Kapitol überführen lassen.¹⁰ Nach einem Text des fortgeschrittenen 4. Jhs. n.Chr. soll sie die Zukunft Roms vorausgesagt haben; mittelalterliche Quellen schreiben ihr auch die Prophezeiung der Geburt Christi zu.¹¹ Giuseppe Rocco Volpi bespricht die literarischen Quellen in seinem *Vetus Latium* (1745) ausführlich und versucht dort gegen Cluverius den Nachweis zu erbringen, dass der Rundtempel über dem Aniene mit dem Heiligtum der Sibylla zu identifizieren und auch der Ort des Orakels sei. Er nennt ebenfalls die Inschrift des L. Gellius, bezieht sie aber – anders als Piranesi – auf einen *curator operum publicorum*, der den Tempel im Auftrag des Augustus restauriert habe.¹² Dass Piranesi Volpis *Vetus Latium* kannte, ergibt sich aus seiner hochrechteckigen *Vedute Kat. 13*, für die er eine ähnliche Ansicht gewählt hat wie der Kupferstecher Volpi.¹³

Die Ansicht eines überwölbten Gangs in der Villa Hadriana [*Kat. 8*] erläutert die Legende als zweckmäßige und zugleich aufwendige antike Anlage. Der Raum wird als „*Heliocaminus*“ gedeutet, d.h. als Teil der Winterwohnung, dessen Fenster nach Süden gehen und der daher durch das Sonnenlicht gewärmt wird; die südwärts gerichteten Deckenfenster sind im Bild durch den Buchstaben „A“ markiert und in dem Text erläutert.¹⁴ Der sonst ungebräuchliche Begriff *Heliocaminus* stammt aus einem der Villenbriefe des jüngeren Plinius vom Anfang des 2. Jhs. n.Chr. Der Senator beschreibt dort eine von ihm selbst erdachte Anlage, die von zwei Seiten Sonnenlicht erhält und nach beiden Richtungen Ausblicke auf eine Terrasse und auf das Meer ermöglicht.¹⁵ Nach der literarischen Beschreibung erscheint die Deutung des dargestellten Gangs als *Heliocaminus* nicht zwingend, fehlt doch der Ausblick nach der zweiten Seite. Dennoch nutzt Piranesi die Gelegenheit zu einer Demonstra-

tion seiner architekturhistorischen Kenntnisse; auch beim Betrachter wird eine ähnliche Belesenheit vorausgesetzt. Der zweite Teil der Legende spricht von der einstigen Statuenausstattung: Die Statuen, die hier aufgestellt waren, hätten ein vorteilhaftes Licht erhalten, das ihren Wert und ihre Schönheit zur Geltung gebracht habe.¹⁶ Der Stich selbst zeigt keine Hinweise auf eine einstige Statuenausstattung, weder Skulpturenfragmente noch Basen sind zu sehen. Jedoch galt die Villa Hadriana im 18. Jh. als Fundort zahlreicher, besonders qualitätvoller Statuen, die von Kunsthändlern wie Gavin Hamilton gezielt ausgegraben, von renommierten Bildhauern wie Bartolomeo Cavaceppi restauriert und an anspruchsvolle Sammler in ganz Europa verkauft wurden.¹⁷ Es ist daher verständlich, wenn Piranesi nicht nur die Schönheit, sondern auch den Wert der hier vermuteten Skulpturen betont. Zugleich mutet der Gang mit den weit offenen Oberlichtern wie ein Sammlungsraum des 18. Jhs. an, galt doch die Beleuchtung von oben als ideal für Statuensammlungen.¹⁸ Piranesi projiziert hier offensichtlich ein zeitgenössisches Aufstellungsideal auf die römische Antike zurück.

Vielfach nennen die Bildlegenden Personen und Ereignisse der römischen Geschichte. So werden zwei Grabbauten an der *Via Appia* dadurch bedeutend, dass sie mit prominenten Gestalten der römischen Geschichte verknüpft werden [Kat. 10]. Piso Licinianus, dem das Grab im Vordergrund zugewiesen wird, gehörte zu den Akteuren und Opfern der dramatischen Ereignisse des Vierkaiserjahrs 69 n. Chr., über die Tacitus ausführlich berichtet.¹⁹ Von Kaiser Galba am 10. Januar 69 wegen seines noblen Charakters und seiner vornehmen Abstammung adoptiert und damit als Nachfolger designiert, wurde er fünf Tage später ermordet. Auch hier bot die Legende einen Ansatzpunkt für historische Erläuterungen, aber auch für Betrachtungen über die Unberechenbarkeit des menschlichen Schicksals. Freilich hat der dargestellte Bau mit Piso Licinianus nichts zu tun, der im – erst 1884/85 entdeckten – Grab seiner Familie an der *Via Salaria* beigesetzt worden ist.²⁰ Wenn das zweite Grab von Piranesi den „*Cornelii*“ zugeschrieben wird, so deutet sich damit die Möglichkeit an, es könne sich um das von Cicero und Livius erwähnte Monument der berühmten Familie der Cornelii Scipiones handeln.²¹ Das tatsächliche Scipionengrab vor der *Porta Capena* war zwar im Jahre 1614 zum ersten Mal gefunden worden, doch war seine Kenntnis bis zur Wiederentdeckung 1780 in Vergessenheit geraten.

Auch die Bogenmonumente am *Forum Romanum* werden nicht nur in ihren topographischen Bezügen, sondern auch in ihrer historischen Bedeutung charakterisiert. Bei der Vedute des Titusbogens [Kat. 3] nimmt beides etwa gleich viel Raum ein. Während der rechte Teil der Legende die mit „C“ bis „G“ markierten Baulichkeiten der Umgebung bezeichnet, nennt der linke den historischen Anlass für die Errichtung des Bogen nach dem Tod des Kaisers und beschreibt zwei der Reliefs. Davon ist das eine, mit der Darstellung des Triumphs und der Beute aus dem Tempel von Jerusalem („A“), im Stich detailliert wiedergegeben, so dass der Siebenarmige Leuchter und der Schaubrottisch gut erkennbar sind [Abb. 4]. Dagegen ist das zweite beschriebene Relief („B“) mit dem Adlerflug des Kaisers zum Himmel, in der verschatteten Wölbung angebracht, allenfalls zu erahnen. Auch der Bogen für Kaiser Septimius Severus [Kat. 14] wird durch Benennung der benachbarten Bauten in der antiken wie in der zeitgenössischen Topographie positioniert. Anders als beim Titusbogen ist hier weder von den zahlreichen Reliefs noch vom Anlass für die Errichtung des im Titel genannten Monuments die Rede. Dagegen evoziert die Legende die *Via sacra* als Weg der antiken Triumphe, das antike *Aerarium* und den Saturntempel (Ziffer 1), den antiken *Carcer Mamertinus* als Gefängnis der Apostel Petrus und Paulus (Ziffer 3) sowie den Jupitertempel auf dem Kapitol (Ziffer 6); ebenso die Kirchen *S. Adriano* (Ziffer 1), *SS. Martina e Lucia* (Ziffer 2), *S. Giuseppe* (Ziffer 3) und *S. Maria in Aracoeli* (Ziffer 6), die jeweils über antiken Ruinen erbaut sind. Dabei war die Fläche des Forums damals noch nicht ergraben, so dass die nach heutigem Kenntnisstand irrige Lokalisierung von *Aerarium* und Saturntempel nicht erstaunlich ist. Auch der Unterbau und der Sockel der Säule im Vordergrund (Ziffer 7) wurden erst nach Piranesis Tod freigelegt. Durch die 1813 entdeckte Inschrift zeigte sich, dass sie im Jahre 608 n. Chr. für den byzantinischen Kaiser Phokas gestiftet worden war.²³ Piranesi deutet sie als Rest der von Kaiser Caligula erbauten Brücke von Palatin zum Kapitol, von der Sueton in der Vita des Caligula berichtet.²⁴ Die isolierte, durch ihre Größe aber imposante Säule erscheint so als Werk eines großenwahnsinnigen Tyrannen. Mit seinen knappen Angaben bezeichnet Piranesi das *Forum Romanum* als Schauplatz der römischen Triumphe und des Caesarenwahns, der heidnischen Götterverehrung und der christlichen Heilsgeschichte. Es lässt sich festhalten, dass die Texte Piranesis zu den Veduten unterschiedlich

argumentieren. Sie können seine eingehende Beschäftigung mit den dargestellten Bauten demonstrieren [Kat. 7] oder seine Gelehrsamkeit unter Beweis stellen [Kat. 8]. Oft legen sie sich nicht auf eine einzige Deutung fest, sondern bieten konkurrierende Erklärungsversuche. Dies kann innerhalb einer einzigen Legende geschehen [Kat. 12], aber auch durch widersprüchliche Erläuterungen zum gleichen Bau auf unterschiedlichen Blättern [Kat. 5–7]. Die Beschreibungen versuchen nicht zu belehren, sondern bieten Anregungen für Diskussionen über Architektur, Religion und Geschichte Roms, in denen die Betrachter ihre Reiseerfahrungen und ihr antiquarisches Wissen aufrufen, vergleichen und ergänzen können. Die Beschäftigung mit der Antike erscheint hier als diskursive soziale Praxis, wie sie sich auch für die Kunstbetrachtung der Italienreisenden des 18. Jhs. nachweisen lässt.²⁵

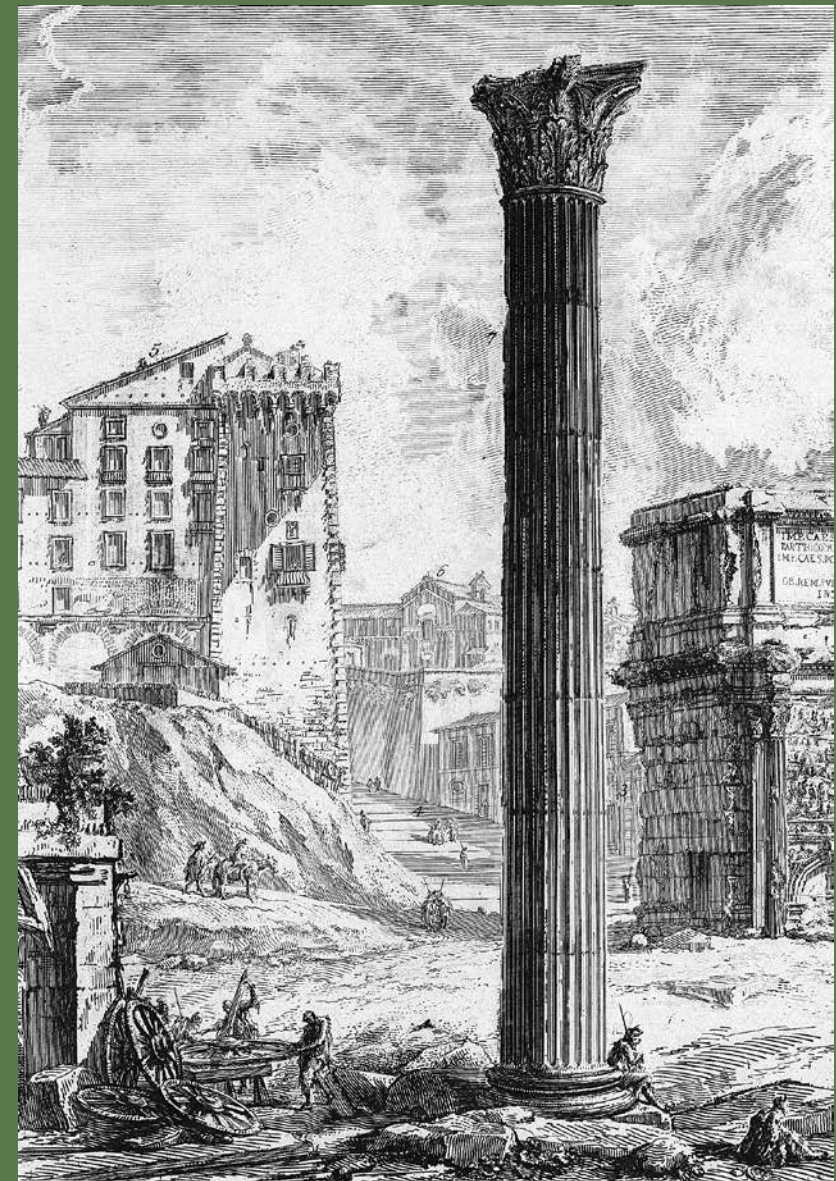
- | | | |
|---|---|--|
| <p>1 Dort unter der Nr. 123 (innerhalb der Umfangsmauer des Augustusforums): „Ch(iostro) dell' Annunziata, e Monast(ero) di Dominicane nel Foro di Nerva“. Unter Nr. 124 nennt Nolli den „Arco dei Pantani“. Nollis Plan ist leicht zugänglich durch die Internet-Publikation von Jim Tice und Eric Steiner: http://nolli.uoregon.edu [20.09.2013].</p> <p>2 Werner HelMBERGER, in: HelMBERGER – Kockel 1993, S. 213–215, Nr. 14.</p> <p>3 Ceen 1989, S. 17–22.</p> <p>4 Zur Benennung vgl. Rasch 1998, S. 65.</p> <p>5 Werner HelMBERGER, in: HelMBERGER – Kockel 1993, S. 310–314, Nr. 48f. Beide Modelle mit der Beschriftung „TEMPIO DELLA TOSSE A TIVOLI“. HelMBERGER führt die Bezeichnung „Hustentempel“ auf das Echo im Innern des Rundtempels zurück.</p> <p>6 „B. Cavi ne'quali erano le teste delle travature de'palchi, quali servivano anticamente per uso di abitazione“.</p> <p>7 So etwa Volpi 1745, S. 217–220, der sich auf Arhanasius Kircher bezieht.</p> <p>8 „L. Octavius L. f. Vitulus C. Rusticus C. f. Flavos inter IIIvir(i) d(e) s(entatus) s(ententia) viam integrandam curaver(unt)“; vgl. Tombrägel 2012, S. 63; Giuliani 1970, S. 194–195.</p> <p>9 „Alcuni han pensato, che fosse d'Ercole; ma il Cluverio nel lib(ro) 3 de Ital(ia) antiqu(a) suppone che fosse di Tiburno per quelle parole di Stazio nel lib(ro) 1 delle Selve ... illa recubat Tiburnus in umbra, illic sulphureos cupit Albula mergere crines.“ Gemeint ist Cluverius 1624, S. 962–964; mit dem Verweis auf Stadius, Silvae I, III S. 74–75.</p> <p>10 Lactantius, Divinae Institutiones I 6, S.12: „decimam [sibyllam]</p> | <p>Tiburtem, nomine Albunearum, quae Tiburi colatur ut dea iuxta ripas amnis Aniensis, cuius in gurgite simulacrum eius inventum esse dicitur, tenens in manu librum; cuius sortes Senatus in Capitolio transtulerit.“ Vgl. Rzach 1923, S. 2096 s. v. Sibyllen 14.</p> <p>11 Gauger 2002, S. 310–329, S. 468–470.</p> <p>12 Volpi 1745, S. 156–199. Argumentation gegen Cluverius S. 165; zur Inschrift S. 168–171.</p> <p>13 Vgl. Volpi 1745 Taf. III.</p> <p>14 „Veduta di un Eliocamino per abitarvi l' Inverno, il quale era riscaldato dal Sole, che s'introduceva per le finestre A, esposte al Mezzodi.“ Auch im Text zu seinem Plan der Villa Hadriana beschreibt Piranesi den Gang als „Eliocammino, o luogo da scaldarsi al sole con Fenestre a Mezzogiorno nella sommità della Volta che è di un quarto di Cerchio dipinta a Grotteschi“, vgl. Salza Prina Ricotti 2001, S. 216 zu Nr. 44. Zu Interpretationen des Heliocaminus seit dem 18. Jh.: de la Ruffinière du Prey 1994, S. 166, 205, 255–257, 293.</p> <p>15 Plinius, Epistulae II 17, 20: „In hac heliocaminus quidem alia xystum, alia mare, utraque solem, cubiculum autem valvis cryptoporticum, fenestra prospicit mare.“ („In ihm befindet sich ein Heliocaminus mit Ausblick hier auf die Terrasse, dort aufs Meer und beiderseits auf die Sonne, sodann ein Wohnraum, aus dem man durch die Flügeltüren in die Wandelhalle, durchs Fenster aufs Meer blickt“; Übersetzung nach Helmut Kasten). Dazu Förtsch 1993, S. 49, 56–57.</p> <p>16 „[...] Le Statue, che adornavano questo luogo, ricevevano il loro lume vantaggioso, per mezzo del quale si poteva agevolmente distinguere ogni loro Preggio, e Bellezza.“</p> | <p>17 Raeder 1983, S. 5–21.</p> <p>18 Dazu etwa Schäfer 2000, S. 155–156.</p> <p>19 Tacitus, Historien I 14–19, 21, 29, 30, 34, 39, 43, 44, 47, 48, III 68, IV 40, 42.</p> <p>20 Zum Grab der Licinier und zum dort gefundenen Grabstein des Piso Licinianus: van Keuren 2003 bes. S. 66 Abb. 5–6; Kragelund – Moltesen – Østergaard 2003, S. 109 Nr. 3, Abb. 37.</p> <p>21 Vgl. Cicero, Tusculanae disputationes I 7,13; Livius 38,56.</p> <p>22 Lanciani 1994, S. 78; Lanciani 2000, S. 194–195 mit Abb. 117.</p> <p>23 Guattani 1819, S. 37–52; Giuliani – Verduchi 1987, S. 174.</p> <p>24 Sueton, Caligula 22,4.</p> <p>25 Boschung 2007, S. 165–175.</p> |
|---|---|--|

Am Abgrund der Vernunft – Bildpolemik und Architekturtheorie

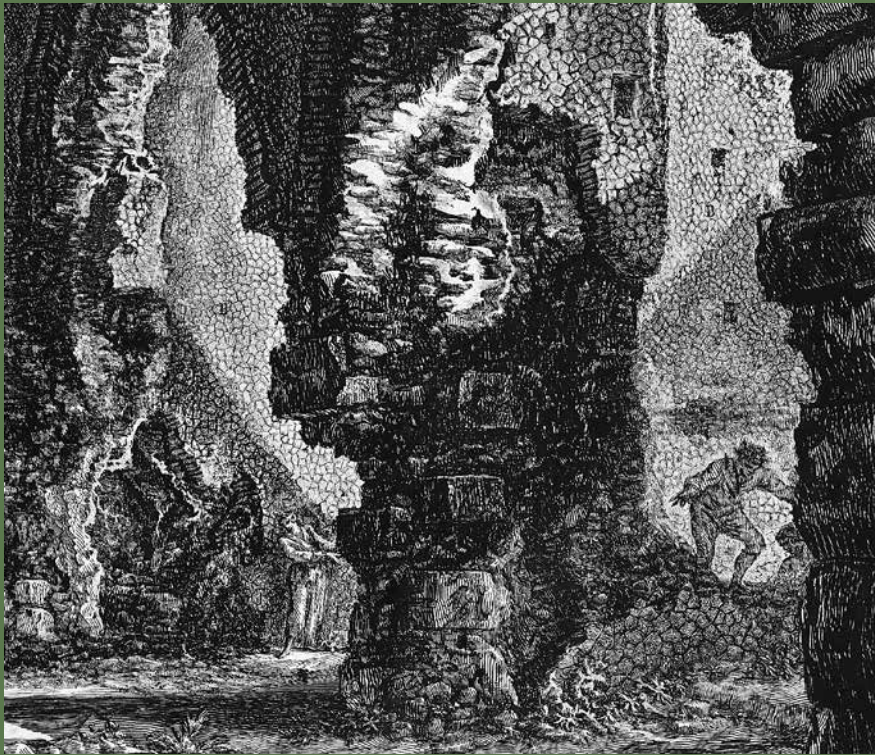
Julian Jachmann

Innerhalb des Gesamtwerkes von Giovanni Battista Piranesi gelten die großformatigen Romveduten zu Recht als technisch besonders anspruchsvolle, formal jedoch als eher konventionelle Stücke. Die Arbeiten an dieser Serie begleiteten den Künstler über einen Zeitraum von 30 Jahren, und so kann es nicht verwundern, dass sich sowohl Duktus wie Formensprache, Bildräumlichkeit und Thematik veränderten.¹ Insbesondere die bisweilen summarischen, in starken Helligkeitskontrasten, unharmonischen Kompositionen und in gewagten räumlichen Situationen ausgeführten Darstellungen der Monumente von Tivoli erhalten einen eigenen Charakter, der in der kunsthistorischen Forschung als irrational, präromantisch oder sublim gedeutet wird.² Zieht man jedoch die parallel dazu entstandenen theoretischen Werke Piranesis zur Deutung heran, ergibt sich gegenüber dieser Betonung eines wirkungsästhetischen Überwältigungsgestus eine wichtige komplementäre Deutung. Autoren wie Miller, Wilton-Ely, Bevilacqua und Ziegler, mit besonderer Klarheit jedoch jüngst Kantor-Kazovsky³ konnten nachweisen, dass Piranesi auf der Basis von zeitgenössischen Theorien – insbesondere den Arbeiten von Matteo Lucchesi und Tommaso Temanza – eine pointierte Position in der Debatte um die Qualität und künstlerische Vorbildfunktion der griechischen und römischen Antike entwickelte und ihr sowohl in textlicher wie bildlicher Form eine wirkmächtige polemische Gestalt verlieh.⁴

Ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts kam es mit überraschender Konsequenz zu einem Wandel im vorherrschenden Antikenideal. Architekten, Kenner und Gelehrte wandten sich von den römischen Monumenten ab und konzentrierten sich nun auf die griechische Überlieferung. Bereits Jahre vor dem berühmten Diktum Johann Joachim Winckelmanns lobten französische Künstler wie Pierre-Jean Mariette die „*belle simplicité*“ der griechischen Kunst, während die



[Abb. 5 / Kat. 14]



[Abb. 6 / Kat. 6]

römische Kultur mit einem verständnislos nachahmenden Parvenü verglichen wurde, der lediglich Formen und Ideen übernimmt und sie in dekadenter Übersteigerung entwertete.⁵ Diese teils übertrieben scharfen Wertungen gingen mit detaillierten historischen und archäologischen Untersuchungen einher, die in Buchform publiziert wurden. Ihre Autoren konnten sich auf ein Raster an Urteilen stützen, das bereits in der römischen Antike ausgeprägt war, beispielsweise in der Vorbildfunktion griechischer Baukunst im Architekturtraktat Vitruvs. Von geringerer Wirkung auf die Zeitgenossen waren dabei die gewissenhaften und akribischen Arbeiten der Engländer James Stuart und Nicholas Revett, die ab 1748 die antiken Bauten in Athen vermaßen, diese jedoch erst 1762 in Ausschnitten publizierten. Ihnen kam der Franzose Julien-David Le Roy zuvor, der bereits 1758 mit den *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* ein prachtvolles und großformatiges Werk vorlegte. Seine eher oberflächliche Kenntnis der Objekte kompensierte er durch eine ansprechende und stimmungsvolle Darstellung. Unter anderem machte er von Veduten Gebrauch, die in ihrer atmosphärischen Dichte und souveränen Bildraumbherrschaft den Vorstellungen von Piranesi nahe kamen.⁶ Eine Opposition gegen diese Entwicklungen formierte sich mit besonderer Konsequenz in Italien, und hier in berühmter polemischer Schärfe bei Piranesi. Dieser erkannte scharfsichtig, dass weniger von der abstrakten Theoriebildung als vielmehr von der Breitenwirkung der Publikationen zur griechischen Kultur eine Gefahr für die Autorität der römischen Antike ausging. Entsprechend konsequent griff er die Veröffentlichungen von Mariette und Le Roy an. Letzterer bot aufgrund der zahlreichen fachlichen Mängel ein einfaches Ziel, während sich mit Pierre-Jean Mariette eine längere, in Artikeln und Buchwerken geführte Debatte entspann – die wichtigsten Werke von Piranesi sind in diesem Kontext *Le antichità romane* von 1756, *Della magnificenza ed architettura de' Romani* von 1761, *Osservazioni* (bzw. *Parere*) von 1765, und *Diverse maniere d'adornare i cammini* von 1769.⁷

Ausgangspunkt für Piranesis Verteidigung der römischen Antike bildete die dreifache Grundlegung der Griechenlandbegeisterung in den Postulaten der Aufklärung. Der erste Aspekt manifestierte sich in einer Neubeurteilung des Verhältnisses von schriftlicher und künstlerisch-materieller Überlieferung. Durch eine kritischere Lektüre römischer Geschichtsschreiber wurden zahlreiche Mythen entlarvt

und einer scheinbar objektiveren Erkenntnis gegenübergestellt, welche das empirische Studium von Architektur und anderen Überresten ermöglichte. Der zweite Gesichtspunkt machte eine tragende Rolle der Vernunft und des eigenständigen Urteilens namhaft, und damit eine Suche nach Gesetzmäßigkeiten und rational erfassbaren Strukturen innerhalb der Kultur. Der dritte Punkt lässt sich als Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und Natur beschreiben.⁸ Die beiden zuletzt genannten Aspekte verbanden sich idealtypisch im Modell der Urhütte, welches Marc-Antoine Laugier – in einer Rezeption von Vitruv – entwickelte und 1753 in seinem bekannten *Essai sur l'architecture* publizierte. In bisher ungekannter Klarheit und Strenge beschrieb Laugier die Elemente der Säulenordnungen als geschlossenes und vernunftgemäßes System, welches auf der Basis des Holzbaus entwickelt worden sei. Die statische und bauphysikalische Rolle jedes Einzelementes im Holzbau definiert demnach eine Form, die in Stein übersetzt wurde und auf diese Weise eine Sublimierung von Naturformen – vom Stamm über die hölzerne Stütze zur Säule – darstellt.⁹ Misst man an diesem Konzept die archäologischen Überreste, so gewinnt ein griechischer Peripteraltempel Vorbildfunktion, während Halbsäulen wie an der römischen *Maison Carrée* in Nîmes als unnatürlich und vernunftwidrig erscheinen müssen. Ein weiteres Argument gegen die Vorbildlichkeit der römischen Antike war historischer Natur. Das größere Alter der griechischen Monumente wurde in dieser Zeit verstärkt in den Vordergrund gestellt, und die Abhängigkeit vieler römischer Werke von griechischen Vorbildern erkannt. Gerade die charakteristische Vielfalt und heterogene Qualität der Monumente in Rom schien dafür zu sprechen, dass die Kunst nach ihrer Geburt in Athen nun einem Verfallsprozess ausgesetzt gewesen war – zumal der Schmuckreichtum der kaiserzeitlichen Bauten das natürliche Vorbild der Architektur in Gestalt des statisch definierten hölzernen Skelettbau zu verleugnen schien.

Piranesi stand vor dem Problem, ein nicht nur in mehreren Medien überzeugend transportiertes, sondern auch theoretisch mehrfach fundiertes Konzept kritisieren zu müssen. Entsprechend aggressiv und polyvalent fielen seine Angriffe aus, und der damit verbundene Mangel an Kohärenz und die wechselhafte Originalität seiner Theorien sind oft konstatiert worden.¹⁰ Das historische Argument versucht Piranesi über einen Hinweis auf die etruskische Kultur auszuhebeln, zu der bereits prominente Forschungspositionen existierten, etwa von Thomas Dempster, Scipione

Maffei oder Antonio Francesco Gori.¹¹ Die etruskische Phase beschreibt Piranesi nicht nur als autochthone Wurzel der römischen Kultur, sondern weist ihr auch ein größeres Alter zu als der griechischen. Er ordnet sie in einer globalen Entwicklung der (Bau-) Kultur ein, deren gemeinsamer Ursprung – biblisch fundiert – im salomonischen Tempel zu suchen ist. Wichtig ist nun, dass es Piranesi gelingt, dieses historische Argument mit strukturlogischen Aspekten zu koppeln. Von zentraler Bedeutung sind dabei Ideen, die sein Lehrer Matteo Lucchesi zusammen mit Tommaso Temanza um 1730 entwickelte.¹² Beide differenzierten die historischen Epochen der Baukunst in Abhängigkeit von der tektonischen Struktur, die wiederum mit dem Baumaterial korrespondiert. Auf diese Weise erkennen sie drei Systeme. Das reine Steinsystem als Massenbau oder Wandarchitektur sei für die Ägypter und Etrusker charakteristisch gewesen, welche über die Vermittlung der Phönizier die jüdisch-mosaische Architektur Kleinasiens beerbt hätten. Parallel dazu sei im antiken Griechenland ein System ausgebildet worden, welches – wie von Vitruv, Laugier und Mariette beschrieben – hölzerne Skelettbauformen in den Steinbau übersetzte. Das dritte System wird als Synthese aus den beiden anderen charakterisiert, welche erst in der römischen Antike gelungen sei. Horizontale Gebälke wären nun schrittweise zu Bögen und Gewölben weiterentwickelt worden – die charakteristische Form der antiken Ruinen Roms. Mit dieser neuen Technik sei eine neue Größendimension für die Baukunst erschlossen worden, da die Maße horizontaler Steingebälke stärker beschränkt sind.

Ein historisches Modell wurde auf diese Weise mit einem rational fundierten System verbunden und stärker als bei den Apologeten der griechischen Baukunst auf Leistungsfähigkeit und Zweckerfüllung, auf ein \square also, ausgerichtet. Auf diese Weise gelang es Piranesi, gerade die an den Ruinen offenkundigen Stärken der römischen Baukunst in seine Argumentation einzubeziehen: Die monumentalen Dimensionen der Zweckbauten sowie der Schmuckreichtum der kaiserzeitlichen Prachtbauten. Zweckbestimmung kann in Relation zur Zielsetzung unterschiedlichen Modi unterworfen werden – eine Vorstellung, die in der Frühen Neuzeit unter der ciceronianischen und vitruvianischen Begrifflichkeit des *Decor* (*Decorum*) omnipräsent war.¹³ Während eine Brücke oder ein Aquädukt der materiellen Nutzung folgen muss, diese aber auch über Monumentalität der Dimension und Perfektion des Steinschnitts klar artikuliert werden kann, so muss ein Triumphbogen seiner

zeichenhaften und historischen Funktion gemäß einen Reichtum an Formen und ein Bildprogramm aufweisen.¹⁴ Piranesi beschreibt diese unterschiedlichen Aufgaben selbst mit Begriffen Ciceros als Würde und Anmut (*dignità* und *venustà*).¹⁵ In einem brillant polemischen Seitenzweig seiner Argumentation gelingt es ihm sogar, auf der Grundlage dieser Argumentation das Dekadenz-Argument umzukehren – es sei gerade die Rezeption der griechischen Kunst gewesen, welche die römische Kultur von ihren einfachen etruskischen Wurzeln zu größerem Formenreichtum und schließlich zum Verfall geführt hätte.¹⁶ In den *Diverse maniere d'adornare i cammini* von 1769 ist schließlich eine Verschiebung der Präferenzen festzustellen, die sich vornehmlich in einer größeren Bedeutung der künstlerischen Freiheit gegenüber der Vernunft äußert¹⁷ – konkret als „aggressiver Eklektizismus“¹⁸, der sich in Äußerungen Piranesis wiederfindet wie: „*e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme*“¹⁹ [das Griechische, Etruskische und Ägyptische mit Weisheit miteinander verbinden]. Auch diesen Eklektizismus führt der Autor auf das Vorbild einer vernünftigen Natur zurück, wenn er etwa die Vielfalt der etruskischen Gefäßformen derjenigen von Meeresschnecken gegenüberstellt.²⁰

Die Relation der theoretischen Werke zum übrigen Schaffen Piranesis wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Während etwa Middleton zur Vorsicht rät, so bemüht sich Kantor-Kazovskys, auch die bekannten *Carceri* über das oben vorgestellte Modell zu beschreiben.²¹ Kaum Berücksichtigung finden bei ihr jedoch die *Vedute di Roma*, obwohl ihre Deutung entscheidende Aspekte erklären kann. So fällt zunächst die vielfältige und detaillierte Behandlung des Mauerwerkes in den Radierungen auf. Neben der Mikrostruktur der Steinformen, Stürze und wechselnden Steinlagen [Kat. 8] rückt Piranesi gerade die konstruktive Logik der gemauerten Wand in den Vordergrund, sei es durch Balkenlöcher [Kat. 7], Widerlager [Kat. 7], Kämpferprofile [Kat. 7], Entlastungsbögen [Kat. 9, 16], Mehrschaligkeit [Kat. 11], Wandpfeilerausbildung und Gewölbe [Kat. 7, 16], oder auch durch technische Details wie der Auflagefläche für Gerüste unterhalb der Brückenbögen [Kat. 4]. Das Verhältnis des Mauerwerks zur Säulenarchitektur wird ebenfalls klar herausgearbeitet. Durch Nischen erhält die Wand den Charakter einer Skelettarchitektur und verbindet so die Vorteile von Massen- und Gliederbau [Kat. 7, 9, 10, 15]; auch können Halbsäulen oder Pilaster aus unterschiedlichen Arten von Mauerwerk gebildet werden [Kat. 5, 10, 16]. Gerade dieser Punkt

scheint für Piranesi von besonderer Bedeutung zu sein, denn er wird durch eine augenfällige Gegenüberstellung von antiker und neuzeitlicher Architektur unterstützt [Kat. 14]. In der Darstellung des Severusbogens und der Fassade von *Santi Luca e Martina* – 1640–50 von Pietro da Cortona errichtet – findet sich eine auffällige Parallele: Die Fassaden sind durch Säulenordnungen gestaltet, an der Seite des Gebäudes werden jedoch die Quader des Mauerwerkes, welche die primäre Tragstruktur bilden, betont. Die Säulenarchitektur geht somit eine Synthese mit der Wandstruktur ein, welche jedoch das konstruktiv grundlegendere Element bildet – eine fast buchstäbliche Umsetzung der These von einer Integration griechischer Säulenarchitektur in das etruskische Wandsystem. Eine ironische Überspitzung erhält dieses Argument mit der merkwürdigen Korrespondenz einer einzelnen antiken Säule korinthischer Ordnung – der Phokas-Säule – und eines mittelalterlichen Wohnturmes [Abb. 5]. Dieser verleugnet durch einen auf Konsolen vorkragendem Zinnenkranz und kleinen Wandöffnungen keinesfalls seine nachantike Herkunftszeit und steht formal in auffälligem Dialog mit der antiken Säule, deren Formen er in den schlanken Proportionen, der Verjüngung und dem kapitellähnlichen Abschluss aufnimmt. Wird das System der Säulen nach Laugier über seine strukturelle Logik definiert, der alle Einzelelemente wie Gebälk, Säule und Stylobat zugeordnet sind, so muss eine einzeln stehende Triumphsäule gerade vernunftwidrig erscheinen. Eine ähnliche, aber durch Nutzräume ausgehöhlte Struktur scheint paradoxerweise dem verstandesgemäßen Ideal von Architektur weit eher zu entsprechen.

Noch weit augenfälliger ist die Betonung von stark monumentalisierten Substruktionen unterhalb von Bauten und Säulenstellungen [Kat. 5, 13]. Den teilweise äußerst fantastischen Rekonstruktionen und Vermutungen, wie sich die Bauten unterhalb der sichtbaren Oberfläche der Stadt fortsetzen könnten, ist die Idee immanent, dass das gesamte nachantike Rom auf ebenso titanischen wie rationalen Strukturen ruht. Das zyklische antike Mauerwerk bildet eine historische Schicht, ein Fundament für die folgenden Epochen, dessen Leistungsfähigkeit gerade durch seine Überlebensfähigkeit gegenüber regellosen und unsachgemäßen Veränderungen zum Ausdruck kommt: durch Ergänzungen, Überlagerungen, Umnutzungen und durch das Einschneiden zusätzlicher Wandöffnungen [Kat. 1], kurz, eines „*cannibalistic recycling*“²², wie es Pinto formuliert.

Es sind genau diese Argumente, welche die zunächst rätselhaften Blätter erklären, die Piranesi den Monumenten in Tivoli widmet [Abb. 6].²³ In den grottenartigen Innenräumen voll dramatischer Lichteffekte manifestieren sich weit weniger präromantische Vorstellungen, als dass die aufklärerische Vernunft eine – bildrhetorisch vermittelte – Annäherung an die Gesetze der Natur sucht.²⁴ Von zentraler Bedeutung ist der Gegensatz zwischen dem Charakter der Räume, die durch gewagte Perspektivkonstruktionen, verzerrte Dimensionen und tiefschwarze Schatten sublim, in ihren Formen rational kaum fassbar und sogar amorph erscheinen,²⁵ und dem anscheinend wissenschaftlich präzisen Studium der Mauerwerksdetails. Idealtypisch wird dieses Verfahren in einer Innenansicht der ‚Maecenas-Villa‘ deutlich, deren Grundriss bis zur Unkenntlichkeit in einer Diagonalansicht verzerrt und monumentalisiert wurde, während eine einzelne Wand dem Betrachter in orthogonaler Aufsicht eine Reihe an präzise dokumentierten Befunden vermittelt. Wie bei anderen Darstellungen von gewölbten Innenräumen [Kat. 6, Abb. 2], erscheinen Teile der Architektur durch ihren Verfall als Naturformen, als Fels oder Erde. Diese Abschnitte harren noch des analytischen Blicks Piranesis, der auch hier eine zweckdienliche Bauform und die technische Logik der Konstruktion erkennen würde. Der klägliche Zustand der römischen Ruinen wird selbst zu einem Argument für deren Größe. Nicht nur, dass die Verantwortung für ihre scheinbare Formlosigkeit alleine der mangelhaften Kompetenz des Betrachters zugewiesen wird, der die Fragmente nicht zu einem sinnvollen Ganzen zu ordnen weiß, sondern der gesamte Untergrund Roms wird auch zu einem potentiellen Artefakt verklärt, einer unentdeckten Antike, deren gigantomanischen Ausmaße Piranesi in einem fantastischen Rekonstruktionsplan zum Marsfeld verdeutlicht hat.²⁶

Derartige Strategien, einen wissenschaftlichen Anspruch gerade über eine widersprüchliche und überwältigende Vielfalt von Darstellungsformen zu vermitteln, sind auch für andere Publikationen von Piranesi charakteristisch, die eher von kartographischen Ansichten und Orthogonalprojektionen geprägt sind. Ziegler beschreibt die „Suggestion eines wissenschaftlichen Arbeitsprozesses in den Schnitt- und Risscollagen“, welche Piranesi einsetzt, um „ein Gefühl von Authentizität und Glaubwürdigkeit zu vermitteln und die funktionale und technische Qualität der Architektur herauszukehren“²⁷. Arnold und Dixon sehen in der trompe-l’œilartigen Kombination mehrerer Ansichten auf einem Blatt ein „multi-informational Image“ mit intendierten Brüchen in

der Wahrnehmung; Piranesis Strategie bestehe in „juxtaposing a mass of competing und sometimes apparently contradictory verbal and visual information“²⁸.

Möglicherweise besitzt diese Form der Darstellung noch eine andere Implikation, die sich in Analogie zu Laugier als eine alternative Beziehung der Architektur zum Naturvorbild begreifen ließe. Die Tendenz „antike Mauerkerne und Steinkatarakte wie Felsabstürze“²⁹ zu gestalten, deutete schon Miller als „Vision einer antiken Kunst als zweiter Natur“³⁰. Wenn die Urhütte die rationale Stringenz des Skelettbaus als verfeinernde Aneignung des Naturvorbildes charakterisiert, so lässt sich auch die Vielfalt und die Dauerhaftigkeit der römischen Antike der Variation von Muschelschalen oder der Beständigkeit eines Felsens gegenüberstellen.³¹ Die gewaltigen Substruktionen und Gewölbe in bröckelndem *opus incertum* werden auf diese Weise zu einer ersten Sublimationsform der Natur, welche die Grundlage für Quadermauern und Säulenarchitekturen bietet. Piranesi lässt die sukzessive Verfeinerung dadurch deutlich werden, dass Säulenarchitekturen auf unwahrscheinlich massigen Substruktionen balancieren [Kat. 5, 13].³² Auf diese Weise wird auch das nachantike Rom als Schicht gedeutet, welche auf diesen Substruktionen ruht, ohne ihr logisches oder konstruktives Potential zu erschöpfen. In der Lektüre der Ruinen stellt Piranesi die Vernunft vor ihren Abgrund – die Größe der antiken Stadt ist in der Nahaussicht technischer Details zu verstehen, wird jedoch in der Überschau zu einer kaum begreifbaren Menge an Möglichkeiten, die sich dem zeitgenössischen Betrachter wie der unerschöpfliche Formenreichtum der Natur nur näherungsweise erschließen kann.

- 1 Vgl. zusammenfassend mit Hinweisen auf die Forschungslage: Rosenfeld 2006.
- 2 Miller 1978, S. 327f., Rosenfeld 2006, S. 88–91.
- 3 Miller 1978; Bevilacqua 2006; Kantor-Kazovsky 2006; Ziegler 2009.
- 4 Miller 1978, S. 221–250.
- 5 Zu den zahlreichen Protagonisten dieser langfristigen Entwicklung siehe Kantor-Kazovsky 2006, S. 32–35, 52f.; Wilton-Ely 1978, S. 51; Frank-Thomas Ziegler 2009, S. 399f.
- 6 Ziegler 2009, S. 409.
- 7 Piranesi kritisiert unmittelbar Le Roy, widerlegt aber auch Allan Ramsay u. a., vgl. Dixon 1991, S. 172f.; Wilton-Ely 1978, S. 71.
- 8 Die Kombination von Schriftquelle und archäologischen Befunden geht als Methode u. a. auf Giambattista Vico zurück, vgl. Ziegler 2009, S. 404.
- 9 Wilton-Ely 1978, S. 51f.
- 10 Es ist nicht sicher zu klären, ob an seinen Texten weitere Gelehrte mitgewirkt haben oder er sich ihrer Werke plagierend bediente, wie einige Zeitgenossen anmerkten; in jedem Fall rezipierte er zahlreiche gelehrte Konzepte seiner Zeit, vgl. Miller 1978, S. 222; Bevilacqua 2006, S. 35f.; Dixon 1991, S. 115f.
- 11 Mariette reagiert auf diese Argumentation mit der Behauptung, die Etrusker seien schlicht entlaufene griechische Sklaven gewesen, vgl. Kantor-Kazovsky 2006, S. 27, S. 46, S. 143–163; Ziegler 2009, S. 402f.
- 12 Grundlegend für dieses Modell waren die Thesen Leon Battista Albertis. Möglicherweise waren zudem Giovanni Poleni, Giovanni Gaetano Bottari und die Konzepte von Carlo Lodoli wichtig für Piranesis Theoriebildung im Bereich Kultur, Architektur und Archäologie, vgl. Dixon 1991, S. 15–21; Wilton-Ely 1978, S. 49; Consoli 2006, S. 198–205.
- 13 Kantor-Kazovsky 2006, S.
- 14 Kantor-Kazovsky 2006, S. 50f.
- 15 Kantor-Kazovsky 2006, S. 115f.
- 16 Kantor-Kazovsky 2006, S. 204–211.
- 17 Gerade über die Untersuchung von Grabanlagen und den Überresten der Hadriansvilla fand Piranesi sehr freie Formen und Kombinationen, vgl. Kantor-Kazovsky 2006, S. 85–90.
- 18 Ziegler 2009, S. 405.
- 19 Piranesi 1769, S. 33.
- 20 Piranesi 1769. Vgl.: Ziegler 2009, S. 405; Kantor-Kazovsky 2006, S. 256; Wilton-Ely 1978, S. 87.
- 21 Middleton 2007, S. 66f.
- 22 Pinto 2012, S. 111f.; ein weiteres implizites Argument ist die Standfestigkeit trotz der gewagt in Szene gesetzten Substanzverluste [Kat. 6, 10].
- 23 Kantor-Kazovsky 2006, S. 95.
- 24 Auf diese Weise kann Piranesi auch das Gussmauerwerk der römischen Antike in seine visuelle Rhetorik einbeziehen, das wegen seiner amorphen Struktur ein Problem für seine Argumentation darstellte, vgl. Kantor-Kazovsky 2006, S. 134f.; zu dem erstaunlich offen und grundlegend debattierten Verhältnis von Natur und Architektur – dargestellt am Beispiel von Basaltsäulen vgl. Philipp 2002.
- 25 Das wird auch in einem Kommentar des schottischen Architekten William Chambers von 1791 deutlich, der gerade die Grundrissbildung bei Piranesi als extravagant und unsinnig bezeichnet, und dennoch einen Besuch bei ihm empfiehlt, vgl. Wilton-Ely 1978, S. 64. Eine Spannung zwischen kontextuellem und analytisch-detailliertem Blick auf die Ruinen konstatiert auch Pinto 2012, S. 112.
- 26 Campus Martius antiquae urbis (1762).
- 27 Ziegler 2009, S. 404.
- 28 Einleitung von Dana Arnold in: Arnold – Bending 2003, S. 5; Dixon 2003, S. 49–52.
- 29 Miller 1978, S. 329.
- 30 Miller 1978, S. 325.
- 31 Miller 1978, S. 330.
- 32 Miller 1978, S. 329f.; vgl. Philipp 2002, S. 105–111.

Römische Bogenmonumente – Dominanten der Stadtlandschaft und Sinnbilder antiker Größe

Lisa Jureczko

Die hohe Relevanz römischer Bogenmonumente für die nachantike Bildkunst ist unbestritten. Neben ihrem antik-triumphalen Kontext spielte dabei auch der repräsentative Aspekt der Bauten eine entscheidende Rolle. Schon für den Künstlerkreis um Giuliano da Sangallo und den anonymen Künstler des Kasseler Kodex war beispielsweise der sogenannte Janusbogen auf dem *Forum Boarium* von großem Interesse.¹ Dieser Triumphbogen wurde fälschlicherweise über die Jahrhunderte hinweg mit dem Januskult in Verbindung gebracht und oftmals als Tempelbau benannt.² Selbst als man erkannte, dass es sich um einen Triumphbogen handelte, blieb die Zuweisung zum Januskult bestehen.³ Vor allem in der Renaissance entstehen neben ersten Rekonstruktionszeichnungen auch Gemälde, die antike Bogenmonumente in einen neuen Kontext setzen und beispielsweise als Hintergrund für religiöse Darstellungen nutzen.⁴ Piranesi fand für seine Radierungen vor allem in Werken des französischen Künstlers Israël Silvestre Inspirationen, der zwischen 1640 und 1653 mehrfach nach Italien reiste und Skizzen antiker Monumente anfertigte.⁵ Charakteristisch für Silvestres Zeichnungen sind der Detailreichtum sowie das Formen einer Phantasiewelt, die sich unter anderem aus Bauwerken verschiedenster Epochen und Orte zusammensetzt. Piranesis Werke wiederum dienten nicht selten als Grundlage für die bekannten Korkmodelle Antonio Chichis und Carl Mays; so scheinen sich beispielsweise sämtliche Modelle Chichis, die sich in der Petersburger Sammlung befinden, an Radierungen Piranesis zu orientieren. Die Modelle sind zum Teil rekonstruierende Darstellungen der Monumente, bisweilen geben sie aber auch den zeitgenössischen ruinösen Zustand wieder.⁶

Bei einem Vergleich der drei ausgestellten Radierungen, die Bögen des Septimius Severus, des Titus und der Argentarier sowie den ‚Janusbogen‘ zeigen,

wird eine Entwicklung innerhalb der zahlreichen Triumphbogendarstellungen Piranesis deutlich. Beginnend mit Darstellungen antiker Monumente im urbanen Kontext, welche die topographische Situation fokussieren, folgen Radierungen von Bögen in monumentaler Form, die sich trotz ihres ruinösen Zustandes positiv von den einfachen zeitgenössischen Bauten abheben. Diese neue und kontrastierende Darstellungsweise beschreibt Stuffmann treffend als ein „Nebeneinander idealer Stilisierung und grotesker Karikatur“⁴⁷.

Eine zwischen 1749 und 1750 entstandene Radierung zeigt den dreitorigen Septimius-Severus-Bogen als Teil der zeitgenössischen Stadtlandschaft Roms [Kat. 14]. Das antike, noch unvollständig freigelegte Monument ist nicht nur von mittelalterlicher Architektur umgeben, sondern befindet sich auch in unmittelbarer Nähe zur *Chiesa dei Santi Luca e Martina*.⁸ Beide Bauten besitzen eine von Säulen gesäumte Front. Während jedoch der antike Bogen freistehende Säulen aufweist, handelt es sich bei denen der Kirchenfassade um Halbsäulen [Abb. 7].⁹ Dass sich Pietro da Cortona als Architekt der östlich des Bogens liegenden Kirche von der antiken Architektur inspirieren ließ, scheint nicht abwegig zu sein, betrachtet man die Vielzahl seiner Zeichnungen, die unter anderem auch den severischen Bogen zeigen und auf denen die Kupferstiche Pietro Santi Bartolis basieren, die Suaresius 1676 in der ersten Monographie über den Bogen veröffentlichte.¹⁰ Die antike Architektur scheint hier als Vorbild für die Errichtung zeitgenössischer Bauten zu dienen, wird jedoch – im Gegensatz zu den anderen beiden Radierungen – nicht in ihrem Wert über die zeitgenössische Architektur gestellt oder gar monumentalisiert. Tatsächlich führte die auch zeichnerische Beschäftigung mit der antiken Baukunst seit dem Mittelalter zu einer Adaption zahlreicher Elemente der antiken Bautypen.¹¹ Charakteristisch für Piranesi und die Architekturdarstellung seiner Zeit ist hierbei die Instrumentalisierung des Ruinösen als Bildmotiv und „Stimmungsträger“¹² für eine Fusion von Architektur und Natur.¹³

Zwischen 1756 und 1757 entsteht die *Veduta dell'Arco di Tito* [Kat. 3, Abb. 4], die den antiken Bogen in monumentalisierter Form zeigt. Piranesi hebt die Größe der römischen Antike hervor, indem sich der Bau trotz des ruinösen Charakters über die ärmliche, zeitgenössische Architektur zu erheben scheint. Zudem arbeitet er die Unterschiede in der Bauweise der antiken und nachantiken Elemente heraus und





[Abb. 8 / Kat. 15]

legt dabei den Fokus auf die fragmentierten Dreiviertelsäulen im Durchgangsbereich, den Durchgangsbogen samt Zwickelfiguren sowie auf die Reste des einstigen sogenannten *turris cartularia* – einem von zahlreichen um 1100 auf dem *Forum Romanum* für die Festung der Frangipani errichteten Türmen, die Anlass für die zeitweise Bezeichnung des Forums als *Campo Torrechiato* bot.¹⁴ Auffällig ist der Detailreichtum, mit dem Piranesi die verschiedenen Bauglieder des Bogens darstellt. Nicht nur die Kassettendecke und das Relief im Bogendurchgang werden en detail gezeigt, sondern auch die Reste der mittelalterlichen Frangipani-Festung seitlich des Bogens. Aufgrund der archäologischen und historischen Relevanz des südöstlichen Durchgangsreliefs ist anzunehmen, dass Piranesi sich bewusst für eine Darstellung des Monumentes aus dieser Perspektive entschied.¹⁵ Die Form der antiken Kassetten wiederholt sich an der zeitgenössischen Architektur, im Tor des angrenzenden Baus ebenso wie im vergitterten Fenster des Gebäudes am rechten Bildrand. Auch diese Radierung zeigt einen Ort, der kaum mehr etwas mit der antiken Stadtlandschaft gemein hat. Thematisch stehen nicht nur der Verfall des einst reichen Monumentes und seine Zerstörung und Nutzung in nachantiker Zeit im Vordergrund, sondern Piranesi bemüht sich auch um eine Würdigung der Umgebung, deren ärmliche Wirkung durch die amorphe vegetabile Überwucherung verstärkt wird. Die Naturdarstellung wird genutzt, um über den Vanitas-Topos die Vergänglichkeit alles Irdischen zur Anschauung zu bringen.¹⁶ Die Vedute scheint einen Übergang in der Art der Darstellungsweise der Ehrenbögen zu markieren. Zwar liegt der Fokus nun stärker auf dem antiken Monument als in der *Veduta dell'Arco di Settimio Severo*, nun nimmt jedoch die zeitgenössische Architektur fast ebenso viel Raum ein wie der Bogen selbst. Später rückt letztere vollkommen in den Hintergrund, etwa in dem *Tempio detto volgarm[en]te di Giano* betitelten Werk von 1771 [Kat. 15]. Als Hauptmotiv wählt Piranesi hier zwei Bogenmonumente, die sich auf dem *Forum Boarium* und damit den ältesten merkantilen Strukturen Roms befinden.¹⁷ Das Forum wird eingeschlossen durch das Kapitol, den Aventin und den Palatin sowie den Tiber und den antiken Hafen *portus Tiberinus*.¹⁸ Im Bereich des antiken Viehmarktes treffen drei der augusteischen Regionen aufeinander: *Regio VIII, X* und *XI*.¹⁹ Im nordwestlichen Bereich befinden sich die auf dem Stich abgebildeten Monumente: der Argentarierbogen, die Kirche *San Giorgio in Velabro* und der ‚Janusbogen‘.²⁰ Den Argentarierbogen

gen platziert Piranesi am linken Bildrand. Der zwischen 203 und 204 n. Chr. erbaute Bogen, dessen Hauptseite gen Süden gerichtet ist und dessen Nordseite jeglicher Dekoration entbehrt, fiel in Teilen einer *damnatio memoriae* zum Opfer.²¹ Auf den Innenseiten des Bogens werden Caracalla, Iulia Domna und Septimius Severus opfernd gezeigt.²² Die Verbauung des Ostpfeilers im Jahr 683 wird durch die Verkürzung des Monuments bzw. die fehlende Wiedergabe des Pfeilers in Piranesis Radierung überspielt.²³ Der ‚Janusbogen‘ erstreckt sich auf der vorliegenden Radierung von der Mitte des Bildes bis zum rechten Bildrand.

Die Benennung des Bogens geht auf das lateinische Wort *ianus*²⁴ zurück, welches so viel bedeutet wie „gedeckter Durchgang mit vier Außenfronten“²⁵. Zudem wurde Janus als Gott der Tore und Bögen, des Anfangs und als Beschützer von Ein- und Ausgängen bezeichnet.²⁶ Sowohl aufgrund der topographischen Situation als auch der architektonischen Form schloss man auf eine Weihung an den Gott. Neben Erwähnungen von Janustempeln mit vier Eingängen in der antiken Literatur²⁷ unterstützten auch Theorien diese Bezeichnung, die sich auf die jeweils zwölf Nischen der Fronten bezogen und diese den zwölf Monaten eines Jahres²⁸ oder den zwölf Sternzeichen²⁹ zuwies. Vor allem die Renaissance-Zeichnungen dokumentieren wechselnde Benennungen des Monuments, welches jedoch stets als *arcus*³⁰ oder *Arch de Triomphe*³¹ beschrieben wird. Ende des 16. Jhs. befasst sich Bernardo Gamucci mit den antiken Monumenten Roms. Neben einer detaillierten Beschreibung des Argentarierbogens folgt auch eine Einführung in die Geschichte des „*Arco di Iano quadrifronte*“³², der nicht schön sei wie der Argentarierbogen, sondern sich in einem ruinösen Zustand befinde. Zudem diskutiert Gamucci zwei Thesen zur einstigen Funktion des Monuments.³³ Die Vedute eines anonymen Künstlers aus dem Jahr 1675 publiziert Joachim von Sandrart samt einer Beschreibung des Monuments in *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Malerey-Künste*³⁴. In dieser wird das Monument als „*Domus congregatationis publici*. Gemein Versammlungs-Haus“³⁵ genannt und wie folgt beschrieben: „Es befindet sich in Rom [...] dieser [...] Bau/ des Jani Tempel genannt [...] gewesen [...] ein bedeckter Ort/ darinnen sich die Kauffleute zusammen versamlet/ [...] von den Alten wie noch genannt/ des Jani Tempel/ [...] Damit aber auch wir des Jani Tempel zurecht gedencken/ und des gemeinen Ruffs Fehler erörtern/ als ist wahr/ daß nahe an diesem Ort der Tempel Jani mit vier Angesichtern gestanden/ [...]“³⁶ Der Verfasser des Textes

erkennt in dem Bau also ein Bogenmonument, und kritisiert die irrtümliche Benennung als ein dem Janus gewidmetes Monument, interpretiert seine Funktion jedoch falsch. Etwa 100 Jahre zuvor, um 1608, entstand ein Kupferstich Aegidius Sadlers mit einer Darstellung des Bogens und einer Legende, in der die Überreste des Monuments noch als „*Vestigi del Tempio di Iano quadrifronte [...]*“³⁷ bezeichnet werden. Relevant für die Benennung des Baus ist auch ein zwischen 1792 und 1814 entstandenes Korkmodell Mays aus der Sammlung des Aschaffener Schlosses.³⁸ In einer zeitgenössischen Liste sämtlicher Korkmodelle wird der Bogen beschrieben und die Herkunft seines Namens erläutert: „[...] Von dem Janus ward er benannt, weil dieser Gott unter andern auch als Gott der Kaufleute verehrt wurde, denen dieser Bogen, der an einem Platze erbaut war, wo vier Straßen zusammenliefen, zu ihren Geschäften diente.“³⁹ Der Bau wird somit als Bogenmonument erkannt und dennoch mit der mythologischen Bedeutung des Gottes Janus in Zusammenhang gebracht. Charakteristisch für das 19. Jh. ist eine Beschreibung Nibbys, der erkennt, dass das Bogenmonument nicht in Verbindung mit dem Januskult steht, dieses jedoch stark wertend als „*opera di pessimo gusto*“⁴⁰ mit minderwertiger Ornamentik⁴¹ bezeichnet, dessen Wirkung „*tropo pesante*“⁴² ausfallen würde. Wie aus der Beschriftung der Kölner Radierung klar wird, bezeichnet Piranesi den ‚Janusbogen‘ zwar unzweifelhaft als „*Tempio*“, negiert jedoch paradoxerweise die Zuweisung zum Januskult.

In der Darstellung tritt erneut das Ruinöse in den Vordergrund. Beide Monumente sind mit Pflanzen überwuchert. Der Versuch, die Eisenpflocke zur Befestigung der Marmorplatten zu entfernen, verursachte im Mittelalter partielle Schäden am Bogen, der Skulpturenschmuck des Janusbogens etwa fehlt vollständig.⁴³ Man vermutet, der Bogen habe die Grenze zwischen drei augusteischen Regionen anzeigen sollen.⁴⁴ Möglicherweise ist er mit dem *arcus divi constantini* identisch, den der *Libellus de regionibus urbis Romae* an letzter Position der augusteischen *Regio XI*⁴⁵ nennt. Die Öffnungen standen in Verbindung mit Straßen, die aus dem Forum heraus oder zum Forum führten.⁴⁶ Erst 1810 wurde der Bogen vollständig freigelegt,⁴⁷ und um 1830 entfernte man die Attika, die als Überrest der mittelalterlichen Festung der Frangipani galt.⁴⁸

Eine männliche Figur am rechten, unteren Bildrand der Radierung weist mit der Hand auf die Legende, die dadurch gekonnt in Szene gesetzt wird. Der

Betrachter scheint am äußeren Bildrand zu stehen und von Norden nach Süden zu blicken. Besonders die übermäßig klein und zierlich geratenen menschlichen Figuren, lassen die Monumente erhaben und überdimensioniert erscheinen,⁴⁹ Holländer spricht von einer „Maßstabsveränderung, [...] durch Dimensionsvergrößerung“⁵⁰. Mithilfe des starken Kontrastes, der durch das Spiel mit Licht und Schatten entsteht, erhöht Piranesi die dramatische Wirkung der Szenerie.⁵¹ Die zeitgenössische Architektur im Hintergrund wird von den antiken Bauwerken überschattet und das Motiv des Bogens, nun einem Miniaturbogen gleichend, hier baulich reflektiert [Abb. 8]. Piranesi scheint erneut die Pracht der antiken römischen Architektur durch einen Kontrast mit den Bauten der nachantiken Zeit hervorheben zu wollen. Im Hintergrund sind ferner die Spitzen des Giebels der Kirche *Sant'Anastasia* zu erkennen, zu der die Straße führt, unterhalb der die *Cloaca Maxima* verläuft.⁵² Tatsächlich wird dank einer von Giambattista Nolli angefertigten Karte Roms klar, dass die Kirche seinerzeit von der Position des Betrachters aus sichtbar gewesen sein muss.⁵³

Erstaunlich ist Piranesis Entscheidung, den ‚Janusbogen‘ als Hauptmotiv zu wählen. Aus archäologischer und kunsthistorischer Sicht erscheint der weit besser erhaltene und skulptural geschmückte Argentarierbogen als interessanteres Werk. Vermutlich haben gerade der ruinierte Zustand sowie die überkommene Benennung des Monuments als Tempel eine entscheidende Rolle gespielt. Ein monumentaler, einst als Tempel genutzter Bau mag aus der Sicht Piranesis ein Bildmotiv gewesen sein, welches für den Käufer der Vedute interessanter gewesen sein muss als ein zwar gut erhaltener, aber in seiner Funktion einfacher und mit nichts „Mystischem“⁵⁴ in Verbindung stehender Durchgangsbogen.

Betrachtet man andere Werke Piranesis, die den ‚Janusbogen‘ zeigen und vor 1771 entstanden sind, so wird deutlich, wie sehr sich Darstellung und Betrachtungsweise verändert haben.⁵⁵ Die Radierung *Tempio di Giano* aus dem Jahr 1748 zeigt eine ähnliche Ansicht, jedoch scheinen die Monumente näher beieinander zu sein. Auch wird kein Blick auf zeitgenössische Bebauung freigegeben und der Zeichner beschränkt sich auf lediglich zwei Staffagefiguren in einem der Torbögen des Quadrifrons. Des Weiteren wirkt das Licht-Schatten-Spiel weniger kontrastreich und der kleine Bereich, der einen Blick auf den Himmel freigibt, wirkt ebenmäßig und weniger dramatisch als die sich auftürmenden Wolken des Werkes aus dem Jahr

1771, die den Blick auf den ‚Janusbogen‘ lenken. Die Legende am rechten Bildrand ist weniger detailliert und elegant ausgeführt. Jedoch führt die starke Aufsicht auch bei diesem Blatt dazu, dass vor allem der Quadrifrons monumental und dramatisch wirkt.⁵⁶ Ein weiteres Werk aus dem Jahre 1756 mit dem Titel *Una delle due Fornici di Stertino del Foro Boario* zeigt die Bauwerke aus der südöstlichen Perspektive und ähnelt in seiner Ausführung der Kölner Radierung. Hauptmotiv ist auch hier der ‚Janusbogen‘, am rechten Bildrand sind zudem der Argentarierbogen und ein Teil der Kirche *San Giorgio in Velabro* zu sehen. Neben der zeitgenössischen Architektur im Hintergrund zeigt Piranesi nun auch Hirten und Vieh, zum Teil ähnlich positioniert wie in dem 1771 entstandenen Werk. Die Schattierungen sowie die Darstellung der Wolken wirken kontrastreicher und dramatischer.

Diese Entwicklung ist auch in den drei Radierungen sichtbar, die in der Ausstellung das Thema der Bogenmonumente vorstellen [Kat. 3, 14, 15]. Das Monument ist zunächst Teil der Stadtlandschaft und wird erst in späteren Werken als eigenständiger Bau in den Mittelpunkt gerückt. Die früheren Radierungen wirken ruhiger als die dramatisch in Szene gesetzten Bauten der jüngeren Werke, in denen neben einer „theatralischen Überspitzung des Maßstabs“⁵⁷ auch die Bauweise der einzelnen Monumente herausgearbeitet und durch stilistische Mittel akzentuiert wird. Besonders augenfällig ist dies in der den Quadrifrons zeigenden Vedute, die verdeutlicht, dass die Monumentalisierung des Baus durch Piranesi unmittelbar mit seiner Identifikation als Sakralbau zusammenhängt. Ein imposanter Quadrifrons wird aufgrund einer Fehlinterpretation als Janustempel zum Exemplum und Sinnbild der römischen Antike und ihrer Größe, formale und semantische Umdeutungen und Unschärfen verschmelzen in einer Weise, die Norbert Miller treffend beschrieben hat: „[...] die zwischen Sträucher und Mauerbrocken [...] in den flirrenden Mittagshimmel geritzten Umrisse antiker Ruinen und moderner Kirchenfassaden rücken auf imaginäre Distanz, werden zu magischen Spiegelungen einer nicht einholbaren Fata Morgana.“⁵⁸

- 1 Garms 1995a, S. 177, Abb. H66.; Garms 1995b, S. 421; Garms 1995a, Abb. H68–H69; Garms 1995b, S. 422.
- 2 Marliano 1550, S. 73f.; Gamucci 1565, S. 73.
- 3 Von Sandrart 1675, S. 752.
- 4 Günther 1988, S. 215, Taf. 122; Baker – Henry 1995, S. 459.
- 5 Berckenhagen 1970, S. 110f.
- 6 Sawinowa 2001, S. 31–33, Inv. AM 50 = Abb. 5.
- 7 Stuffmann 2000, S. 21.
- 8 LTUR I (1993), S. 105.
- 9 Fährdich 2005, S. 46; Merz 2008, S. 53–78.
- 10 Suaresius 1676; LTUR I (1993), S. 105; Hinterhöller 2008, S. 17.
- 11 Karn 2006, S. 70.
- 12 Reudenbach 1979, S. 87.
- 13 Reudenbach 1979, S. 82.
- 14 Krautheimer 1980, S. 347–349. Auch auf dem Septimius-Severus-Bogen sowie nahe der Phokassäule befanden sich Türme.
- 15 LTUR I (1993), S. 111.
- 16 Reudenbach 1979, S. 91.
- 17 Traina 2002, S. 125.
- 18 Nash 1961, S. 411.
- 19 Reidinger – Jobst – Greiner 2007, S. 128.
- 20 Nash 1961, S. 258; De Maria 1988, Fig. 58.
- 21 Franchi 1964, S. 7f.
- 22 Budde 1957, S. 6. Abb. 5f.
- 23 Franchi 1964, S. 7.
- 24 Lugli 1970, S. 315.
- 25 Reidinger – Jobst – Greiner 2007, S. 129.
- 26 Otto 1918, S. 1176f.; Beard 2007, S. 168.
- 27 Serv. Aen. 7, 607.
- 28 Varro ant. rer. div. V, 67: „Iano duodecim aras pro totidem mensibus dedicatas [...]“. Macr. Sat. 1, 9, 16: „[...] Varro libro quinto Rerum divinarum scribit Iano duodecim aras pro totidem mensibus dedicatas.“
- 29 Marliano 1550, S. 73f. Gamucci 1565, S. 73.
- 30 Günther 1988, S. 215.
- 31 Günther 1988, Taf. 122.
- 32 Gamucci 1565, S. 72.
- 33 „[...] il qual essendo in gran parte rovinato si dimostra [...] spogliato di molti de suoi piu belli [...] ornamenti;“ (Gamucci 1565, S. 72). Gamucci bezweifelt, dass es sich um einen Tempelbau handelt ebenso wie die These, die zwölf Nischen symbolisierten die zwölf Sternzeichen. Fälschlicherweise zitieren Marshall 2003, S. 349, Anm. 93 sowie Brüggemann 2006, S. 215 Gamuccis Werk in Bezug darauf, dass er die oben genannten Thesen vertreten habe.
- 34 Von Sandrart 1675, S. 752; Schäfer-Arnold 2011.
- 35 Von Sandrart 1675, S. 752.
- 36 Von Sandrart 1675, S. 752.
- 37 <http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3314208> [20.09.2013].
- 38 Helmberger 1993, S. 237, Kat. 21. = Inv. Asch Var 52.
- 39 Helmberger – Kockel 1993, S. 130.
- 40 Nibby 1861, S. 382.
- 41 Nibby 1861, S. 381f.
- 42 Nibby 1861, S. 382.
- 43 Mit Götterstatuen geschmückte Nischen sind anzunehmen, siehe Fährdich 2005, S. 162–175, S. 196–201. Im 18. und 19. Jh. vermutete man, nur die eingetieften Nischen seien geschmückt gewesen, siehe Milizia 1787, S. 36 und Burton 1830, S. 276–277.
- 44 Claridge 1998, S. 258.
- 45 Nordh 1949, 51; LTUR I (1993), 91; De Maria 1988, S. 320.
- 46 De Maria 1988, S. 320; Coarelli 2000, S. 311.
- 47 Nibby 1861, S. 381.
- 48 Claridge 1998, S. 259; Fischer 2000, S. 333; Calci 2005, S. 37.
- 49 Ein schon in den Carceri verwendetes Mittel, siehe Busch 1998, S. 65. Wichtig ist die Relevanz des Theatralischen in der Zeit zwischen Barock und Klassik, siehe Jung 2007, S. 72. Bezüglich der falschen Proportionsverhältnisse siehe Miller 1978, S. 130f., Hofman 2000, S. 9–12 und Stuffmann 2000, S. 21.
- 50 Holländer 1998, S. 98.
- 51 Jung 2007, S. 21.
- 52 Weinstein 1989, S. 108.
- 53 Noll 1748. Unter <http://nolli.uoregon.edu/> [20.09.2013] ist das Digitalisat der 1748 von Noll angefertigten Karte Roms vollständig einsehbar.
- 54 Busch 1998, S. 53.
- 55 Fi 85; F 52 sowie Fi 175; F 184.
- 56 Höper 1999, S. 147f.
- 57 Jung 2007, S. 72.
- 58 Miller 1978, S. 131.

Topographie und Gedächtnis

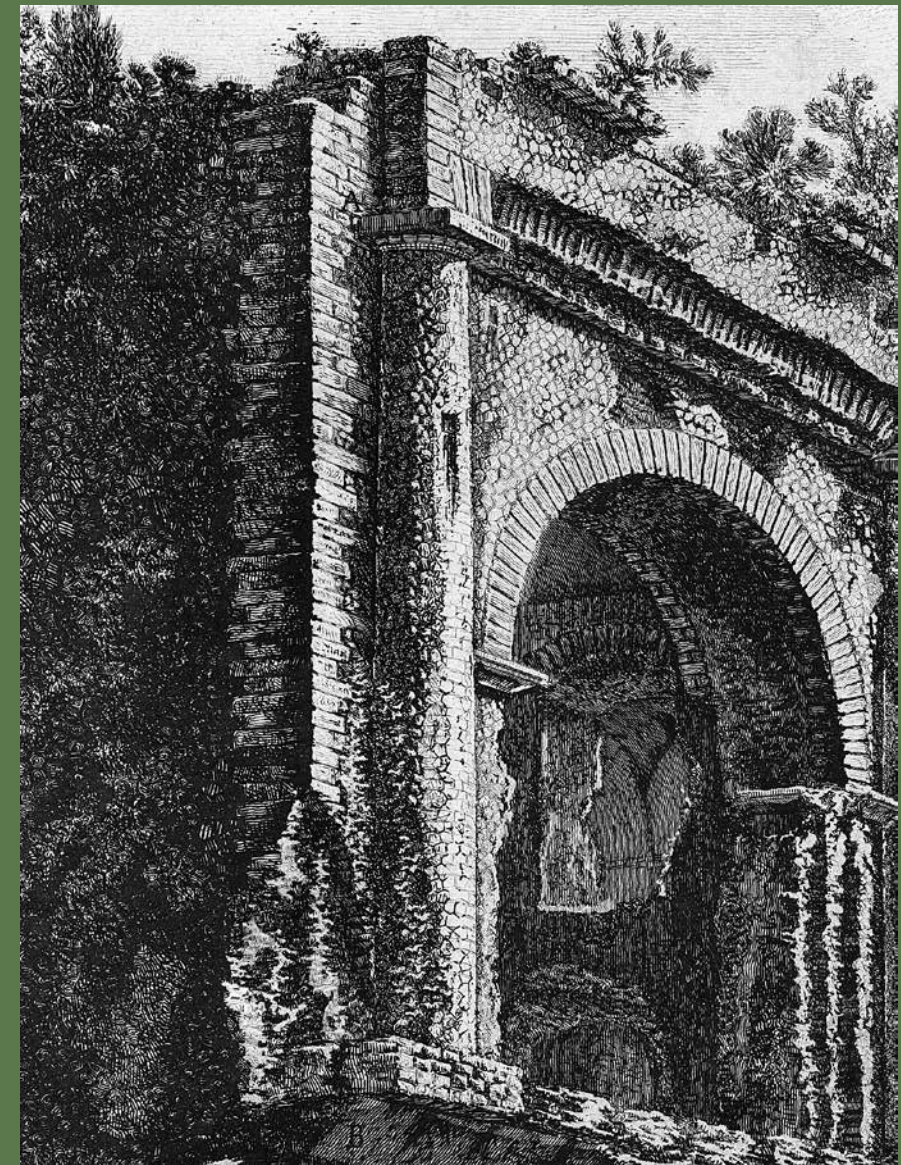
Lisa Kröger
Josephin Szczepanski

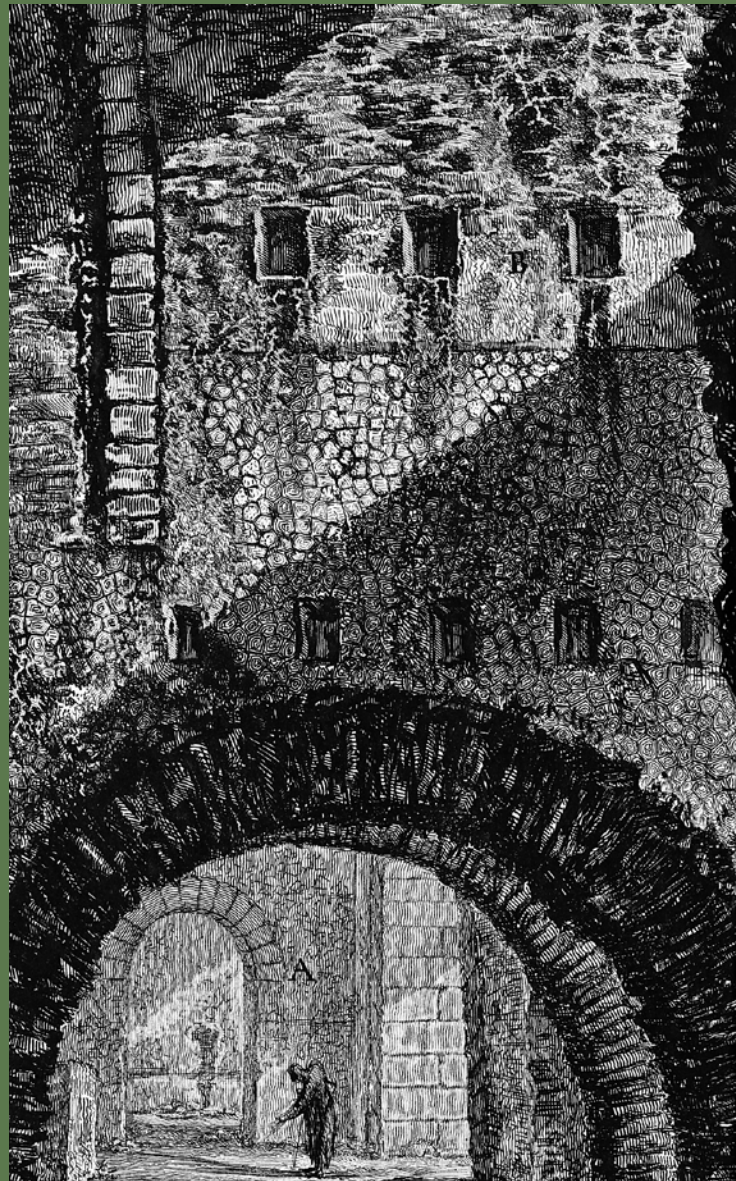
Die *Vedute di Roma* Piranesis dienen dem Betrachter als Andenken an seine Grand Tour und die während der Reise besichtigten Ruinen innerhalb und außerhalb der Stadt Rom.¹ Piranesi unterstützt die Erinnerung der gelehrten Reisenden² gezielt und nutzt dafür verschiedene Mittel in seinen Werken, etwa die Legenden der Stiche. Auf eine erste Benennung der Ruinen können Angaben zum Erhaltungszustand, zur Bautechnik oder zum Baumaterial sowie Rekonstruktionsvorschläge und präzise topographische Angaben folgen. Dabei fällt auf, dass Piranesis Bezeichnungen der antiken Gebäude aus heutiger Sicht nicht immer zutreffend sind, so beispielsweise auf dem Stich *Avanzi della Villa di Mecenate a Tivoli* [Kat. 5], der – wie seit 1849 bekannt ist³ – tatsächlich das Herkulesheiligtum bei Tivoli darstellt.⁴ Auf dem Blatt *Veduta di un Eliocamino* [Kat. 8] deutet Piranesi den gewölbten Raum auf der Basis antiker Schriftquellen als einen von der Sonne aufgewärmten Aufenthaltsort für den Winter,⁵ obwohl es sich lediglich um eine Art Botengang des benachbarten Gästehauses der *Villa Hadriana* handelt.⁶ Die fehlerhaften Benennungen scheinen meist den Kenntnisstand des 18. Jhs. wiederzugeben, in einigen Fällen versucht Piranesi jedoch auf diese Weise eine Verbindung zwischen den sichtbaren Ruinen und der römischen Geschichte herzustellen –beispielsweise identifiziert er die auf dem Stich *Veduta del Sepolcro di Pisone Liciniano* [Kat. 10] gezeigten Grabmäler mit den Ruhestätten der für die römische Geschichte so bedeutenden Familien der Licinier und Cornelier. Blickt der Reisende nach seiner Heimkehr erneut auf die erworbenen Stiche, so findet durch die gezielte Benennung ein Erinnerungsprozess statt: Der Betrachter wird durch das gezeigte Grabmal, welches durch die Beischrift der berühmten patrizischen Familie der Cornelier zugeschrieben wird, an einige ihrer bedeutendsten Familienmitglieder erinnert, die mit ihrem Leben und ihren Taten

die Geschichte Roms beeinflussten und veränderten; zu nennen wären etwa Publius Cornelius Scipio Africanus, der durch seinen im Jahre 202 v.Chr. errungenen Sieg bei Zama den großen karthagischen Feldherren Hannibal besiegte oder Lucius Cornelius Sulla, der mit seinem Marsch auf Rom zum ersten Diktator der Stadt wurde.⁷ Piranesi evoziert bewusst Assoziationen zu Familien, die dem gelehrten Reisenden des 18. Jhs. aus Gesamtdarstellungen der römischen Geschichte von Livius oder Appian bekannt gewesen sein dürften. Der Betrachter vermag die auf den Radierungen gezeigten Ruinen direkt mit der antiken Überlieferung zu verknüpfen und somit die Geschichte Roms vor dem geistigen Auge lebendig werden zu lassen. Neben die Bedeutung der Werke als „Medium zur Erinnerung“⁸ tritt somit eine gezielte Vernetzung von visuellem Gedächtnis der Reisenden und bereits vorhandenem sowie neu erworbenem Wissen über die römische Antike.

Den Erhaltungszustand der antiken Gebäude gibt Piranesi sehr detailliert wieder. Auf der Radierung *Avanzi della Villa di Mecenate* [Kat. 5] etwa kennzeichnet er mit dem Großbuchstaben „A“ das einzige erhaltene Kapitell der Frontseite⁹ [Abb. 9], bei der *Veduta del Ponte Lugano su l'Aniene* [Kat. 4] weist er darauf hin, dass die Brücke im Mittelalter ausgebessert wurde.¹⁰ Auch abseits der Legenden lassen sich Angaben zum Zustand der Monumente finden, vor allem der ruinöse Charakter der antiken Gebäude wird auffällig in Szene gesetzt. Ein besonders ansprechendes Beispiel hierfür stellt der Stich *Altra Veduta dell' Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 11] dar, auf dem die zerstörte Seite des Rundtempels in den Vordergrund der Darstellung gerückt ist,¹¹ wohingegen der Tempel auf dem Stich *Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 12] die unbeschadete Seite des Rundtempels zeigt. Auch kleinere Schäden an den Gebäuden werden festgehalten, so etwa die herausgebrochene Inschrift in der Sockelzone oder die stark beschädigte Nische der Fassadenzone des von Piranesi als „*Sepolcro di Pisone Liciniano*“ [Kat. 10] bezeichneten Grabbaus.¹²

Zudem gibt Piranesi teilweise Rekonstruktionsvorschläge zu den gezeigten Bauwerken oder verweist auf bislang nicht in Betracht gezogene Funktionen der einzelnen Baukörper. Die mit „A“ gekennzeichneten Räume unter den Rundbögen auf dem Stich *Altra Veduta interna della Villa di Mecenate in Tivoli* [Kat. 7] etwa deutet er als „*Taveme pubbliche*“. Weiter interpretiert Piranesi die mit „B“ gekennzeichneten Balkenlöcher als Hinweis auf eine Deckenkonstruktion für ursprüngliche Wohnräume der Villa





[Abb. 10/Kat. 7]

[Abb. 10].¹³ Dem Betrachter wird hierdurch eine Vorstellung vom antiken Zustand der Bauten und von der Pracht der römischen Baukunst und -technik vermittelt. Persönliche Eindrücke der Reise werden mit Piranesi's Antikenidealen verknüpft.

Besonderes Augenmerk aber legt Piranesi auf Bautechniken, Mauerwerkstrukturen und Materialien der römischen Architektur.¹⁴ Auf zahlreichen Blättern gibt er für ihn wichtige Details der Gebäude an: So bezeichnet er die sogenannte Villa des Maecenas als „costruita di travertini a opera incerta“ [Kat. 5] oder das Grab des Piso Licinianus als „tutto di terra cotta“ [Kat. 10] und lenkt die Aufmerksamkeit der gelehrten Reisenden gezielt auf architektonische Details der Bauten. Zusätzlich zu den Legenden gibt Piranesi durch die Präzision seiner Arbeiten und die Auswahl seiner Motive dem Betrachter bewusst Einblicke in die technische Perfektion des römischen Bauwesens. Auf dem Stich *Veduta di Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 12] sind die Voluten der korinthischen Kapitelle sowie der umlaufende Fries in auffälliger Genauigkeit wiedergegeben. Bis ins kleinste Detail sind Einzelheiten der Architektur zu erkennen, so auf dem hochformatigen Stich *Altra Veduta dell' Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 13], der sogar die erhaltenen Buchstaben einer Bauinschrift auf dem Architrav zeigt [Abb. 3].¹⁵ Bei seiner Motivauswahl achtet Piranesi ebenfalls darauf, die Vielfalt der römischen Architektur zu präsentieren. So wählt er Rundbauten wie den *Tempio della Tosse* [Kat. 9] oder den ‚Sibyllentempel‘ [Kat. 5–7], Zweckbauten wie den *Ponte Lugano* [Kat. 4] oder Substruktionsanlagen wie die Terrassierung des Herkulesheiligtums [Kat. 5] als Themen. Auch hier werden die Eindrücke, die die Reisenden auf der Grand Tour vor Ort sammelten, auf den Stichen bewusst in Szene gesetzt.

Um dem Betrachter die Erinnerung an seine Reise zu erleichtern, bindet Piranesi topographische Angaben in seine Stiche ein. Dies geschieht zum einen über die Legenden, zum anderen über die Gesamtkomposition der Stiche. Schriftlich verortet er beispielsweise den *Tempio della Tosse* „su la Via Tiburtina, un miglio vicino a Tivoli“. Noch genauer beschreibt er in der Legende des Stiches der Grabmäler an der *Via Appia* die Lage der dargestellten Monumente, die sich „su la Via Appia, oltre gli aquidotti di Terre die mezza via d'Albano“ befänden. Dem Betrachter wird eine möglichst genaue Ortsangabe zur Verfügung gestellt, mit Hilfe derer er sich seinen Weg entlang der *Via Appia* in Richtung des Städtchens Albano in Erinnerung rufen kann. Anhand der vorliegenden Stiche der Ansichten Roms könnte die Reise eines

Gelehrten beispielsweise am Nerva-Forum begonnen haben, über städtische Höhepunkte wie den Titusbogen [Kat. 3] oder den Severusbogen [Kat. 14] aus der Stadt hinaus an die *Via Appia* und ihre Grabmäler [Kat. 10] oder zum *Ponte Lugano* [Kat. 4] geführt haben. Aber nicht nur die Stadt Rom und ihre direkte Umgebung, sondern auch das nahe gelegene Tivoli bildet einen Schwerpunkt in den *Vedute di Roma*. In der Auswahl der hier gezeigten Stiche gelangt der Betrachter beispielsweise vom *Tempio della Tosse* [Kat. 9] über das Herkulesheiligtum [Kat. 5–7], bis hin zum hochgelegenen ‚Sibyllentempel‘ [Kat. 11–13], welcher bei den Reisenden besonders beliebt gewesen zu sein scheint und daher von Piranesi mit gleich drei Ansichten bedacht wurde – während der hochformatige Stich *Altra Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 13] die Substruktionsbauten in den Vordergrund der Szenerie rückt, zeigt der Stich *Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 12] die fast vollständig erhaltene Seite des Tempels sowie das ihn umgebende Areal in der zeitgenössischen Bebauung. Der Stich *Altra Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 11] hebt hingegen den ruinösen Charakter des Gebäudes besonders hervor. Verschiedene Vorlieben der Reisenden werden somit von Piranesi durch die unterschiedlichen Motive bedient, der Käufer konnte selbst wählen, welche Ansicht des Sibyllentempels er mit nach Hause nehmen wollte.

Auch die Gesamtkomposition der Stiche kann topographische Angaben vermitteln, so beispielsweise auf dem Stich des *Ponte Lugano* [Kat. 4], auf welchem die Brücke zusätzlich durch das im Hintergrund und in der Legende mit dem Großbuchstaben „A“ gekennzeichnete Grab der Familie der Plautier verortet wird. Auf den drei Stichen des Sibyllentempels in Tivoli dient dagegen der Campanile der angrenzenden Kirche als topographischer Fixpunkt und verdeutlicht dem Betrachter, auf welcher Seite des Gebäudes er gerade steht. So befindet sich ein Teil des Kirchturms auf dem hochformatigen Stich *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli* in der oberen Hälfte des äußersten linken Bildrandes [Kat. 13], vollständig zu sehen ist er auf dem Stich *Altra Veduta del tempio della sibilla* [Kat. 11], bei dem er in der linken Bildhälfte zurückhaltend im Hintergrund erscheint. Auf dem Stich *Veduta del tempio della Sibilla* [Kat. 12] ist er schließlich deutlich in der rechten Bildhälfte zu erkennen. Der Betrachter der Stiche wird an unterschiedliche Standorte versetzt, die er durch die bildimmanenten topographischen Hinweise nachvollziehen kann. Bei etlichen anderen Werken verzichtet

Piranesi allerdings auf die Darstellung einer Landschaft im Hintergrund, so etwa bei der *Veduta del Tempio, detto della Tosse* [Kat. 9]. Aus der gewählten Perspektive müssten im Hintergrund noch die Reste des Herkulesheiligtums rechts und der *Monte Lecinone* links des Rundbaus zu sehen sein.¹⁶ Zugunsten einer Hervorhebung des Monumentes sieht Piranesi davon ab, potentiell störende Hintergrundmotive zu berücksichtigen. Stattdessen ist der *Tempio della Tosse* als zentrales Bildmotiv in den Vordergrund der Szenerie gerückt, wobei Piranesi die Monumentalität des Objektes durch den tiefen Betrachterstandpunkt und die winzigen Staffagefiguren zu betonen weiß. Ähnlich übersteigert werden die Dimensionen auf der *Vedute* mit den Grabmälern an der *Via Appia* [Kat. 10]. Piranesi bringt die monumentale Anmutung des etwa 7,30 Meter großen Grabbaus durch den extremen Größenunterschied zwischen den Überresten des ‚Liciniergrabs‘ und einer männlichen Figur an der rechten vorderen Gebäudekante zur Geltung.

Um den ruinösen Zustand der Gebäude zu unterstreichen und ihn dem Betrachter deutlich in Erinnerung zu rufen, zeigt Piranesi um die Monumente herum verstreut liegende antike Fragmente, wie etwa einzelne Säulentrommeln in der rechten Ecke des Stiches *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 11] oder im Vordergrund des Stiches *Veduta del tempio, detto della Tosse* [Kat. 9]. Noch deutlicher stellt er dies auf dem Stich *Veduta del Sepolcro di Pisone Liciniano* [Kat. 10] dar, indem er in der unteren rechten Bildhälfte weitere ruinöse Mauerstrukturen abbildet, diese mit dem Großbuchstaben „C“ kennzeichnet und als „*Rovine di altri antichi Sepolcri*“ benennt. Ebenso verfährt Piranesi auf dem Stich *Rovine delle Terme Antoniniane*,¹⁷ wo er die Mauerstrukturen im Vordergrund als „*Rovine del teatro delle stesse terme*“ („F“) beziehungsweise als „*Rovine d'una delle academia*“ („G“) interpretiert. Auffällig ist, dass auf diesem Stich die sog. Caracalla-Thermen durch ihren unregelmäßigen Erhaltungszustand auf eine natürliche Weise in die hügelige Landschaft im Hintergrund eingebettet werden. Anders verhält es sich hingegen auf den Stichen der Grabmäler an der *Via Appia* [Kat. 10] und dem *Tempio della Tosse* [Kat. 9], die teils nur durch ihre Größe, teils durch das Weglassen von topographischen Angaben an aus dem Boden geschossene Pilze erinnern. Auch auf dem Stich *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 13] blickt der Betrachter von einem tieferen Standpunkt aus auf das Monument – er befindet sich im Tal unterhalb des Tempels und schaut auf die sich mächtig über ihm erhebenden

Substruktionen, während der Rundtempel selbst eher als Hintergrundkulisse zu dienen scheint.

Die ruinösen antiken Überreste bindet Piranesi aufwendig in eine ungezähmte Natur ein, indem er auf allen Stichen der Serie deutlich die Rückeroberung der antiken Strukturen durch die Flora zeigt – ein Umstand, der den Reisenden sicher auch bei ihrem Besuch der Antiken aufgefallen ist. Auf der *Altra Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 11] wächst aus der ehemaligen *Cella* des Tempels ein Baum, der das Gebäude bereits überragt. Auch die anderen Bauteile werden von Pflanzen überwuchert, wie beispielsweise auf der hochformatigen Ansicht des Sibyllentempels [Kat. 13] an den Substruktionen zu sehen ist. Ebenso werden die Innenansichten der antiken Gebäude in der Serie höhlengleich und somit an die Natur angepasst dargestellt. Die Innenräume des *Tempio della Tosse* auf dem Stich *Veduta interna del Tempio della Tosse*,¹⁸ der *Villa Mecenate* [Kat. 7] oder des *Heliocaminus* [Kat. 8] kann die Sonne nur durch einzelne lichtspendende Öffnungen in der Decke oder der Wand beleuchten, sodass die Szenerien in ein Wechselbad aus Licht und Schatten getaucht werden.

Den Eindruck des kulturellen Niederganges und architektonischen Verfalls unterstützt Piranesi durch die Darstellung einer zeitgenössischen Nutzung der antiken Überreste. So wurden beispielsweise in die Substruktionen des ‚Sibyllentempels‘ [Kat. 13] Wohnräume eingebaut und auch die *Cella* des Tempels blieb von Umbauten nicht verschont; der Überrest einer zeitgenössischen Wand ist in den Interkolumnien des Rundbaus zu erkennen. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen spiegelt sich ebenfalls in der Weiternutzung des rechteckigen *Pseudoperipteros* als Kirche *San Giorgio* wider,¹⁹ so zu sehen auf dem Stich *Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli* [Kat. 12].

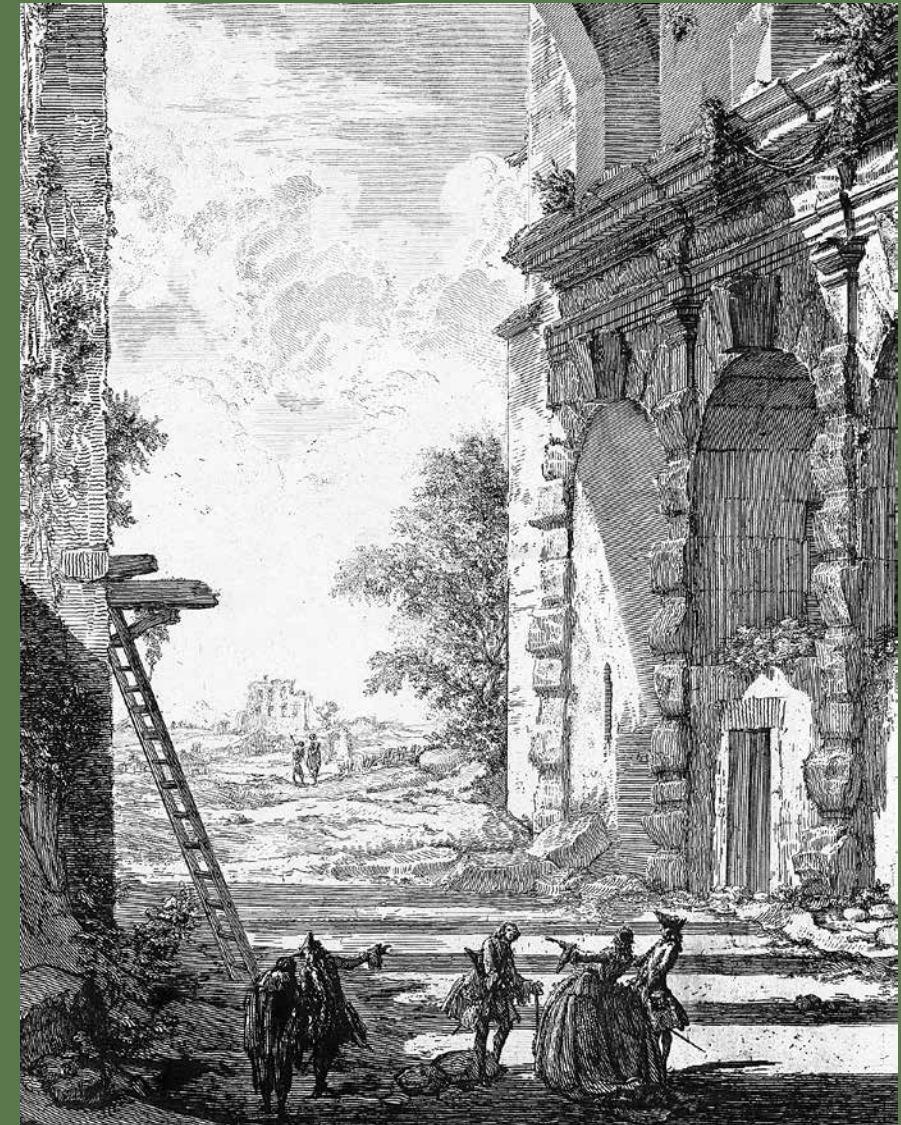
Es hat sich gezeigt, dass Piranesi die Erinnerung der gelehrten Italienreisenden des 18. Jhs. gezielt durch den Einsatz verschiedener Mittel unterstützt. So zeigt er die Vielfalt römischer Architektur ebenso wie den ruinösen Zustand oder die zeitgenössische Nutzung der Gebäude in der Auswahl seiner Motive. Einen besonderen Schwerpunkt legt Piranesi jedoch auf die Einbettung topographischer Angaben in seinen Radierungen, sei es in Text- oder Bildform. Der Betrachter kann somit seine eigenen Erfahrungen und Eindrücke mit den auf den Veduten gezeigten Szenerien in Verbindung bringen und die Stiche somit gezielt als Medium der Erinnerung nutzen.

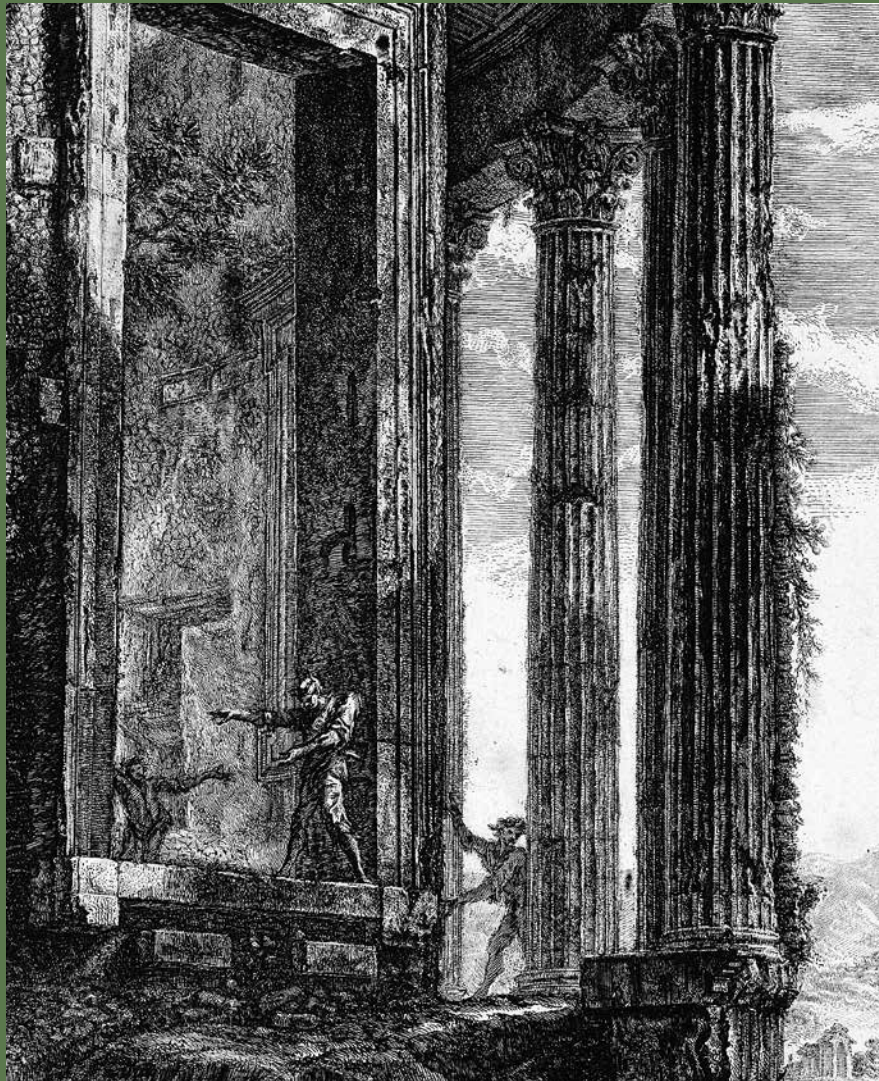
- | | | |
|--|--|---|
| <p>1 Vgl. den Beitrag von Nina Fenn in diesem Band.</p> <p>2 Vgl. Baumgartner 2000.</p> <p>3 Rasch 1998, S. 61.</p> <p>4 Giuliani 1970, S. 164–201, Giuliani 2004.</p> <p>5 „[...] per abitarvi l’Inverno, il quale era rescaldato dal Sol“ [Kat. 8].</p> <p>6 Zur Villa des Hadrian bei Tivoli siehe u. a.: Kähler 1950; McDonald – Pinto 1995; Salza Prina Ricotti 2001.</p> <p>7 Eder 1997, S. 186–190.</p> <p>8 Baumgartner 2000, Titel.</p> <p>9 „Capitello il solo rimasto intero“ [Kat. 5].</p> | <p>10 „risarcito ne’ tempi bassi“ [Kat. 4]; zum Ponte Lugano: Mari 1991, S. 196–210, Kat. 128.</p> <p>11 Zum Sibyllentempel: Giuliani 1970, S. 119–143, Kat. 75.</p> <p>12 Zu den auf dem Stich gezeigten Grabmälern: Castagnoli 1956, Kat. 60.</p> <p>13 „Cavi ne’ quali erano le teste delle travatore de’ palchi, quali servivano anticamente per uso di abitazione“ [Kat. 7].</p> <p>14 Vgl. Nachschlagewerke zur römischen Architektur, u. a.: Crema 1959; Boëthius – Ward-Perkins 1970; von Hesberg – Zanker 2009.</p> | <p>15 Die Inschrift lautet: „curant[e] F. GELLIO L.F.“; Höhe der Buchstaben: 18 cm (Giuliani 1970, S. 139).</p> <p>16 Vgl. hingegen den Stich von Luigi Rossini von 1825, auf dem die topographischen Strukturen im Hintergrund deutlich auszumachen sind, vgl. Rasch 1998, Taf. 33a.</p> <p>17 Ficacci 2000, Kat. 947.</p> <p>18 Ficacci 2000, Kat. 941.</p> <p>19 Giuliani 1970, S. 122f.</p> |
|--|--|---|

Piranesi und die *Grand Tour*¹

Nina Fenn

Die *Grand Tour*² ist ein Phänomen, das sich seit den 1730er Jahren herausbildete, als allen voran Engländer, dann Deutsche, Franzosen und Niederländer sich auf Reisen in den Süden begaben.³ Der Stellenwert der *Grand Tour* war besonders im 18. Jh. sehr hoch; jeder, der etwas auf sich hielt, unternahm diese humanistische Bildungsreise zu den kulturellen Wurzeln Europas, um sich ein eigenes Bild vornehmlich von den italienischen Stätten zu machen. Die jungen Adligen, mitunter auch Damen, reisten oft in Begleitung eines Tutors in Gruppen und knüpften wichtige Kontakte während ihrer *Grand Tour* [Abb. 11]. Eine klassische *Grand Tour* führte von Südengland durch Frankreich über Paris nach Norditalien, wobei die Überquerung der Alpen als besonderes Naturerlebnis galt.⁴ In Italien angekommen, strebte man zu den wichtigsten Städten im Norden und schließlich nach Rom, dem Hauptziel, das damals als Herz der antiken Welt galt. Insbesondere die Deutschen besaßen vor der Reise ein idealisiertes Bild von Italien und suchten ihr Arkadien vor allem in der Umgebung Roms.⁵ Auf dem Programm der Reise standen auch Festivitäten, wie der Karneval in Venedig oder Rom⁶, nach denen die Reisezeit ausgerichtet wurde. Mit Beginn der Ausgrabungen in den Vesuvstädten Pompeji und Herculaneum erweiterte sich das Reiseprogramm um die Bucht von Neapel; manche Reisende machten noch einen Abstecher nach Sizilien, und später führte die Tour auch nach Griechenland. Die Rückreise verlief in unterschiedlichen Routen über Österreich, Tschechien, Deutschland und die Niederlande zurück nach England. Erst mit dem Aufkommen des Massentourismus und des so genannten Erlebnisurlaubs verlor die *Grand Tour* an Bedeutung.





[Abb. 12 / Kat. 11]

Piranesi als Reiseführer

Vor Ort, in Rom und dem Umland, war Piranesi aufs engste mit den Reisenden der Grand Tour verbunden. Mitunter hat er sich selbst als *Cicerone* betätigt und seine Stiche auch zur Orientierung für die Reisenden konzipiert [vgl. Abb. 12]. Auf seinem Plan *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* sind die klein eingezeichneten Ruinen wie in einem modernen Reiseführer mit Nummer und erklärender Beschriftung versehen. Auch das Deckblatt dieses Stichwerks mit Auflistung der enthaltenen Veduten erinnert an eine Bestenliste wichtiger Sehenswürdigkeiten, die man besucht haben muss. Mitunter hat Piranesi ein und dieselbe Ruine wie in dem Reisebilderbuch „Rom wie es ist und wie es war“ behandelt, das den aktuellen Zustand zugrunde legt und darüber eine Folie mit dem rekonstruierten Zustand zeigt.⁷ So hat er beispielsweise die Säulenstellung des Antoninus Pius Tempels in einer Radierung aus der modernen Bebauung herausgeschält, ein anderes Mal ins Stadtbild integriert dargestellt, wenn auch nicht im selben Band.⁸

Wirkung der Grand Tour

Die Grand Tour übte einen enormen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung in England aus, letztlich aber auf ganz Europa.⁹ Die zurückgekehrten Reisenden prägten vor allem die Kunst und Kultur des aufkommenden Klassizismus. Einerseits brachten sie aus Italien allerlei Andenken mit, von antiken Statuen bis hin zu topographischen Erinnerungsstücken in Form von Stichen und Radierungen. Als Beispiel sei die Schiffsladung der *Westmorland* genannt, an deren Bord sich das Reisegepäck einiger englischer Aristokraten befand, die von ihrer Grand Tour nach London zurückkehrten und auch Drucke von Piranesi erworben hatten.¹⁰ Auf den kleineren Geldbeutel zielten die aus antiken Bruchstücken zusammengesetzten oder nach antikem Vorbild gestalteten Kamine, Vasen und Kandelaber, mit denen Piranesi ebenfalls ein einträgliches Geschäft betrieb.

Andererseits erstreckten sich die Auswirkungen der mitgebrachten Stiche und Kunstwerke auf alle Bereiche der Architektur, Malerei und des Kunsthandwerks

in dem jeweiligen Heimatland. Die Stiche wurden als Vorlagen für dekorative Auftragskunst verwendet. Ein besonderes Beispiel stellt Schloss Biljoen in der Nähe von Velp in den Niederlanden dar, das mit Stuckdekorationen nach Vorlagen von Piranesi Veduten ausgeschmückt wurde.¹¹ Einen vergleichbaren Antikenboom lösten die Publikation der Sammlung etruskischer, griechischer und römischer Antiken Sir William Hamiltons aus, der 1764 bis 1799 britischer Gesandter in Neapel war und Pierre-Francois Hugues d'Hancarville mit der Veröffentlichung seiner Vasensammlung beauftragte.¹² Diese Stiche dienten ebenfalls als Vorlagen für Raumdekor und -inventar wie Möbel, aber auch für die Produktion des Wedgwood-Geschirrs.

Der Geschäftsmann Piranesi

Piranesi ist als Kupferstecher berühmter Veduten Roms, als Architekt, Zeichner, Restaurator, Reiseführer [vgl. Abb. 12] und Archäologe bekannt, er betätigte sich darüber hinaus aber auch als Kunsthändler und Geschäftsmann, der mit seinen Rom-Veduten den Geschmack prägte und den Kunstmarkt kontrollierte, wofür schon die schiere Anzahl seiner Drucke spricht.¹³

Den Vertrieb seiner Blätter organisierte Piranesi zunächst über den bekannten französischen Buchhändler Jean Bouchard bei San Marcello am Corso, bis er 1761 mit seiner Familie den Palazzo Tomati am Ende der Spanischen Treppe bezog, dort seine Werkstatt einrichtete und den Verkauf seiner Stiche selbst übernahm. Er verschenkte mitunter Drucke als Werbematerial; so gab er Charles Burney, der mit besonderem Interesse für zeitgenössische Musik 1770 durch Italien reiste, einige Zeichnungen mit dem Hinweis, wo jener antike Instrumente kaufen könne.¹⁴ Hier schließt sich der Kreis zu seinem Wirken als Kunsthändler.

Piranesi verkehrte in den aristokratischen Zirkeln seiner Zeit und nutzte den Wohnsitz im Palazzo Tomati gegenüber der Französischen Akademie im Palazzo Mancini zu einem engen Austausch mit deren Mitgliedern. Das *Caffè degli Inglesi* an der Piazza di Spagna, die erste Anlaufstation und Treffpunkt der englischen Reisenden, malte Piranesi 1762 mit ägyptischem Dekor aus.¹⁵ Er unterhielt also enge Beziehungen mit den Reisenden der Grand Tour, nutzte diese Verflechtungen geschickt aus und

wurde 1757 als korrespondierendes Mitglied in die 1707 gegründete *Society of Antiquaries of London* aufgenommen, die monatliche Treffen zum Austausch für Grand-Tour-Rückkehrer abhielt, bei denen der Name von Piranesi sicherlich in aller Munde war.

Die Antike innerhalb Piranesi Stichwerk

In Rom und unmittelbarer Umgebung hat Piranesi zahlreiche antike Gebäudereste für seine Stichwerke *Antichità Romane* (1756) und *Campo marzio dell' antica Roma* (1762) aufgenommen. Außerhalb von Rom war Tivoli einer der Orte, die man während der Grand Tour gesehen haben musste und der daher in vielen Ansichten auch in Piranesi *Vedute di Roma* enthalten ist: zu nennen sind der so genannte *Tempio della Tosse* [Kat. 9], der Sibyllentempel [Kat. 11–13], die berühmten Wasserfälle mit Großer und Kleiner Kaskade, die Villa d'Este mit ihren Brunnenanlagen im Mittelpunkt sowie zahlreiche Ansichten der Maecenas-Villa [Kat. 5–7] und insbesondere der Hadriansvilla [Kat. 8]¹⁷. Dort beteiligte sich Piranesi auch an den Ausgrabungen des Kunsthändlers Gavin Hamilton.

Weitere antike Stätten der Grand Tour haben Eingang in Piranesi Werk gefunden: innerhalb Latiums die Thermen von Albano Laziale und der Entwässerungskanal des Albaner Sees, die Domitiansvilla in Castel Gandolfo und der Herkulestempel in Cori bei Velletri; in Kampanien der Bogen von Benevent und die dorischen Tempel von Paestum; darüber hinaus der Concordia-Tempel in Agrigent auf Sizilien und das Erechtheion auf der Athener Akropolis.¹⁸ Die Ansicht des Erechtheions fertigte Piranesi laut eigenem Vermerk auf dem Blatt nach einer Vorlage von Le Roy an, und es gibt keinen Hinweis darauf, dass er eine Reise nach Griechenland unternommen hätte.

Die in der Serie der Rom-Veduten enthaltenen Einzelblätter zu Antiken außerhalb der Stadt waren als geschickte Eigenreklame für die bereits erschienenen oder von Piranesi neu geplanten eigenständigen Stichbände zu anderen Städten und Regionen eingefügt. So konzipierte er Serien zu Cori (*Antichità di Cora*, 1764) und zu den *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo* (1762–1764); außerdem würdige er die *Archi trionfali* in Umbrien, Marken und Istrien 1748 mit einer Druckserie.¹⁹ Piranesi

hatte auch eine Ausgabe der etruskischen Altertümer von Corneto, Tarquinia, Chiusi und Cora²⁰ vorgesehen. In Planung befand sich nicht zuletzt ein ausführlicher Band zu den dorischen Tempeln von Paestum, zu einer Zeit, als die Antikenbegeisterung Griechenland entdeckte.²¹ 1777 hatte Piranesi eine Reise nach Neapel und Sizilien unternommen und umfangreiche Vorarbeiten in Pozzuoli, Pompeji²² und Paestum geleistet. Die Vorstudien zum Theater von Herculaneum²³ publizierte sein Sohn Francesco Piranesi 1783 basierend auf detaillierten Plänen seines Vaters.

Piranesis Veduten haben sehr effektiv und eindrücklich das Bild der Stadt Rom und ihrer Umgebung geprägt, wobei die bekannten Ansichten berühmter Bauwerke durchaus als konventionell anzusehen sind und einem ökonomischen Interesse zu folgen scheinen. Die *Vedute di Roma* machen jedoch nur einen Bruchteil des gesamten Stichwerks von Piranesi aus und waren vordergründig für den allgemein gebildeten Betrachter gedacht.

In den *Antichità Romane* hingegen brachte Piranesi meist nur ein oder zwei ‚romantische‘ Ansichten eines Bauwerks, ansonsten finden sich technische Details, die er in detaillierten Plänen, Aufrissen und Schnitten – ergänzt um Grabungsfunde – zumeist maßstabsgetreu darstellte. Technische Bauten wie Brücken und Wasserwerke erscheinen ohnehin fast ausschließlich in diesem Band, der sicherlich für ein anspruchsvolleres Publikum konzipiert war und gleichzeitig den wissenschaftlichen Anspruch Piranesis als Architekt veranschaulicht.²⁴

Piranesi brillierte also zwischen Vedute und Aufriss, Anschauung und Dokumentation. Den eigentlichen Reiz macht jedoch die Verbindung von Bild und Text aus, auch in den *Vedute di Roma*. Mittels erklärenden Beischriften und eines detaillierten Index waren die einzelnen Blätter dicht miteinander verwoben. Piranesis Romplan war ein hochkomplexes Medium zur Vermittlung des Erinnerungspotentials der Ewigen Stadt mit ihren allgegenwärtigen steingewordenen Zeitschichten.²⁵

Eine interessante Frage bleibt, wer die Kundschaft Piranesis bildete. Die Veduten waren offensichtlich nicht an die in Rom Ansässigen adressiert, sondern sprachen vor allem das „nostalgisch gestimmte Betrachterauge“²⁶ der Reisenden auf der Grand Tour an. Deren Namen sind zahlreich überliefert, jedoch nicht systematisch gesammelt und ausgewertet. Auf den Blättern der *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769) finden sich als werbende Maßnahme die Namen derjenigen Käufer

notiert, die von Piranesi Kammine erworben hatten, zusammen mit der Standortangabe der jeweiligen, meist englischen Privatsammlung.²⁷ Aus diesen Angaben ließe sich jedoch kaum ein vollständiges Verzeichnis der Abnehmer von restaurierten Antiken aus Piranesis Werkstatt erstellen. Und auch die zahlreichen Käufer seiner Radierungen sind wohl nicht mehr zu ermitteln. Dabei wäre es äußerst aufschlussreich, in Erfahrung zu bringen, wer die Ansichten und Antiken Piranesis abnahmen. Nach England wurden seit 1764 jedenfalls so viele Ansichten und Antiken exportiert, dass eine einschränkende Regulierung erforderlich wurde.²⁸

Einige Blätter sind einzelnen Personen gewidmet, so eine Ansicht der *Via Appia* in der *Antichità Romane*, die eine Widmung an Robert Adam trägt. Adam reiste 1755 nach Italien und suchte voller Bewunderung für Piranesis Stiche die dargestellten Bauwerke auf.²⁹ Die eine oder andere Zeichnung könnte Piranesi als Begleiter eines Reisenden direkt vor Ort in angefertigt oder später als Auftragsarbeit ausgeführt haben. Hierzu gibt die Notiz eines weiteren Reisenden Aufschluss, die sich auf der Rückseite einer Zeichnung des Künstlers mit der Ansicht des Eingangs vom Petersdom befindet: „Piranesi Drawn at Rome in the Presence of Joseph Windham, Esqr.“, datiert auf den 31. Dezember 1769.³⁰

Piranesis umfangreiches Stichwerk kann bereits im Vorfeld einer Grand Tour zur Einstimmung auf die Reiseziele und deren Auswahl und Abfolge genutzt worden sein. Mit Sicherheit aber haben von der Reise Zurückgekehrte ihrem Freundeskreis von Italien vorgeschwärmt und die Blätter beispielsweise bei den Treffen der *Society of Antiquaries of London* den anderen Reiselustigen vorgelegt, um diese zum Aufbruch in den Süden zu animieren. Wer aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage war, eine solche durchaus anstrengende Reise anzutreten, konnte sich zu Hause mit den Stichen begnügen. Vor allem aber konnten die Reisenden selbst anhand der Blätter ihre gewonnenen Eindrücke nachbereiten. Es fügt sich gut, dass Piranesis Radierungen auch einzeln verkauft wurden, wie die Preisangaben im *Catalogo delle Opere* belegen. Dies eröffnete die Möglichkeit, die Stiche nach den eigenen Reiserouten anzuordnen und so zur Illustration der eigenen Reiseroute werden zu lassen. Mit Hilfe der Veduten schwelgte der von der Grand Tour zurückgekehrte Reisende am heimischen Kamin in seinen Erinnerungen oder ging auf dem Romplan nochmals die eigenen Stationen seines Besuches in Gedanken ab.

- 1 Mein Dank für die Aufnahme meines Beitrags in den vorliegenden Band geht an Dietrich Boschung, Julian Jachmann und Semra Mägele. Für weitere anregende Gespräche danke ich Dagmar Grassinger.
- 2 Zu vielfältigen Aspekten der Grand Tour und des Reisens im 18. Jh. vgl. Griep – Jäger 1986; Black 2003; Babel – Paravicini 2010; Salvagni – Fratarcangeli 2012.
- 3 Zu den 6000 englischen und irischen Reisenden des 18. Jhs., darunter allein 300 Künstler, Bildhauer und Architekten, vgl. Ingamells 1997 (mit Kurzbiographien, Reiserouten und -berichten).
- 4 Salvagni 2012, S. 255 Abb. 13: aquarellierte Bleistiftzeichnung mit Eintrag der Reisepunkte von Pietro Bracci in Rom und Umgebung.
- 5 Maurer 2012, S. 223.
- 6 Heute hat der römische Karneval seine Popularität fast komplett eingebüßt, im 18. Jh. war er jedoch noch ein bedeutendes Fest. Den Hinweis verdanke ich Filomena Lopedoto.
- 7 Dixon 2005.
- 8 Baumgartner 2000, S. 92 Abb. 13 (Il campo Marzio dell'Antica Roma, Taf. XXXIV, 1762) und S. 97 Abb. 16 (Antichità Romane, Bd. 1 Taf. XIII).
- 9 Aus der Vielzahl der Publikationen sei Wilton – Bignamini 1996 herausgegriffen.
- 10 Außer Stichen befanden sich Statuen, Aquarelle, Gemälde, Porträts, Souvenirs und Bücher, darunter Reiseführer und -berichte, geologische Studien, Wörterbücher sowie Theaterstücke, Partituren und Romane im Reisegepäck, vgl. Castillo Ramirez 2012, bes. 146f. mit weiterführender Literatur.
- 11 De Leeuw 2007, S. 244, 246–249, Abb. 3–6.
- 12 Siehe Flashar – Hiesel – Vollkommer 2000.
- 13 Donato 2010, S. 509f.
- 14 Pietrocini 2012, S. 282.
- 15 Barrier 2002, S. 84f. Abb. 2.
- 16 Ficacci 2000 bietet einen katalogartigen Überblick über sämtliche Kupferstiche Piranesis, Focillon 1918 einen Index nach Tempel, Thermen, etc.
- 17 Pinto 1993 zu den Graffiti sowie Vorstudien und detaillierten Plänen Piranesis.
- 18 Die beiden letztgenannten Stiche befinden sich in Della Magnificenza ed architettura de' Romani.
- 19 Miller 1978, S. 349.
- 20 Miller 1978, S. 348.
- 21 Zur Begegnung Piranesis mit Paestum vgl. Miller 1978, S. 354–364; zur Polemik zwischen Rom und Athen vgl. den Beitrag von Julian Jachmann in diesem Band.
- 22 Miller 1978, S. 348–354. Vgl. im Gegensatz dazu Karl Jakob Webers axonometrischem Plan des Hauses Praedia Iuliae Felicis in Pompeji: Parslow 1998, S. 169, Abb. 48.
- 23 Parslow 1998, S. 162f.
- 24 Kockel 1996, S. 4–6 mit Abb. 2–3: Vgl. die Vedute des Kolosseums von Piranesi mit dem Aufriss Antoine Desgodets in dessen Edifices antiques de Rome (1782), den ersten Bauaufnahmen im modernen Sinn.
- 25 Baumgartner 2000, 92 Abb. 13 (Il campo Marzio dell'Antica Roma, Taf. XXXIV, 1762) und S. 97 Abb. 16 (Antichità Romane, 176 Bd. 1 Taf. XIII).
- 26 Schulze Altcapenberg – Sölter 2007, S. 12.
- 27 Donato 2010, S. 511.
- 28 Caretta 2012, S. 18.
- 29 Cesareo 2012, S. 164.
- 30 Moore 1985, S. 150f. Joseph Windham (1739–1810) kaufte auf seiner Italienreise eine weitere Zeichnung Piranesis und sechs Zeichnungen des zur gleichen Zeit in Rom arbeitenden Clerisseau (u. a. eine farbige Innenansicht der Diocletians-thermen), sowie ältere niederländische Werke des 17. Jhs.

Ruinen – Raum – Ästhetik

Marina Apatsidis, Sibylle Hedtke, Julia Wahlsdorf

Übersetzt aus dem Lateinischen kann das Wort *ruina* viele Bedeutungen annehmen: Es steht für Trümmer, Fall, Untergang oder gar Verderben. Dieser Bedeutungsvielfalt entsprechen ambivalente und wechselhafte Auffassungen von der Funktion und Wirkung derartiger Rudimente. Im Mittelalter fehlte weitgehend ein Bewusstsein von der ästhetischen Wirkung und dem semantischen Potential der Ruine, die schlichtweg als verfallenes Gebäude betrachtet wurde.¹ Wie bisweilen auch noch zur Lebenszeit Piranesis wurden die Ruinen antiker Bauwerke als Steinbruch missbraucht.² Erst im 14. Jahrhundert begannen einzelne Schriftsteller wie Petrarca und später auch Papst Pius II. den Wert der verfallenen Denkmäler zu erkennen.³ Mit Beginn der Renaissance wurde die Ruine erstmals als eigenständiger historischer Gegenstand mit einem Denkmalswert wahrgenommen, der auf die einstige Größe des Römischen Reiches zu verweisen vermochte.⁴ Zunächst nur im Theater als Hintergrundkulisse im Gebrauch, wurde die Ruine bald auch in der bildenden Kunst ein beliebtes Motiv. Während im 16. Jahrhundert erstmals Gärten und Parks unmittelbar neben antiken Überresten angelegt und die Ruinen als gestaltendes Element genutzt wurden, entwarf man ab dem 18. Jahrhundert in England, Frankreich und Deutschland sogar künstliche Ruinen.⁵ Auch in der Malerei wurde die Ruinendarstellung zur eigenen Gattung der Architektur- und Landschaftsmalerei.⁶ Einer ihrer bedeutendsten Vertreter war der französische Maler Hubert Robert, der nicht nur von seinem Lehrmeister, dem Vedutenmaler Giovanni Paolo Pannini, sondern auch von Giovanni Battista Piranesi beeinflusst wurde, den er während seiner Zeit an der *Académie de France à Rome* kennengelernt hatte. Roberts Ruinenmalerei, die ihm die Bezeichnung „*Robert de Ruines*“⁷ einbrachte, zeigt eindeutige Parallelen zu den gestochenen Veduten Piranesis. Er wählte die gleichen Motive und spielte ebenso mit der Raumwirkung, der Konstruktionsweise von Mauern und Gewölben und dem reichen Pflanzenbewuchs.⁸

Die verschiedenen historischen Auffassungen von Ruinen bilden ein Interpretationsraster für Piranesis Veduten: Nutzt er die Ruinendarstellungen zur Heroisierung einer vergangenen Epoche, sind sie als nüchterne Bestandsaufnahme zu verstehen oder sollen sie kulturellen Verfall anzeigen? Lässt sich hinsichtlich der Ästhetik der Ruinen von einem geheimnisvollen Charakter sprechen, weil in dem verfallenen Gemäuer die Magie des Vergangenen eingeschrieben ist? Der Geisteswissenschaftler Georg Simmel weist in seinem Essay *Die Ruine* dem Rudiment einen derartigen Charakter zu:

„Diese einzigartige Balance zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstrebenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht aber in dem Augenblick, in dem das Gebäude verfällt. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die bloß natürlichen Kräfte über das Menschenwerk Herr zu werden beginnen: die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt; denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat.“⁹

Betrachtet man die *Heliocaminus-Vedute* [Kat. 8] wird zumindest deutlich, dass der Verfallsprozess des Gebäudes durch den Pflanzenbewuchs enorm verstärkt wird: Nicht nur, dass der ‚Zahn der Zeit‘ bereits an den Stützen nagt, sondern in den Augen eines unbedarften Betrachters wird die Natur auch zum Widersacher des Bauwerks. Diese wächst nach und nach durch den Bogen, dringt durch die Dachfenster ein [Abb. 13] und ‚befällt‘ gleichsam die römische Baukunst, sodass von dieser nur noch einzelne Fragmente identifizierbar bleiben. Eine Natur, die ihr Recht auf ein eigenes Revier zurückfordert? Ein ungleicher Wettstreit zwischen prädominanter Flora und unterlegenem Bauwerk? Für einen Betrachter, der Piranesis Veduten ohne Vorkenntnisse rezipiert, könnte sich durchaus die Frage stellen, was auf den Radierungen zum Thema gemacht wird: der Verfall des Römischen Reiches oder die Verherrlichung der *Roma aeterna*? Die Stiche von Piranesis *Vedute di Roma*-Reihe zeigen die Sehenswürdigkeiten Roms.¹⁰ Doch inwiefern lässt sich von etwas Sehens-



[Abb. 13 / Kat. 8]



[Abb. 14/Kat. 9]

wertem sprechen, wenn von den Gebäuden nur mehr Trümmer übrig geblieben sind, es also (scheinbar) kaum noch etwas zu sehen gibt [Abb. 14]!

Ehemals eindrucksvolle Bauten wie die so genannte Maecenas-Villa werden zu einem eigenmächtigen Naturraum. Vor allem bei Betrachtung der Innenansichten der ‚Maecenas-Villa‘ [Kat. 6, 7, Abb. 2, 6] könnten berechtigte Zweifel aufkommen, inwiefern Ehrfurcht vor der römischen Antike aufkommen soll, so ist das Mauerwerk an den Stützen bis ins Mark entkernt, brüchig und im Verfall begriffen. Innerhalb der Gebäude sind diverse Leitern an Wänden oder Tragwerksvorsprüngen angelehnt. Fraglich ist jedoch, ob die hier dargestellten Rombesucher und Fremdenführer die antiken Bauten ehrfürchtig erkunden oder nicht vielmehr Steine abtragen wollen [Abb. 11].¹¹ Doch würde sich eine solche Sichtweise mit Piranesis Position vereinbaren lassen, der in der *Querelle des Anciens et des Modernes* engagiert für die römische Baukunst der Antike eintrat? Durch die sorgsame zeichnerische Erfassung stellt er in seinen Veduten auch die bauliche und kulturelle Situation Roms im 18. Jahrhundert dar. Der nahe Venedig geborene Künstler war von Beginn seines Romaufenthaltes an von den dortigen Ruinen als Überreste der einst so großen römischen Antike und ihrer monumentalen Bauwerke fasziniert. Sorgsam porträtiert Piranesi die Steine und das Mauerwerk, nummeriert auch einzelne Bauteile und benennt diese in einer nebenstehenden Legende. Eine der Staffagefiguren ist sogar auf ein Bruchstück gestiegen und macht einen Reisegefährten enthusiastisch auf das fragmentierte Mauerwerk aufmerksam [Kat. 6, Abb. 6]. Gerade dadurch, dass Piranesi die Bauten zerlegt, kann er auf die Bau- und Konstruktionsweise der römischen Baukunst hinweisen. Nicht bedrückend, sondern beeindruckend sind die monumentalen Bauwerke der römischen Antike, welche die Zeit überdauern konnten – erst der ruinöse Zustand macht auf ihr Alter und damit paradoxerweise auf ihre Dauerhaftigkeit aufmerksam. Für den heutigen Rezipienten besitzt daher auch die von Piranesis Widersacher Winkelmann eigentlich abschätzig gemeinte Bezeichnung als „*maestro muratori*“¹² einen ambivalenten Charakter, da sie auf seine besondere technische Kompetenz bei der Darstellung des Mauerwerkes bezogen werden kann.

Das Stadtbild und die Einzelbauten ließen keinen Zweifel daran, dass die Vorstellung einer *Roma aeterna* ins Wanken geraten war – neben den allgegenwärtigen Spuren der kriegerischen Zerstörung der Stadt ließen sich die baulichen Reste von scheinbar übermäßig ornamentierten Prunkbauten auch als Beleg für einen morali-

schen und kulturellen Verfall deuten. Piranesi ging zunächst recht pragmatisch mit der Situation um: Die zeitgenössischen Bauwerke kopierte er detailgetreu [Kat. 17], die antiken Ruinen [Kat. 6–8] aber monumentalisiert er durch seine Darstellungsweise nachträglich – nicht nur wegen der durch seine Veduten flanierenden Staffagefiguren spricht man seinen Radierungen eine Kulissenhaftigkeit zu. Mitunter lässt er sogar Stützen oder Mauern fort, wenn diese seiner Meinung nach die Darstellung stören. Vielmehr aber setzt Piranesi mit Hilfe von Licht und Schatten die Ruinen in Szene, Jeannot Simmen spricht hinsichtlich der Wirkung und Atmosphäre von Piranesis Stichen von einer „Trümmermagie“¹³.

Während die Reisenden auf der Grand Tour Piranesis Ruinendarstellungen vornehmlich im Sinne eines Souvenirs verstanden, spalteten sie die Meinung der einheimischen Kunstkritiker. Einerseits waren die Kritiker irritiert, weil der Künstler die Bauten anders darstellte, als sie eigentlich aussahen, andererseits galt Piranesi, wie Giovanni Ludovico Bianconi zu berichten weiß, als „Rembrandt der antiken Ruinen“¹⁴:

„Unermeßlich war der Vertrieb, den die Werke sofort durch ganz Europa fanden, schon wegen des Reizes, den er selbst dem Kleinsten zu verleihen verstand, so daß es allen vorkam, als fingen die Fremden jetzt erst an, von Roms Altertümern Kunde zu erhalten. Ich sage, die Fremden, denn wer am Orte lebte, konnte nicht immer finden, daß dieser Reiz, dieses Feuer, der Wahrheit entsprach, obwohl auch uns eine so schöne Untreue unendlich gefiel.“¹⁵

Diese „schöne Untreue“ der Radierungen täuschte sogar Goethe, der auf seiner Italienreise regelrecht ernüchtert war, weil die Ruinen in der Anschauung nicht so eindrucksvoll und imposant waren, wie er sie von Piranesis Veduten her kannte.¹⁶ Einerseits stellten italienische Kunstkritiker daher Piranesis Bedeutung als Architekt ebenso infrage wie seine bildliche Interpretation der Monumente, andererseits sahen sie in ihm einen Verteidiger des kulturellen Erbes Roms gegenüber der wachsenden Griechenlandbegeisterung ihrer Zeitgenossen in Frankreich, England und Mitteleuropa. Obwohl er die Verfallsspuren keineswegs verschweigt, ließ Piranesi in seinen Veduten auch *Roma antiqua* wieder aufleben – im Sinne einer imaginativen Erweiterung der zerstörten Bauten. Carl Justi geht 1872 in der Beurteilung von Piranesis Werk so weit, dass er formuliert: „[...] aus

dem Original klingt uns der angeschlagene Ton nur schwach entgegen und wir endigen mit der Bewunderung nicht der Ruinen, sondern seiner Nadel.“¹⁷ Meisterhaft zeichnet Piranesi jeden noch so kleinen Stein, wählt geschickte Perspektiven, spielt mit Licht und Schatten und leuchtet den Raum aus, als handele es sich um eine Theaterbühne [Kat. 7].¹⁸ Justi spricht vom „Zauber der Vergangenheit“¹⁹, der Piranesis Veduten innewohne. Dieser habe die Fähigkeit besessen, „die Unendlichkeit der Zeit wie des Raumes [zu] malen. Er versinnlicht die Wirkung der Jahrtausende und des Verfalls durch das unauflöbliche Mysterium seines Helldunkels, seinen düsteren Metallglanz. Bei ihm lernt man erst, was Druckerschwärze vermag. Und so schließen die poetischen Freiheiten keineswegs die Anerkennung aus, daß sein Stil wie kein anderer aus dem malerischen Charakter jener Ruinen hervorgewachsen sei, und wollte man paradox reden, so könnte man wohl behaupten, seine Prospekte seien treuer als die Aufnahmen derer, deren nüchterne Trockenheit ihnen phantasielose Treue leicht machte.“²⁰

Piranesi appelliert an die Imagination des Betrachters. Seine eigentümliche Art der Ausleuchtung – weiter zurück liegende Räume werden hell, der Vordergrund hingegen dunkel gestaltet –, aber auch die Raumgestaltung selbst und die Perspektive tragen dazu bei, dass der Betrachter nicht ein amorphes ‚Trümmerfeld‘ vor Augen hat, sondern in differenzierter Weise das Monument erkennen kann. Simmel spricht zudem von einem „Reiz des Verfallens“²¹. Demnach ist der Pflanzenbewuchs gerade nicht Ausdruck eines neuen Naturbewusstseins oder einer übermächtigen Natur, sondern wird von Piranesi zur Ästhetisierung seiner Stiche genutzt. Zu diesem Aspekt findet sich auch in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* eine erhellende Formulierung:

„Indem Risse und Löcher entstehen und Gewächse sich ansetzen, entwickelt sich ein Leben, das wie ein Schauer und Schimmer über die Fläche hingehet. Und wenn nun die Ränder unruhig werden und die geometrischen Linien und Ordnungen verschwinden, kann der Bau mit den frei bewegten Formen der Natur, mit Bäumen und Hügeln, eine Bindung zu einem malerischen Ganzen eingehen, wie sie der nicht-ruinenhaften Architektur versagt ist.“²²

Diese integrale Vorstellung von Natur und Architekturfragment, von Detail und Bildganzem hilft, Piranesis Konzept einer zeichnerischen Aktualisierung der Antike

über das Moment des Ruinösen zu verstehen. Wie Jeannot Simmen verdeutlicht hat, geht es in Piranesis Veduten um den Aspekt der Vergangenheit, jedoch nicht in einem melancholisch-rückwärtsgewandten Sinn:

„Die Radierungen [...] zeigen in kühnen Bildkompositionen Ruinen – ohne eine Spur von Niedlichkeit, ohne Sentimentalität. Der Bruch mit dem Vergänglichkeitspathos ist bei Piranesi nicht Verzicht auf Geschichte, diese wird vielmehr gerade durch die gewaltige Darstellung als gebrochener Prozess aktualisiert. Piranesi erzählt vom Altertum, ohne altertümlich zu sein, seine Bildvisionen sind keine rückwärtsgewandte Utopie, die Kunst und Natur zu versöhnen versucht.“²³

Demnach greift Piranesi das Potential von Ruinen auf, Vergangenes und Gegenwärtiges zu verbildlichen – *Roma antiqua* wird zur *Roma aeterna*. Piranesis Veduten zeigen ein Bild einer Antike, die es zu bestaunen gilt.

- | | | |
|---|---|---|
| <p>1 Böhme 1989, S. 287. Im christlichen Weltbild galt die integritas als erstes Schönheitsmerkmal. Vgl. ebd., S. 288.</p> <p>2 Böhme 1989, S. 288; sowohl Jeannot Simmen als auch Reinhard Zimmermann verweisen auf die Gleichsetzung von Ruinen und Reliquien, vgl. Zimmermann 1989, S. 137; Simmen 1980, S. 7.</p> <p>3 Böhme 1989, S. 289, 294.</p> <p>4 Brockhaus 1992, s. v. Ruine, S. 633.</p> <p>5 Ebd.</p> <p>6 Ebd.; vgl. Mochi Onori 1994.</p> <p>7 Brockhaus 1992, s. v. Hubert Robert, S. 458.</p> <p>8 Vgl. auch Burda 1967, S. 55: Bei Robert finden sich „Kolonnaden, Arkaden oder Wände mit Fensteröffnungen [...] teilweise eingestürzte, meist kassettierte Tonnen [...] [welche] sich ins Unendliche fortzusetzen [scheinen]“.</p> <p>9 Simmel 1923, S. 125f.</p> | <p>10 Zum Teil verlässt Piranesi auch die Mauern Roms und illustriert römische Überreste im nahe gelegenen Tivoli, dem antiken Tibur.</p> <p>11 Vgl. Keller 1983, S. 24; zu einer vergleichbaren Auffassung bei Michel de Montaigne vgl. Simmen 1980, S. 7.</p> <p>12 Zit. nach Höper 1999, S. 18.</p> <p>13 Simmen 1980, S. 10.</p> <p>14 Giovanni Ludovico Bianconi, Elogio storico del Cavalier Giambattista Piranesi 1779, zit. nach Höper 1999, S. 7.</p> <p>15 Ebd.</p> <p>16 Steinhauser 2000, S. 101.</p> <p>17 Justi 1872, S. 363.</p> <p>18 Dazu Simmen 1980, S. 14: „Die Zivilisationsgeschichte ist [...] ein brüchiger Prozeß. Gerade Piranesis Radiertechnik vermittelt das Gebrochene, nicht allein durch die mannigfaltigen Perspektiven, die aufgerissenen Wölbungen, sondern auch durch die Lichtregie. Das Licht fällt</p> | <p>nicht auf den Baukörper und wird von diesem reflektiert, sondern die Steine sind selbst Quellen der Ausstrahlung.“</p> <p>19 Justi 1872, S. 363.</p> <p>20 Justi 1872, S. 363.</p> <p>21 Simmel 1923, S. 133; vgl. Steinhauser 2000, S. 100f.: „Erinnern selbst [ist] ein Prozess, der mit Imagination zu tun hat, weil die Erinnerung Abwesendes, Vergangenes oder Vergessenes beschwört. [...] geformte Erinnerung [wird] reflexiv und [vergewissert] sich im Medium des Ästhetischen ihrer selbst“. Piranesis Ruinendarstellung wird zur „Geschichtsbühne, [...] die antiken Romruinen [...] [deren] heroische Protagonisten [...] die Vergangenheit und Gegenwart imaginativ überblendet und im Bewusstsein eines Zeitsprungs ins Verhältnis [gesetzt]“.</p> <p>22 Wölfflin 1920, S. 27.</p> <p>23 Simmen 1980, S. 14.</p> |
|---|---|---|

Katalog

1

Veduta degli avanzi del Foro di Nerva

Radierung, 490 x 720 mm, um 1769–71, bez. unten rechts: C. Piranesi f.

Legende Mitte unten: *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva*

Universität zu Köln, Universitätsarchiv
Inv. 700/1

Piranesi zeigt in der Vedute die Überreste des Nerva-Forum, das wegen seiner Lage und Funktion auch *Forum Transitorium* genannt wird. Unter Domitian begonnen und nahezu fertiggestellt, wurde es von Kaiser Nerva im Jahre 97/98 n.Chr. eingeweiht. Aufgrund seiner Lage erfüllte das langgestreckte Nerva-Forum mit einer Größe von 120 x 45 Metern eine wichtige Durchgangsfunktion im städtischen Raum, die es im Mittelalter beibehielt: Es befand sich zwischen den älteren Foren des Caesar (*Forum Iulium*) und des Augustus (*Forum Augustum*) im Nordwesten sowie des Vespasian (*Templum Pacis*) im Südosten. Zugleich sicherte es den Zugang zu den Vierteln der *Subura* am Quirinalshügel. Das Nerva-Forum wurde an der nördlichen Stirnseite vom Tempel der Minerva, Schutzgöttin Domitians, dominiert. Ein zweiter Tempel, dem Gott Ianus geweiht war, befand sich an der Südseite des Platzes. Im Gegensatz zu den älteren Foren mit ihren Portiken war das

Nerva-Forum von einer Umfassungsmauer mit davor gestellter Säulenreihe eingefasst. Darüber war ein verkröpftes Gebälk mit einem Fries angebracht, der die Göttin Minerva als Patronin des Handwerks zeigte, und eine drei Meter hohe Attikazone mit überlebensgroßen Reliefs weiblicher Personifikationen von Völkerschaften. Von Piranesi monumental in Szene gesetzt ist ein Stück der südöstlichen Umfassungsmauer mit einem ca. 25 m langen Teilstück des Frieses und einer Relieffigur. Das Forum mit dem Minerva-Tempel blieb bis zu Beginn des 17. Jhs. weitgehend unbeschadet; erst auf Anordnung Papst Pauls V. im Jahre 1606 wurde zunächst der Tempel abgetragen und mit dem Bau der *Via dei Fori Imperiali* unter Mussolini der größte Teil des Nerva-Forums zugeschüttet. Das Nerva-Forum wie auch die übrigen Kaiserforen wurden von Piranesi bereits in seiner 1748 gefertigten Serie *Alcune Vedute di Archi Trionfali* vorgestellt, allerdings nicht in dieser monumentalen Übertragung und Präsentation.

[Jasmin Gierz]

Lit.: Hülsen 1891, 101–103; Zorzi 1959, 146–152; Carettoni et al. 1960, 73f.; Nash 1961, 433; Anderson 1984, 119–141; Helmberger – Kockel 1993, 216–218 Kat. Nr 15; LTUR II (1995), 307–311 s.v. Forum Nervae (H. Bauer – C. Morselli); Bauer 1996, 91f.; La Rocca 1998; Höper 1999, 392 Kat. Nr. 14.95 Abb. 305; Coarelli 2000, 114. 121f.; Köb 2000, 269–281; Knell 2004, 147–154; F 750; H 64,95/1; C 780; WE 1978, 95; WE 228.

2

Veduta degli avanzi del Foro di Nerva

Radierung, 385 x 615 mm, um 1756–57, bez. unten rechts: Gio. Batt. Piranesi Archit. F / Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de' monti.

Legende Mitte unten: *Veduta degli avanzi del Foro di Nerva / 1. Avanzo della Curia del Foro, occupata in oggi dalla Chiesa, e dal Monastero delle religiose dell'Annunziata. / 2. Uno degli Archi principali, che davano l'ingresso nel Foro, detto in oggi l'Arco de Pantani. / 3. Archi inferiori che parimento davano l'ingresso nel Foro / 4. Porta della predetta Chiesa, aperta nell'antico* Rechts unten: *recinto del Foro. / 5. Finistre della stessa Chiesa, di maniera gotica, aperte nel detto recinto / 6. Case fabbricate ne' tempi bassi di pertinenza del medesimo Monastero. / 7. Convento e Case de PP. Di S. Quirico.* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/34

Bei der von Piranesi als Nerva-Forum betitelten Vedute handelt es sich in Wirklichkeit um den Mars-Ultor Tempel auf dem Augustus-Forum. Im Jahre 42 v.Chr. von Octavian, dem späteren Kaiser Augustus, vor der Schlacht bei Philippi gegen die Caesarmörder gelobt, wurde der Tempel erst im Jahre 2 v.Chr. auf dem *Forum Augustum* eingeweiht. Auf dem Stich sind die im hellen Sonnenlicht erleuchteten Überreste des Tempels hinter einer hochaufragenden Mauer aus dunklen und großen Quadern erkennbar: Es handelt sich um zwei von insgesamt drei erhaltenen

kannelierten Säulen mit korinthischen Kapitellen und anschließendem Endpilaster sowie das darauf ruhende Gebälk vor der Cellamauer. Der Blick auf die Tempelüberreste wird gewährt über dem von bossierten Bogensteinen eingefassten *Arco dei Pantani*, bei dem es sich, wie in der Bildunterschrift vermerkt, um einen der Hauptzugänge zum *Forum Augustum* handelte. Die ab dem 9. Jh. einsetzende Nutzung des Forumareals für Kloster- und Kirchenbauten führte zum Erhalt dieser Tempelreste. Hiervon zeugt der auf den Säulen errichtete romanische Campanile mit den dahinter angrenzenden Einbauten der ehemaligen Basilianerkirche. Diese Elemente wurden im 16. Jh. in die Klosterkirche SS. *Annunziata* eingebunden, worauf Piranesi explizit hinweist. Die Spuren dieser Wiederverwendung finden sich an der Außenseite der als Längswand für die Kirche benutzten mächtigen und schräg in die Bildtiefe führenden antiken Umfassungsmauer: Erkennbar ist das Portal der Klosterkirche mit Giebel und den darüber befindlichen zwei gotisierenden Kirchenfenstern sowie die beiden schmalen Glockenfenster. Bei den sich durch einen hellen Stein deutlich absetzenden vier Bogenportalen handelt es sich um antike Zugänge zum Augustusforum. Die gesamten nachantiken Bauten wurden 1924–25 abgerissen.

[Semra Mägele]

Lit.: Helmberger – Kockel 1993, 213–215 Kat. Nr. 14; LTUR II (1995) 289–295 s.v. *Forum Augustum* (V. Kockel); Höper 1999, 277. 387 Kat. Nr. 14.48 Abb. 282; Ganzert 2000; F 749; H 50f./42/IV; C 779; WE 1978, 95; WE 181; Fi 919.

3

Veduta dell'Arco di Tito

Radierung, 405 x 615 mm, um 1756–57, bez. unten rechts: Gio. Batta. Piranesi Architetto diseg. e incise / Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' monti

Legende Mitte unten: *Veduta dell'Arco di Tito / Esso fu eretto a questo Imperadore dopo la di lui morte in memoria della distruzione di Gerosolima, e in oggi è spogliato della maggior parte de' suoi ornamenti. A. Bassi rilievi indicanti il di lui trionfo, adornato colle spoglie del Tempio di Salomone. B. Apoteosi dello / stesso Cesare, espressa in un'Aquila che lo solleva al Cielo. C. Orti Famesiani. D. Chiesa di S. Sebastiano. E. Polveriere. F. Rovine della Casa Augustana sul Palatino. G. Strada che conduce a S. Bonaventura.* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/38

Die Vedute zeigt als Hauptmotiv den sich in der *Regio X (Palatium)* befindenden und 14 m breiten, 6,20 m tiefen und 14,45 m hohen Titusbogen. Das Monument wurde zum Andenken an den Triumph des flavischen Kaisers Titus über die Aufständischen in Judäa und der Eroberung Jerusalems im Jahre 70 n.Chr. Nach dem Tode des Kaisers von seinem Nachfolger und Bruder Domitian im Jahre 81 n.Chr. am östlichen Rand des *Forum Romanum* platziert, nahm der Triumphbogen dort den höchsten Punkt der *Via Sacra* ein, die vom Kapitol über das *Forum Romanum* ins Tal des Kolosseums führt. Der Betrachter blickt auf die südöstli-

che Seite des monumental überhöhten und zugleich verfallenen Bogens. Sein ruinöser Zustand wird verstärkt durch die unvollständige Freilegung des Monuments sowie die teilweise Überwucherung durch Pflanzen. In der Legende weist Piranesi sowohl auf den Anlass zur Errichtung als auch auf den baulichen Zustand des Bogens hin. Besonders detailliert stellt er die Kassettendecke und das im Inneren des Durchgangs an der Südseite angebrachte Relief mit der Darstellung des Triumphzuges nach dem Sieg über Jerusalem dar. Wie in der Legende erwähnt, dokumentiert Piranesi zugleich die verschiedenen Baustrukturen, die im Zusammenhang mit der nachantiken Nutzung des Bogens stehen, u. a. als Festung der Frangipani. Im Hintergrund sind neben zeitgenössischer Bebauung die Ruinen der *Domus Augustana* sichtbar.

[Lisa Jureczko]

Lit.: Pfanner 1983; Yarden 1991; LTUR I (1993) 109–112 s.v. *Arcus Titi (Via Sacra)* (J. Arce); Höper 1999, 387 Kat. Nr. 14.52; Henderson 2003, 229–254; Knell 2004, 137–143; Fährdrich 2005, 67–69. Taf. 25–26; Brüggemann 2006, 212f. Kat. Nr. 2; Fine – Piening 2012; F 756; H 54,55/III; C 774; WE 1978, 52; WE 185.

Veduta del Ponte Lugano su l'Anione

Radierung, 444 x 677 mm, um 1764–65, bez. unten rechts: *Piranesi F.*; Adresse links unten: *Si vende presso l'Autore*
 Legende rechts unten: *Veduta del Ponte Lugano su l'Anione / nella via Tiburtina risarcito ne' tempi bassi / A. Sepolcro della famiglia Plauzia.*
 Universität zu Köln, Universitätsarchiv
 Inv. 700/36

Bei der von Piranesi gezeigten Vedute handelt es sich um den *Ponte Lugano* bei Tivoli, wo die antike *Via Tiburtina* den Fluss Anio überquert. Die Brücke wurde ursprünglich auf vier Rundbögen errichtet, von denen der an der linken Bildhälfte befindliche aufgrund neuzeitlicher Restaurierungen und Ausbesserungen in seiner Form modifiziert wurde. Der nach innen versetzte Bogenteil führte zugleich zu einer Verengung des hier verlaufenden Wegabschnittes. Direkt hinter der Brücke erhebt sich der massige Rundbau eines Grabbaus, worauf die Legende ebenfalls Bezug nimmt. Das Grabmonument lässt sich angesichts der großen und zwischen den Säulen eingefassten Inschriften, die von den Erbauern zur Straße hin aufgestellt wurden, der *Gens Plautii* zuweisen. Auf den Inschriften sind neben den Namen auch die Taten der verstorbenen Familienmitglieder überliefert. Der Grabbau datiert in das Jahr 14 n.Chr., dem Todesjahr des Marcus Plautius Silvanus. Nach seinem Tod befand sich das Grab fast 100 Jahre im Besitz der

Familie. Im Mittelalter diente der Bau zur Verteidigung der Brücke, was der Wehraufbau mit Zinnenbrüstung von 1465 bezeugt. In der Vedute kontrastiert Piranesi die von ihm geschätzte römische Bautechnik mit den neuzeitlichen Eingriffen: Der seit römischer Zeit unverändert gebliebene Abschnitt mit den drei Rundbögen kontrastiert mit dem neuzeitlich mehrfach erneuerten Bogenabschnitt. Ebenso konnte der Grabbau der Plautier trotz späterer Turmaufbauten seinen antiken Ursprung bewahren.

[Franziska Weber]

Lit.: Helmlberger – Kockel 1993, 297–302 Kat. Nr. 42–44; Höper 1999, 389 Kat. Nr. 14.68; F 773; H 58, 68/1; C 800; WE 1978, 68; WE 201.

Avanzi della Villa di Mecenate a Tivoli

Radierung, 455 x 675 mm, um 1764–65, bez. links unten: *Piranesi Sc.*
 Legende links unten: *Avanzi della Villa di Mecenate / a Tivoli, costruita di travertini / a opera incerta / A Capitello il solo rimasto intero / B Avanzi d'intonico dipinto a minio.*
 Universität zu Köln, Universitätsarchiv
 Inv. 700/46

Die Vedute ist die erste von insgesamt drei Radierungen mit der Darstellung von Ruinen, die entgegen der Deutung von Piranesi als Villa des Maecenas zum Hercules Victor Heiligtum in Tivoli gehören. Der Künstler wandte sich zunächst der Außenfassade zu, bevor er in

zwei weiteren Radierungen den Innenraum abbildete. Das in spätrepublikanischer Zeit errichtete Heiligtum wurde als Terrassenanlage mit einem an drei Seiten von Portiken umgebenen Tempel einschließlich eines Theaters, das in den Hang der Anieneschlucht eingebaut wurde, angelegt. Herkules wurde hier neben seiner ursprünglichen Funktion als Schutzgott des Handels auch als Orakelgötter verehrt. Piranesi bildet die Nordwestfassade des Heiligtums ab, die sich aus der massiven, auf zwei Ebenen angelegten Substruktion der Anlage zusammensetzt. Gegliedert wird die Fassade im oberen Bereich durch arkadenartig aneinandergereihte Rundbögen und Säulen sowie zu unterst durch hervorspringende Risalite; ein großer Rundbogen gewährt den Zugang in das Heiligtum. In der Verlängerung der monumentalen Anlage nach Südwesten sind vier Ebenen der Substruktion zu erkennen. Ausgegraben wurde das Heiligtum des Hercules Victor erst in den 1970er und 1980er Jahren. An die antiken Überreste schließen sich heute zum Teil moderne Überbauungen an. Die Bewahrung des antiken Bestandes verdankt das Heiligtum seiner mannigfaltigen Nutzung im Mittelalter und der Neuzeit. Zunächst als Kirche genutzt diente es im 15. Jh. als Kloster, dann im 17. Jh. als Fabrik für die Herstellung von Schießpulver und anschließend als Papierfabrik.

[Marina Apatsidis]

Lit.: Ross 1989, 95 Kat. Nr. 67; Ritter 1995, 37f. 87–90, Taf. 6,3; Höper 1999, 389 Kat. Nr. 14.65; Frizell – Westin 2009; Tombrägel 2012, 55–65; Sciarretta 2010; Giuliani 2004. F 768; H 57, 65/1; C 804; WE 1978, 65; WE 198.

Veduta interna della Villa di Mecenate

Radierung, 475 x 625 mm, um 1765–66, bez. *Piranesi F.*
 Legende Mitte unten: *Veduta interna della Villa di / Mecenate. Dall' iscriz.e L. Octavius L. F. Vitulus / C. Rusticus C. F. Flavos Inter IIII Vir D. S. S. Viam / Integendam Curavere; che leggesi affissa ab antico / nella finestra perpendicolare A, e dal vedersi che la / volta, la quale copre la vie fa con la villa un sol corpo / di fabbrica, siam persuasi, che tutto l'edifizio non / fosse una villa, ma un' opera fatta per uso del Co / mune di Tivoli, e per raffrenare la decrescenza / della pendice, come vedesi dall' Iscrizione, che / per mantener la vie, ne fu ordinato il coperto / e la volta da quel Senato, In fatti le fornici / sotto la volta segnata col B, non avendo se / gno che fussero chiuse con veruna imposta, / mostrano d'essere state tante taveme pubbliche.*
 Universität zu Köln, Universitätsarchiv
 Inv. 700/21

Die Vedute thematisiert als zweite von insgesamt drei Radierungen das von Piranesi als Villa des Maecenas betitelte Hercules Victor Heiligtum in Tivoli. Sie zeigt die Innenansicht der *Via Tecta*, einer überwölbten Straße mit mächtigen Substruktionen, die das Heiligtum unterirdisch durchläuft. Die *Via Tecta* mit ihren sich in die Bildtiefe verlierenden Rundbögen bildete einen Abschnitt der *Via Tiburtina*, dem antiken Handels- und Verkehrsweg von Rom nach

Tibur. Weitere Räumlichkeiten, die den Handelsgeschäften dienten und die von Piranesi in der Legende als *taverne pubbliche* benannt werden, sind zu beiden Seiten angedeutet. In dem von einzelnen Lichtstrahlen erhellten Innenraum ist die starke Zerstörung der beiden Rundbögen auf der rechten Seite besonders hervorgehoben. Neben der spektakulären und irreführenden Lichtführung bewirken auch die Staffagefiguren, die sich zwischen dem Geröll und dem zerstörten Mauerwerk durch die Substruktionen des Heiligtums bewegen, eine Belebung der Darstellung.

[Marina Apatsidis]

Lit.: Ross 1989, 95 Kat. Nr. 67; Ritter 1995, 37f. 87–90, Taf. 6, 3; Höper 1999, 389 Kat. Nr. 14.73 Abb. 292; Giuliani 2004; Frizell – Westin 2009; Sciarretta 2010; Tombrägel 2012, 55–65; F 769; H 59, 73/II; C 805; WE 1978, 73; WE 206.

7

Altra veduta interna della Villa di Mecenate in Tivoli

Radierung, 425 x 604 mm, um 1769–71, bez. unten rechts: *Cavalier Piranesi inc.*

Legende rechts unten: *Altra veduta interna della Villa di Mecenate in Tivoli / A. Taverne pubbliche.*

B. Cavi ne' quali erano le teste delle / travature de' palchi, quali servivano anticamente per uso di abitazione.

Universität zu Köln, Universitätsarchiv
Inv. 700/12

Die Vedute ist die letzte von drei Radierungen, die sich mit dem Hercules Victor Heiligtum in Tivoli auseinandersetzt (vgl. Kat. 5 und 6). Piranesi zeigt die Wegpassage der *Via Tecta* mit zu beiden Seiten sich anschließenden Räumen. Durch den vom Bildrand überschnittenen Bogen auf der linken Seite öffnet sich der Blick in das Innere der Substruktionen, die sich in zwei Korridore teilt. Die Überdachung der massiven und düsteren Strukturen besteht aus einem gewaltigen Tonnengewölbe mit starker perspektivischer Fluchtung und seitlicher Belichtung, die durch die quadratischen Öffnungen in der Decke hineingelangt. Die mächtige Tonne ruht auf niedrigeren Tonnen, die sich im rechten Korridor befinden; die Wand des linken Korridors dagegen wird durch eine Reihe von niedrigen Segmentgewölben gegliedert. Neben der detaillierten Wiedergabe des Mauerwerks wie dem *opus quasi reticulatum* betont Piranesi auch die konstruktiven Besonderheiten der römischen Baukunst (vgl. hierzu den Beitrag von Julian Jachmann).

[Marina Apatsidis]

Lit.: Ross 1989, 95 Kat. Nr. 67; Ritter 1995, 37f. 87–90, Taf. 6, 3; Höper 1999, 391 Kat. Nr. 14.84; Giuliani 2004; Frizell – Westin 2009; Sciarretta 2010; Tombrägel 2012, 55–65; F 770; H 62, 84/I; C 806; WE 1978, 84; WE 217.

8

Veduta di un Eliocamino per abitarvi l'Inverno

Radierung, 425 x 610 mm, um 1773–78, bez. unten rechts: *Cav. Piranesi F.*

Legende rechts unten: *VEDUTA di un Eliocamino per abitarvi l'Inverno, il quale era riscaldato dal Sole, che s'introduceva per le finestre / A. Espose al Mezzodi. Le statue, che adornavano questo luogo, ricevevano il loro lume vantaggioso, per mezzo del quale si poteva agevolmente distinguere ogni loro Preggio, e Bellezza.*

Universität zu Köln, Universitätsarchiv
Inv. 700/9

Zunächst als eigene Folge gedacht, integrierte Piranesi zwanzig Ansichten aus Tivoli in die Reihe der *Vedute die Roma*. Hierzu zählt die Vedute mit der Innenansicht eines als *Heliocaminus* bezeichneten Raums in der *Villa Hadriana*. Das große Interesse an der auf den Ruinen einer republikanischen Villa gegründeten *Villa Hadriana* äußerte sich bereits bei dem ersten Besuch Piranesis im Jahre 1741 mit sich anschließender Ausgrabung. Piranesis Engagement gipfelte in dem gigantischen Unterfangen des im Jahre 1774 fertiggestellten Planes der ca. 120 ha umfassenden Anlage. Bei dem als *Heliocaminus* bezeichnetem Raum handelt es sich um einen *Kryptoportikus*, der zum Komplex des sog. *Triclinium Imperiale* gehört und wohl als Bedienstetengang benutzt wurde. Das *Triclinium Imperiale* entstand während der zweiten großen Bauphase der *Villa Hadriana* (ca. 127–134 n.Chr.).

Der Blick der *Kryptoportikus* führt diagonal in die Bildtiefe, welcher durch Hell-Dunkel-Kontraste dramatisch belebt ist. Die Wände, besonders die mit sechs rechteckigen Eintiefungen durchbrochene linke Wand, zeugen von dem starken Gegensatz verschiedener kompakter Stein- und Ziegelstrukturen, die von *opus quasi reticulatum* mit grob quadratisch zugehauenen Blöcken bis *opus mixtum* (Mischmauerwerk) reichen. Die Decke dagegen wird von dichtem, teils schlingartigem Gewächs überrankt. Piranesi übernimmt den von Plinius dem Jüngeren überlieferten Terminus *Heliocaminus* (Brief an Gallus II, 17) und beschreibt zugleich die Funktion des Raumes, wonach dieser durch Sonneneinstrahlungen auch im Winter bewohnbar war. Ob der *Kryptoportikus* gemäß der Legende mit wertvollen Statuen ausgestattet war, ist nicht gesichert. Mit der Erwähnung solcher Bildwerke jedoch bezieht sich Piranesi auf die in der *Villa Hadriana* gemachten zahlreichen und bedeutenden Skulpturenfunde.

[Semra Mägele]

Lit.: De Franceschini 1991, 54–72. 541–547; MacDonald – Pinto 1995, 70–71. 259. 262 Abb. 75. 343; Höper 1999, 285. 396 Kat. Nr. 14.133 Abb. 295; Adembri 2000, 65–66; F 847; H 72, 133/I; C 815; WE 1978, 133; WE 266.

Veduta dell Tempio, detto della Tosse

Radierung, 445 x 585 mm, um 1763,
bez. unten rechts: *Piranesi F. Presso l'autore*
Legende rechts unten: *Veduta dell Tempio,
detto della Tosse su la Via Tiburtina, un miglio
vicino a Tivoli*
Universität zu Köln, Universitätsarchiv
Inv. 700/14

Die Radierung zeigt von Südwesten aus den von Piranesi als *Tempio della Tosse* (Tempel des Hustens) bezeichneten antiken Rundbau. Nähert man sich der Stadt Tivoli auf dem Clivus Tiburtinus, so erblickt man nach einer Rechtsbiegung den Obergaden der Rotunde, wie ihn Piranesi hervorhebt. Seit dem 15. Jh. beschäftigten sich Reisende, Gelehrte und Künstler mit diesem Bauwerk, das unterschiedlich gedeutet wurde, etwa als Tempel oder als Mausoleum. Erst mit den neuzeitlichen Bauaufnahmen von Wilhelm Deichmann und Arnold Tschirna konnte eine Nutzung des Gebäudes als repräsentativer Empfangsraum einer weitläufigen Villenanlage zweifelsfrei festgestellt werden. Eine Ausweitung der Ergebnisse unter Berücksichtigung aller erhaltenen Strukturen der Villenanlage legte Jürgen J. Rasch 1998 vor. Von der in republikanischer Zeit errichteten Villenanlage sind aufgrund von Erosionsprozessen und der jahrhundertelangen Nutzung des Geländes zum Weinanbau nur spärliche Reste erhalten geblieben. Im Zuge einer Neugestaltung der Villa um die Wende vom

4. zum 5. Jh. errichtete man auch die Anlage des *Tempio della Tosse*. Hierbei handelt es sich um einen runden Nischenzentralbau, bestehend aus Erdgeschoss, Obergaden und Halbkreiskuppel. Der innere Durchmesser des *Tempio della Tosse* beträgt 12,33 m, seine Höhe 9,35 m. Die durch ein Opeion gebildete Halbkreiskuppel ist neben der Schirmkuppel der Diokletiansthermen in Rom die einzig erhaltene Kuppel aus *opus caementicium* (römischer Beton) der Spätantike. Die Radierung von Piranesi zeigt den Obergadenbau mit den mittelalterlichen Umbauten zur Kirche *S. Maria della Tosse*, die 1894 wieder entfernt wurden. Der südliche Zugang war im 18. Jh. noch vermauert. Dafür wurde die westliche Nische zu einem Eingang umfunktioniert, in dem auf dem Blatt eine männliche Person steht. Die Fenster, bei denen sich Reste antiker Verschlussmöglichkeiten bis heute erhalten haben, sind bei Piranesi bis auf einen kleinen Spalt zugemauert. Wie bei allen Werken der Serie *Vedute di Roma* wird auch der *Tempio della Tosse* in einem Zustand ruinösen Verfalls gezeigt – dafür wurden neben wuchernder Vegetation auch Architekturfragmente benutzt, die, wie die kannelierte Säulentrommel vor dem Gebäudeeingang, nicht zur antiken Baustruktur gehörten.

[Josephin Szczepanski]

Lit.: Höper 1999, 389 Kat. Nr. 14.69; Rasch 1998; Giuliani 1970, 203–215; Deichmann – Tschirna 1941; F 774; H 58, 69/1; C 802; WE 1978, 69; WE 202.

*Veduta del Sepolcro di Pisone Liciniano –
Sepolcro della famiglia Cornelia*

Radierung, 415 x 615 mm, um 1764–65,
bez. links unten: *Piranesi F.*
Legende Mitte unten: *A Veduta del Sepolcro di
Pisone Liciniano su l'antica via Appia, oltre gli
acquidotti di Torre di mezza via d'Albano: il cui
lavoro è tutto di terra cotta. B Sepolcro della
famiglia Cornelia, spogliato de' suoi ornamenti.
C Rovine di altri antichi Sepolcri.*
Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv.
700/22

Die Radierung zeigt zwei Grabbauten, die sich der Legende zufolge an der *Via Appia* befinden. Der Grabbau im Vordergrund, von Piranesi fälschlicherweise *Piso Licinianus* zugewiesen, ist ein um die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. entstandenes Ziegelgrab, das aus einem eingeschossigen Bau (Grundriss ca. 5,50 x 4,50 m) mit zweigeschossiger Fassade (Gesamthöhe ca. 7,30 m) besteht. Die 1,20 m starke Schaufassade des Obergeschosses ist in Form einer Ädikula gearbeitet: Von außen nach innen gliedert sie sich in zwei Eckpilaster und zwei Halbsäulen korinthischer Ordnung mit einer halbrunden Nische in der Mitte. Piranesi's *Vedute* zeigt in detaillierter Weise Mauerwerk, Materialien und Bauornamentik. Vom Giebel oder Dach des Grabbaus ist nichts mehr erhalten. Bei dem vermeintlichen Grabinhaber *Piso Licinianus* handelte es sich um den designierten

Nachfolger Kaiser Galbas, der mit diesem zusammen im Vierkaiserjahr 69 n.Chr. ermordet wurde. Heute ist der Grabbau aufgrund einer inzwischen verschollenen Inschrift unter dem Namen *Tomba di Quinto Veranio* bekannt. Durch die Auffindung der Ruhestätte des besagten *Quintus Veranio* an der *Via Tiburtina* besitzt auch diese Identifizierung keine Gültigkeit mehr. Der zweite Grabbau ist in einiger Entfernung versetzt hinter dem ersten wiedergegeben. Es handelt sich um einen großen Rundbau, dessen Mauerwerk sich in verschiedenen große, heute zugemauerte Nischen gliedert. Der Bau verjüngt sich nach oben hin und schließt mit einem aus dem Mittelalter stammenden, kuppelförmigen Dach ab. Der Grabbau wird in der Forschung in Analogie zum Mausoleum *Santa Costanza* in Rom als Teil eines großen Mausoleums interpretiert. Erbaut wurde das Grabmal im 4. Jh. n.Chr. Dabei kamen hauptsächlich Spolien von Kieselwürfeln und Dachziegeln zur Verwendung. Piranesi weist das Grabmal der berühmten Familie der *Cornelii* zu, wogegen der Bau heute in Ermangelung einer gesicherten Benennung und angesichts seiner Form als *Beretta di Prete* bezeichnet wird.

[Lisa Kröger]

Lit.: De Rossi 1979, 229–232 Kat. Nr. 197 Abb. 370. 372–374; Höper 1999, 389 Kat. Nr. 14. 72; Spera –Mineo 2004, 174f. Kat. Nr. 198; Griesbach 2007, 184 Kat. Nr. 83; F 777; H 59, 72/1; C 798; WE 205; Fi 943.

11

Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli

Radierung, 542 x 781 mm, um 1763–64, bez. links unten: Piranesi F. Legende rechts unten: *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli/ 1 Cella del Tempio. 2 Vestigi del tribunale e della salita. 3 Muro della colla di opera incerta/ 4 Emplecton, o sia riempitura del muro della cella. Le colonne, gli architravi, e le altre / parti solide di questo tempio, sono di Tevertino. Esso era tutto coperto di stucco, come/ si riconoscere dagli avanzi sparsi qua e là, tanto su l'opera di pietra, che cementizia.* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/31

Das Blatt mit der Ansicht des sog. Sibyllentempels zeigt den am schlechtesten erhaltenen, westlichen Teil des Gebäudes. Das Hauptinteresse Piranesis gilt der Zerstörung, wovon vor allem der Podiumsbereich, die Zugangstreppe zum Inneren des Tempels und die Cellamauer betroffen sind. In der Cellawand befindet sich eine große Tür, an der sich rechts ein Fenster anschließt. Die Decke des Umgangs ist mit Kassetten versehen, in dessen Mitte sich eine Rosette befindet. In der Cellatür sind zwei Personen dargestellt, deren kleines Format die Monumentalität des Tempels intensiviert. Links im Vordergrund der Vedute sind Säulentrommeln dargestellt, deren Größe ebenfalls durch Staffagefiguren hervorgehoben wird. Im Hintergrund ist die Kirche *San Giorgio* zu erkennen, bei der es sich ursprüng-

lich um einen antiken Tempel gehandelt hat. Der Baum, der in der Mitte des Tempels herausragt, verweist entsprechend der beiden anderen Blätter des Sibyllentempels von Piranesi (Kat. 12, 13) auf die Vergänglichkeit der antiken Monumentalbauten.

[Julia Wahlsdorff]

Lit.: Delbrueck 1907; Kähler 1970; Orlin 1997, 76–116; Stierlin 1999; Höper 1999, 388 Kat. Nr. 14.62; Blisniewski 2005, 13–26; Schollmeyer 2008; Bratengeier 2010, 51–65; F 765; H 56, 62/1; C 808; WE 1978, 62; WE 195.

12

Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli

Radierung, 430 x 640 mm, um 1762, bez. rechts unten: Piranesi Fec. *Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinita de monti.* Legende Mitte unten: *Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli / Volgamente così si chiama. Alcuni han pensato, che fosse d'Ercole; ma il Cluverio nel lib. 3 de Ital. antiqu. suppone che fosse di Tiburno per quelle parole di Stazio nel lib. 1. Delle Selve ... illa recubat Tiburnus in umbra, illic fulphureos cupit Albula mergere crines. Sul fregio di esso leggesi questa tronca iscrizione ... F.L.GELLIO.L.F. Abbiamo due Luci Gelli figliuoli di Lucio / Consoli l'uno l'anno di Roma DCXXCI, l'altro l'anno DCCXVII, l'uno di essi forse fece o restaurò questo tempio. 2 Altro tempio antico, oggi di S.Georgio. Anche questo, per que' versi di Stazio potrebbe dirsi della Dea Albunea ... illa Tiburnus in umbra, illic Albula.* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/26

Der als Rundtempel konzipierte sog. Sibyllentempel sowie der rechts davon befindliche rechteckige Tempel, der im Mittelalter in die Kirche *S. Giorgio* umgewandelt wurde, befinden sich auf dem östlichen Teil der Akropolis von Tivoli. Zu den mittelalterlichen Maßnahmen zählt auch der Campanile, der sich hinter der Kirche erhebt. Von den ursprünglich achtzehn kannelierten Säulen, die um den auf einem Podium errichteten Rundtempel angeordnet waren, sind heute noch zehn erhalten und von Piranesi mitsamt der Bauornamentik des Gebälks detailliert wiedergegeben. Der Kontrast zum vollkommen im Schatten liegenden rechteckigen Tempel unterstützt die monumentale Wirkung des Rundtempels, der in seinen realen Dimensionen deutlich kleiner ist. Durch die Bäume und Bepflanzungen sowie einigen verfallenen Mauern, wie sie vor dem sog. Sibyllentempel gelagert sind, konserviert Piranesi den Zustand einer Ruinenlandschaft. Unversehrt erscheinen dagegen sowohl der Rundtempel als auch der ebenfalls auf einem Podium errichtete rechteckige Tempel, was auch auf die zahlreichen Restaurierungen im 18. Jh. zurückzuführen ist. Während der Erhaltungszustand des Rundtempels bis heute nahezu unverändert geblieben ist, wurden die mittelalterlichen Umbauten am rechteckigen Tempel mitsamt dem Gebälk entfernt. Auf das Problem der Deutungen beider Bauten (vgl. Beitrag von D. Boschung sowie Kat. 11 und Kat. 13) geht Piranesi ausführlich in der Legende ein.

[Julia Wahlsdorff]

Lit.: Delbrück 1907; Weinstock 1935; Kähler 1970; Orlin 1997, 76–116; Stierlin 1999; Höper 1999, 388 Kat. Nr. 14.61; Blisniewski 2005, 13–26; Schollmeyer 2008; Bratengeier 2010, 51–65; F 764; H 56, 61/II; C 807; WE 1978, 61; WE 194.

13

Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli

Radierung, 440 x 625 mm, um 1764, bez. links unten: Piranesi F. Legende links unten: *Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli / 1. Sustruzioni dell'aja del tempio dalla parte della cascata del Teverone. / 2. Parte del Tempio supposto d'Albunea* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/11

Das Hauptaugenmerk der Radierung liegt auf den Substruktionen des sog. Sibyllentempels, wie in der Bildunterschrift vermerkt ist. Die Substruktionen gliedern sich in zwei Geschosse zu je sechs tonnengewölbten Räumen, von denen Piranesi nur eine Hälfte zeigt. Vier korinthische Säulen von ehemals achtzehn sind zu erkennen. Die Reste einer Dedikationsinschrift auf dem Architrav „E L GELLIO L F“ weisen wohl auf den bauführenden Beamten des Tempels, C. Gellius, und liefern zugleich einen Hinweis auf die Datierung des Tempels in das erste Jahrzehnt des 1. Jhs. n.Chr. Stilistische Vergleiche mit anderen Heiligtümern bestätigen diesen Zeitansatz. Bislang ungeklärt ist, welcher Gottheit der Tempel in der Antike geweiht war. Bereits in der Renaissance erfuhr er unterschiedliche

Identifikationen. So wurde er aufgrund einer Überlieferung des römischen Historikers Varro (überl. bei Lactanz, *Divinae Institutiones* I,6) mit den Sibyllen in Verbindung gebracht. Ein Kult der Sibyllen ist zwar in Tivoli überliefert, jedoch konnte er bislang nicht sicher verortet werden. Aufgrund architektonischer Ähnlichkeiten zum römischen Rundtempel der Vesta wurde der Tempel auch dieser Göttin zugewiesen. Der östliche Teil des Tempels ist heute noch größtenteils erhalten, was auf seine Umwandlung in die Kirche *S. Maria Rotonda* zurückzuführen ist. Das Interesse am sog. Sibyllentempel blieb aufgrund seiner exponierten Lage und der außergewöhnlichen Architektur über die Jahrhunderte ungebrochen.

[Julia Wahlsdorf]

Lit.: Delbrueck 1907; Köhler 1970; Orlin 1997, 76–116; Stierlin 1999; Höper 1999, 256f. 388 Kat. Nr. 14.63 Abb. 248; Blisniewski 2005, 13–26; Schollmeyer 2008; Bratengeier 2010, 51–65; F 766; H. 57, 63/II; C 809; WE 1978, 63; WE 196.

14

Arco di Settimio Severo

Radierung, 375 x 585 mm, um 1749–50, bez. rechts unten: *Piranesi Architetto fec. Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de' monti. A paoli due e mezzo.* Legende Mitte unten: *Arco di Settimio Severo. Nel mezzo di questo passava l'antica Via Sacra che portava ai Trionfi in Campidoglio I. Erario antico, o come altri Tempio di Saturno. oggi S. Adriano. 2. S. Martina architettata da Pietro da*

Cortona. Chiesa dell'Accademia del Disegno, detta di S. Luca. 3. L'antico Carcere mamertino, nel quale sono stati posti i SS. Pietro e Paolo. Sopra questo si vede eretta la Chiesa di S. Giuseppe. 4. Salita che porta al Campidoglio. 5. Abitazione del Senatore Romano. 6. Chiesa dell'Araceti fabricata sopra i fondamenti del Tempio di Giove Capitolino. 7. Colonna rimasta in piedi creduta del Ponte, che fece fare l'Imperatore Caligola per passare dal Palatino al Campidoglio. Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/29

Wiedergegeben ist eine Ansicht des *Forum Romanum* aus östlicher Richtung. Der Betrachter blickt linkerhand auf den Kapitolsberg, in der Bildmitte auf den noch nicht gänzlich freigelegten Septimius Severus Bogen aus dem Jahr 203 n.Chr. mit einer Höhe von über 20 Metern sowie auf die im 17. Jh. von Pietro da Cortona errichtete *Chiesa dei Santi Luca e Martina*. Im Vordergrund befindet sich die im Jahre 608 n.Chr. errichtete Phokassäule, von Piranesi irrtümlicherweise als unter Caligula gefertigte Brücke bezeichnet, die vom Palatin zum Kapitol geführt haben soll. Im Gegensatz zu anderen Radierungen Piranesis erhebt sich auf dieser Vedute der neuzeitliche Sakralbau über die antiken Monumente; jener wirkt monumentaler und aufgrund der reich geschmückten Fassade um einiges edler als der antike Triumphbogen. Ein Blick auf die Säulen des Bogens bestätigt

jedoch Cortonas Rückgriff auf antike Vorbilder. Ebenso scheint sich die Form der frühchristlichen Säule im Vordergrund in der mittelalterlichen Architektur im Hintergrund widerzuspiegeln, wie anhand der sich nach oben hin leicht verjüngenden Form des Turms fassbar wird. Das *Forum Romanum* selbst wirkt wüst und leer, wobei ein Großteil der antiken Bauten noch nicht freigelegt ist. Auch in dieser Radierung platziert Piranesi eine Vielzahl an Staffagefiguren: als Forumsbesucher oder Hirten, allein oder in Gruppen.

[Lisa Jureczko]

Lit.: Brilliant 1967; LTUR I (1993) 103–105 s.v. Arcus: Septimius Severus (Forum) (R. Brilliant); Höper 1999, 384 Kat. Nr. 14.32; LTUR I (1993) 307 s. v. Columna Phocae (P. Verduchi); Coarelli 2000, 75–78; Fähndrich 2005, 45–48. Taf. 14,2–15,3; Brüggemann 2006, 204–208 Kat. Nr. 3; Hinterhöller 2008; F 809; H 54, 54/III; C 768; WE 1978. 32; WE 165; Fi 903.

15

Tempio detto volgarmente di Giano - Arco degl'Argentieri

Radierung, 485 x 720 mm, um 1769–71, bez. Mitte: *Cavalier Piranesi del e inc.* Legende rechts: *Tempio detto volgarm.te di Giano. A. Arco degl'Argentieri. B. Via che conduce alla cloaca massima.* Universität zu Köln, Universitätsarchiv Inv. 700/3

Als Hauptmotiv für die Vedute hat Piranesi den sog. Janusbogen gewählt, der sich von der Mitte des Bildes bis zum rechten

Bildrand erstreckt. Der 12 m hohe und 16 m breite wie tiefe, viertorige Bogen entstand vermutlich unter Konstantin dem Großen (306–337 n.Chr.) oder unter Constantius II. (337–361 n.Chr.), was ein Vergleich mit dem Konstantinsbogen sowie dem sog. Heidentor in Carnuntum bestätigt. Während des Mittelalters wurde das Monument stark beschädigt und eine Zeit lang als Teil der Festung der Frangipani genutzt. Die noch ausstehende Freilegung des Bogens ist vor allem am östlichen Pfeiler zu erkennen. Die Attika des Bogens ist noch erhalten und weist eine horizontale Gliederung sowie vier turmartige Pylone auf. Auch eine Nische über der Mittelachse des Durchgangs ist sichtbar. Die Benennung des Bogens geht auf das lateinische Wort *ianus* zurück und steht nicht mit dem Kult um den Gott Janus in Zusammenhang. In der Legende bezeichnet Piranesi das Monument als *Tempio*, ohne diese Funktion anzuzweifeln; einzig die Zuweisung zum Januskult wird als falsch empfunden. Im äußeren linken Bereich der Vedute ist der westliche Pfeiler des Argentarierbogens zu sehen. Der zwischen 203 und 204 n.Chr. von den *argentarii* der Kaiserfamilie gestiftete Bogen ist wesentlich kleiner als der sog. Janusbogen. Er weist zwei hohl gemauerte und mit Marmor verkleidete Pfeiler auf, die auf Basen aus Travertin stehen und einen Marmorarchitrav tragen. Die beiden auf dem *Forum Boarium* befindlichen Monumente sind in einem ruinösen Zustand darge-

stellt. Im Hintergrund ist zeitgenössische Architektur sichtbar, so auch die Spitzen des Giebels der Kirche Sant'Anastasia.

[Lisa Jureczko]

Lit.: Reidinger 2007; Brüggemann 2006, 214–216 Kat. Nr. 5–6; Fährdrich 2005, 162–175; Höper 1999, 392 Kat. Nr. 14.96; Claridge 2010, 291f. Abb. 126; LTUR III (1996) 94 s.v. Janus Quadrifrons (F. Coarelli); Pensabene – Panella 1994; Helmberger 1993, Kat. Nr. 21–23; LTUR I (1993) 91 s.v. Arcus Divi Constantini (D. Palombi); De Maria 1988, 320 Abb. 58; Franchi 1964, 7–19 Taf. I–IV; F 825; H 65, 96/1; C 776; WE 1978, 97; WE 229; Fi 967.

16

*Veduta del piano superiore del Serraglio delle fiere
– Curia Hostilia*

Radierung, 410 x 610 mm, um 1750–51,
bez. rechts unten: *Piranesi Architetto fec. Presso
l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de'
monti.*

Legende unten: *Veduta del piano superiore del
Serraglio delle fiere fabbricato da Domiziano a uso
dell'anfiteatro flavio, e volgarmente detto la Curia
Hostilia. / Il primo piano di questa gran fabbrica
rimane interrato nella rovine, che inoggi
uguagliano il piano di Roma, e dagli scavi fattici,
si è trovato parimente compostodi grossi macigni di
travertino. / A. Segni, ove si appoggiavano i muri
di tavolozza che serravano gli archi. / B. Muri di
tempi bassi. Sopra di questi Archi e fabbricati il
Campanile e Convento de Padri della Missione de
SS. Giovanni, e Paolo.*

Universität zu Köln, Universitätsarchiv
Inv. 700/23

In der Renaissance von namhaften Gelehrten wie Flavio Biondo auf Basis antiker Quellen (vgl. Livius, *Ab urbe condita* I, 30, 1–2) als vermeintliche Relikte der auf dem Caelius errichteten *Curia Hostilia* identifiziert, erkennt Piranesi in den antiken Gemäuern die von Domitian errichteten Tierkäfige für das in der Nähe befindliche Kolosseum. Die Grundmauern lassen sich zusammen mit dem erwähnten ersten Stockwerk jedoch mit den mächtigen Substruktionen des Podiums gleichsetzen, auf dem der Tempel des Claudius errichtet wurde. Die Vollendung des von Agrippina nach 54 n. Chr. begonnenen Tempels wurde jedoch durch Nero verhindert: Er ließ auf den Substruktionen ein Nymphäum errichten, das in der Blickachse der *Domus Aurea* lag. Diese an der Westseite des Podiums befindlichen antiken Überreste wurden im Mittelalter beim Bau des Klosters und der Märtyrerkirche *SS. Giovanni e Paolo* als Fundament für den Campanile genutzt, worauf im Stich hingewiesen wird.

Die Radierung Piranesis bietet von einem erhöhten Standpunkt Einsicht in das obere Stockwerk der Substruktionen: Der weite, helle und offene Raum mit hoch aufragendem Gewölbe nimmt den gesamten Bildraum ein. Der von rechts schräg in die Bildmitte führende Mauerzug ist von sechs hohen Arkaden durchbrochen, die durch dorische Pilaster getrennt sind. Die Arkaden stützen das am oberen Rand von wuchernen Pflanzen umspielte schwere Gebälk. Hinter den Arkaden schließen tonnenge-

wölbte Räume mit Ziegelmauerwerk an. Die antiken Strukturen sind aus massiven rustizierten Travertinblöcken errichtet und kontrastieren mit dem neuzeitlichen Ziegelmauerwerk. Zum linken Bildrand fluchtend öffnet sich der Raum durch einem hohen Rundbogen zu einer schemenhaft mit Ruinen versehenen Landschaft. Die im Schatten liegende vordere Ebene ist durch winzige Staffagefiguren verhalten belebt, wodurch die monumentalen Dimensionen des antiken Baus noch betont werden. Die vollständige Bestandsaufnahme der Substruktionen mit Gesamtplan, Schnitt und Detailstudien legte Piranesi in vier Radierungen vor, die im vierten Band seiner *Le antichità romane* (1756) erschienen sind.

[Semra Mägele]

Lit.: Biondo 1544, 31; LTUR I (1993) 277f. s.v. Claudius, Divus, Templum (C. Buzzetti); Höper 1999, 384 Kat. Nr. 14.27; F 804; H 51, 43/III; C 787; WE 1978, 27; WE 160; Fi 898.

17

*Veduta interna della Chiesa della Madonna
degli Angioli – Terme di Diocleziano*

Radierung, 490 x 720 mm, um 1773–78,
bez. links unten: *Cav. Piranesi F.*

Legende Mitte unten: *Veduta interna della
Chiesa della Madonna degli Angioli detta della
Certosa, / che anticam.e era la principal Sala delle
Terme di Diocleziano. E' stata nuova / mente
abbellita ed eguagliata quanto si è potuto all'antica
Fabbrica*

Universität zu Köln, Universitätsarchiv
700/10

Der Bau der Kirche *S. Maria degli Angeli* wurde 1563 in den Ruinen der Thermen des Kaisers Diokletian nach den Plänen Michelangelos begonnen. Diese größte stadtrömische Thermenanlage des spätantiken Rom wurde zwischen 298 und 306 n. Chr. im sog. großen Kaisertyp errichtet. In der Gesamtdisposition eng an die Caracallathermen angelehnt erhoben sich die Diokletiansthermen auf einer Gesamtfläche von ca. 125.000 m² zwischen Viminal und Quirinal. Im 16. Jh. wurde der Kaltbadebereich (*Frigidarium*) mit den Annexen und dem *Tepidarium* in ein Kirchenschiff umgebaut. Der restliche Baubestand wurde kurze Zeit später unter Sixtus V. zur Gewinnung von Baumaterial abgetragen. Piranesis Vedute gibt dem Betrachter von einem imaginären Standpunkt aus einen Blick in das Langhaus, das sich auf einer Diagonale bis zur westlichen Vorhalle in die Bildtiefe erstreckt. Der nordwestliche Vierungspfeiler, prominent in die Bildmitte gerückt, hat einen gemauerten rechteckigen Kern und korinthische Säulen. Er ist mit seinem Gegenüber durch ein kassettiertes Tonnengewölbe verbunden. Hier öffnet sich nach rechts das nördliche Querschiff. Die Wandzonen schmücken je zwei Gemälde in Rundbogenrahmen. 1749 hatte Luigi Vanvitelli Gemälde aus Sankt Peter in die Kirche überführt, die dort noch heute zu sehen sind. Ein Vergleich zeigt, dass Piranesi in seiner Fassung sowohl Varianten der dort hängenden Bilder als auch eigene Erfindungen verwendet. Im Vordergrund spart Piranesi den südöstlichen Vierungspfei-

ler aus und zeigt so einen Ausschnitt des Kirchenraums in einer asymmetrischen Diagonalperspektive. Er öffnet ihn gleich einem Bühnenbild zu einem der großen Zuschauerräume zeitgenössischer Theater, wie im Palazzo Barberini in Rom oder dem Wiener Opernhaus mit ihren mehr als 3000 bzw. 5000 Sitzplätzen. Die Szenographie entwickelte sich zu dieser Zeit weg von der zentralperspektivischen, symmetrischen Gassenbühne zur *scena per angolo* des späten 18. Jahrhunderts, die Einblicke in mehrere Bühnenräume gleichzeitig ermöglichte.

[Wilfried Büchten]

Lit.: Wolff 1968, 10f. 14. 82–85. 118f.; Günther 1994; Rasch 1996, 215–224; LTUR V (1999), 53–58 s.v. *Thermae Diocletiani* (D. Candillio); Höper 1999, 259. 395 Kat. Nr. 14.129 Abb. 251; Coarelli 2000, 252–254; DeLaine 2009; F 835; H 72, 129/1; C 791; WE 1978, 129; WE 262.

18

Konstantinsbogen

Korkmodell, Unbekannter Künstler, spätes 18. Jh. (?), 420 mm x 580 mm x 170 mm
Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln

Der in unmittelbarer Nähe zum Kolosseum zwischen Palatin, Esquilin und Caelius in den Jahren 312–315 n.Chr. im Auftrag des römischen Senats errichtete Triumphbogen erinnert an den entscheidenden Sieg Konstantins über seinen Rivalen Maxentius bei der Milvischen Brücke. Auf dieses Ereignis nehmen die Weihinschrift und das

Bildprogramm des Monuments Bezug. Neben allegorischen Darstellungen sind vornehmlich historische Themen zu erkennen, wie kaiserliche Siege, Jagd- und Opferszenen. Auch die Standbilder der gefangenen Daker vor der Attika sind als Verweis auf einen Feldzug zu deuten. Ein großer Teil des skulpturalen Schmucks sowie der architektonischen Elemente wurden von älteren Gebäuden aus der Zeit Traians, Hadrians und Commodus' wiederverwendet und teils überarbeitet. Der im Mittelalter als Baronalkastell der Frangipani und als Kirchenanbau dienende Bogen wurde im 16. Jh. bis auf das ursprüngliche Niveau ausgegraben; Restaurierung und Instandsetzung erfolgten im 18. Jh.

Bei dem Objekt handelt es sich um ein Korkmodell. Diese auch als Phelloplastik bekannte Technik wurde seit den 1770er Jahren von Künstlern wie Antonio Chichi, Carl May und Agostino Rosa für die dreidimensionale Rekonstruktion der antiken Monumente verwendet. Meist wurde das Objekt dabei um einen Holzkern herum aus detailgenau geschnitzten Korkelementen zusammengesetzt und abschließend koloriert; bisweilen wurden die Modelle ergänzt um Einzelteile aus Gips oder – wie bei dem Konstantinbogen – aus Terrakotta (Reliefs, Skulpturen). Die feine, aber unregelmäßige und poröse Struktur des präzise bearbeiteten Materials nimmt auf kongeniale Weise Bezug auf die materielle Substanz des antiken

Vorbildes und die Spuren des Verfalls. In seiner Anmutung kommt das Stück in auffälliger Weise den Veduten Piranesis nahe, die nicht selten als Vorbild für die Modelle dienten.

[Julian Jachmann]

Lit.: Kockel 1993, 11–20; Helmberger – Kockel 1993, 182–185; Engemann 2007, 85–89; Zanker 2012, 77–105

Werkverzeichnisse

F

Henri Focillon, Giovanni-Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son oeuvre, Paris 1918

H

Arthur Mayger Hind, Giovanni Battista Piranesi: a critical study, with a list of his published works and detailed catalogues of the prisons and the views of Rome, New York 1922

C

Carlo Alberto Petrucci, Catalogo Generale delle Stampe, Calcografia Nazionale, Rom 1953

WE 1978

John Wilton-Ely, The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi, London 1978

WE

John Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings, Los Angeles 1994

Fi

Luigi Ficacci, Piranesi. The Complete Etchings. Gesamtkatalog der Kupferstiche, Köln 2000

Quellen und Literatur

Adriano Benedetta Adembri, Architettura e progetto, Mailand 2000

James C. Anderson, The Historical Topography of the Imperial Fora, Bruxelles 1984

Dana Arnold/Stephen Bending (Hrsg.), Tracing architecture. The aesthetics of antiquarianism, Malden, Mass. u. a. 2003

The Arthur Ross Foundation (Hrsg.), Piranesi. Rome Recorded. A Complete Edition of Giovanni Battista

Piranesi's Vedute di Roma from the Collection of The Arthur Ross Foundation, Philadelphia 1989

Rainer Babel/Werner Paravicini (Hrsg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000 (= Beihefte der Francia 60), Ostfildern 2005

Christopher Baker/ Tom Henry, The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue, London 1995

Janina Barrier, Les Britanniques et la Villa d'Hadrien. Le grand tour des Britanniques, in: Monique Mosser (Hrsg.), Hadrien. Empereur et architecte. La Villa d'Hadrien. Tradition et modernité d'un paysage culturel. Actes du colloque international organisé par le Centre culturel du Panthéon en collaboration avec la Mairie de Paris, Genf 2002, S. 82-95

Marcel Baumgartner, Topographie als Medium der Erinnerung in Piranesi's „Campo Marzio dell'antica Roma“. Eine Skizze, in: Wolfram Martini (Hrsg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 71-102

Marcel Baumgartner/Astrid Dostert/Sabine Heiser, Original Rom? Das Originale der Rekonstruktion in Piranesi's Antichità Romane, in: Tatjana Bartsch u.a. (Hrsg.), Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike. Tagung des Berliner Sonderforschungsbereichs 644, 2007 (= Transformationen der Antike 17, Berlin 2010), S. 191-222

Franz Alto Bauer, Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchung zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken

Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos, Mainz 1996

Mary Beard, Rom, in: Roy Willis, Mythologie, Köln 2007, S. 166-175

Ekhart Berckenhagen, Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1970

Mario Bevilacqua/Mario Gori Sassoli (Hrsg.), La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute, Rom 2006

Mario Bevilacqua, Roma di Piranesi. Veduta della città antica e moderna, in: Mario Bevilacqua/Mario Gori Sassoli (Hrsg.), La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute, Rom 2006, S. 39-61

Giovanni Lodovico Bianconi, Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma, in: Grafica 2, 1976, S. 127-135

Flavio Biondo, De Roma triumphante libri decem, Venedig 1544

Jeremy Black, Italy and the Grand Tour, New Haven 2003

Thomas Blisniewski, Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur. Ein Bildmotiv des Meisters der Verherrlichung Mariae im Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, in: Kölner-Museums-Bulletin 3, 2005, S. 13-26

Hartmut Böhme, Die Ästhetik der Ruinen, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.), Der Schein des Schönen, Göttingen 1989, S. 287-304

Axel Boëthius/John Bryan Ward-Perkins, Etruscan and Roman Architecture, Baltimore 1970

Dietrich Boschung, Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici, in: Kath-

rin Schade u. a. (Hrsg.), Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, Paderborn 2007, S. 165-175

Dietrich Boschung, Die Sammlung antiker Skulpturen des Nicolaas Rockox in Antwerpen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 56, 2005, S. 7-39

Anja Bratengeier, Die peripterale Tholos in der Geschichte der römischen Architektur, Hamburg 2010

Giuliano Briganti, Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca, Rom 1966

Giuliano Briganti, Glanzvolles Europa. Berühmte Reisebücher und Veduten des 18. Jahrhunderts, München 1969

Attilio Brilli, Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die grand Tour, Berlin 2012

Richard Brilliant, The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum, Rom 1967

Stefanie Brüggemann, Zur Rezeption von Triumphbögen in der italienischen Renaissanceliteratur, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2006 (edoc.hu-berlin.de/dissertationen/brueggemann.../brueggemann.pdf [20.03.2013])

Stephanie-Gerrit Bruer (Hrsg.), „Unterwegs in Rom“. Veduten der Winckelmann- und der Goethezeit (Giuseppe Vasi, Giovanni Battista Piranesi, Luigi Rossini), Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal, Stendal 2002

Ludwig Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes, Berlin 1957

Hubert Burda, Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, München 1967

Edward Burton, A Description of the Antiquities and other Curiosities of Rome from Personal Observation during a Visit to Italy in the Years 1818-19. With Illustrations from Ancient and Modern Writers I, Florenz 1830

Werner Busch, Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit, in: Ekkehard Mai/Joachim Rees (Hrsg.), Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6, Köln 1998, S. 53-80

Carmelo Calci (Hrsg.), Roma archeologica. Le scoperte più recenti della città antica e della sua area suburbana, Rom 2005

Paola Caretta, „Les plus belles vues du monde pour dessiner“: la vocazione 'paesaggistica' dei Colli Albani tra letteratura, pittura e mercato nell'epoca del Grand Tour, in: Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 7-19

Gianfilippo Carettoni, Antonio Maria Colini, Lucos Cozza, Guglielmo Gatti, La pianta marmorata di Roma antica. Forma Urbis Romae, Rom 1960

Ferdinando Castagnoli, Appia Antica, Mailand 1956

Allan Ceen, Piranesi e Nolli. Imago Urbis Romae, in: Piranesi. Rome Recorded. Ausst.-Kat. Arthur Ross Gallery, University of Pennsylvania, Philadelphia 1989, S. 17-37

Antonello Cesareo, „I will crown my wishes and I may then come in triumph ...“. Turisti inglesi nel Settecen-

to a Roma e dintorni. Alcuni esempi significativi, in: Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 163-180

Amanda Claridge, Rome. An Oxford Archaeological Guide, Oxford 1998

Amanda Claridge, Rome. An Oxford Archaeological Guide, Oxford 2010

Philippus Cluverius (Philipp Clüver), Italia Antiqua II, Leiden 1624

Filippo Coarelli, Rom. Ein archäologischer Führer, Mainz 2000

Gian Paolo Consoli, Architecture and history: Vico, Lodoli, Piranesi, in: Mario Bevilacqua/Heather Hyde Minor/Fabio Barry, The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi, Ann Arbor 2006, S. 195-210

Luigi Crema, L'Architettura Romana, Torino 1959

Mauro Cristofani, Le opere teoriche di G. B. Piranesi e l'etruscheria, in: Piranesi e la cultura antiquaria, gli antecedenti e il contesto: atti del convegno, 14-17 novembre 1979, Rom 1984, S. 211-220

Friedrich Wilhelm Deichmann - Arnold Tschira, Über Untersuchungen an spätrömischen Rundbauten in Rom und Latium, in: Archäologischer Anzeiger 56, 1941, S. 734-747

Richard Delbrueck, Hellenistische Bauten in Latium, Straßburg 1907

Janet DeLaine, Le thermae imperiali, in: Henner von Hesberg/Paul Zanker (Hrsg.), Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma, Mailand 2009, S. 250-267

- Susan M. Dixon, *Illustrating Ancient Rome, or the Ichnographia as Uchronia and Other Time Warps in Piranesi's Il Campo Marzio*, in: Sam Smiles/Stephanie Moser (Hrsg.), *Envisioning the past: archaeology and the image*, Malden 2005, S. 115–132
- Susan M. Dixon, *The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustrations*, in: Dana Arnold/Stephen Bending (Hrsg.), *Tracing architecture. The aesthetics of antiquarianism*, Malden 2003, S. 49–67
- Clorinda Donato, *Fresh Legacies: Giovanni Battista Piranesi's Enduring Style and Grand Tour Appeal*, *Eighteenth-Century Studies* 43, 2010, 4, S. 508–511
- Walter Eder, *Sulla Felix*, in: Hubert Cancik, Helmut Schneider (Hrsg.), *Der Neue Pauly III*, 1997, S. 177–186
- Karl Ludwig Elvers, *Cornelii Scipiones*, in: Hubert Cancik/Helmut Schneider (Hrsg.), *Der Neue Pauly III*, 1997, S. 186–190
- Karl Ludwig Elvers, *Licinii*, in: Hubert Cancik/Helmut Schneider (Hrsg.), *Der Neue Pauly VII*, 1999, S. 156–157
- Josef Engemann, *Der Konstantinsbogen*, in: Alexander Demandt/Josef Engemann (Hrsg.), *Konstantin der Grosse: Imperator Caesar Flavius Constantinus*, Ausst.-Kat. Trier, Mainz 2007, S. 85–89
- Sabine Fähndrich, *Bogenmonumente in der römischen Kunst. Ausstattung, Funktion und Bedeutung antiker Bogen- und Torbauten*, *Internationale Archäologie* 90, Rahden/Westf. 2005
- Luigi Ficacci, *Gabriele Basilio traduce Piranesi vedutista*, in: Giuseppe Pavanello (Hrsg.), *Le arti di Piranesi. Architetto, Incisore, Antiquario, Vedutista, Designer*, Venedig 2010, S. 205–281
- Steven Fine/Heinrich Piening, *Farbigkeit des Titusbogens untersucht*, in: Anrike Welt 5, 2012, S. 5
- Heinz-Joachim Fischer, *Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt*, Köln 2000
- Martin Flashar/Gerhard Hiesel/Rainer Vollkommer (Hrsg.), *1768. Europa à la grecque. Vasen machen Mode*, Ausst.-Kat. Freiburg, München 2000
- Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, Paris 1963
- Reinhard Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz 1993
- Marina De Franceschini, *Villa Adriana: mosaici, pavimenti, edifici*, Rom 1991
- Luisa Franchi, *Ricerche sull'arte di Età severiana in Roma*, *Studi miscellanei* 4, Rom 1964
- Andreas Freitäger, Joseph Kroll (1889–1980), in: *Kölner Sammler und ihre Bücherkollektionen in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln*, Köln 2003, S. 188–195
- Max Frisch, *Homo faber. Ein Bericht*, Frankfurt 1957
- Barbro Santillo Frizell/Jonathan Westin, *Displaying Via Tecta – visualization and communication*, in: Hans Bjur/Barbro Santillo Frizell (Hrsg.), *Via Tiburtina – Space, movement and artefacts in the urban landscape*, Stockholm 2009, S. 219–230
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma. Raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni scrittori*, Venedig 1565
- Joachim Ganzert, *Im Allerheiligsten des Augustusforums*, Mainz 2000
- Jörg Garms, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico I*, Neapel 1995
- Jörg Garms, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico II*, Neapel 1995
- Jörg-Dieter Gauger, *Sibyllinische Weissagungen*, Düsseldorf/Zürich 2002
- Cairol Fulvio Giuliani, *Tibur: pars prima*, Rom 1970 (Forma Italiae Regio I, 7)
- Cairol Fulvio Giuliani, *Tivoli, Il santuario di Ercole Vincitore*, Tivoli 2004
- Cairol Fulvio Giuliani/Patrizia Verduchi, *L'area centrale del Foro Romano*, Florenz 1987
- Jochen Golz (Hrsg.), *Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise. Mit Illustrationen von Goethe und seinen Zeitgenossen*, Berlin 1996
- Wolfgang Griep/Hans-Wolf Jäger (Hrsg.), *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen, Neue Bremer Beiträge*, Heidelberg 1986
- Jochen Griesbach, *Villen und Gräber, Rahden/Westfalen* 2007
- Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma 2*, 1817, Rom 1819
- Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 24, Tübingen 1988
- Hubertus Günther, *Insana aedificia thermarum nomine extracta: die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance*, Alfter 1994
- Werner Helmberger/Valentin Kockel, *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffener Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog*, Landshut/Ergolding 1993
- Werner Helmberger, *Die Sammlung der Korkmodelle im Aschaffener Schloß. Bestandskatalog*, in: Werner Helmberger/Valentin Kockel (Hrsg.), *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur*, in: Werner Helmberger/Valentin Kockel (Hrsg.), *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog*, Landshut/Ergolding 1993, S. 171–320
- Werner Helmberger/Valentin Kockel, *Herkunft und Geschichte der Aschaffener Korkmodelle*, in: Werner Helmberger/Valentin Kockel (Hrsg.), *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog*, Landshut 1993, S. 118–134
- John Henderson, *Par operi sedes: Mrs Arthur Strong and Flavian Style, the Arch of Titus and the Cancellaria Reliefs*, in: Anthony J. Boyle/William J. Dominik (Hrsg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden 2003, S. 229–254
- Henner von Hesberg/Paul Zanker, *Storia dell'architettura italiana. Architettura Romana I grandi Monumenti di Roma*, Mailand 2009
- Monika Hinterhöller, *Der Triumphbogen des Septimius Severus und die historischen Reliefs der Partherkriege. Ein Triumphalmonument am Beginn der späten Kaiserzeit*, Norderstedt 2008
- Corinna Höper/Jeanette Stoschek/Stefan Heinlein (Hrsg.), *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999
- Corinna Höper, *Alcune vedute di archi trionfali* (Kat. 8.1–32), in: Corinna Höper/Jeanette Stoschek/Stefan Heinlein (Hrsg.), *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999, S. 47–158
- Corinna Höper, *Giovanni-Battista Piranesi (1720–1778)*, in: Corinna Höper/Jeanette Stoschek/Stefan Heinlein (Hrsg.), *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999, S. 7–30
- Werner Hofmann, *Erzählungen, ohne Zusammenhänge*, in: Karin Schick/Ulrich Luckhardt (Hrsg.), *Surreale Welten. Meisterwerke aus einer Privatsammlung*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle u. a. Hamburg/Wuppertal/Tübingen, Mailand 2000, S. 9–19
- Hans Holländer, *Piranesi Carceri. Capriccio und Kalkül*, in: Ekkehard Mai – Joachim Rees (Hrsg.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* 6, Köln 1998, S. 97–112
- Christian Hülsen, *Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom*, in: *Mitteilungen des Archäologischen Instituts: Römische Abteilung* 6, 1891, S. 101–103
- Joseph Imorde/Erik Wegerhoff (Hrsg.), *Dreckige Laken. Die Kehrseite der Grand Tour*, Berlin 2012
- John Ingham, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701–1800*, London 1997
- Johannes Jahn/Wolfgang Haubenreisser (Hrsg.), *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1995
- Henri Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Altertum Bd. I. 2*, Berlin 1878
- Wolfgang Jung, *Architektur und Stadt in Italien zwischen Frühbarock und Frühklassizismus*, in: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst des Barock. Architektur. Malerei*, Köln 2007, S. 12–75
- Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1872
- Heinz Kähler, *Der römische Tempel*, Berlin 1970
- Heinz Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950
- Lola Kantor-Kazovsky, *Piranesi as interpreter of Roman architecture and the origins of his intellectual world*, Florenz 2006
- Lola Kantor-Kazovsky, *Pierre Jean Mariette – Piranesi: the controversy reconsidered*, in: Mario Bevilacqua/Heather Hyde Minor/Fabio Barry (Hrsg.), *The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi*, Ann Arbor 2006, S. 149–168
- Georg Peter Karn, *Neoclassical and Romantic Architecture in France*, in: Rolf Toman (Hrsg.), *Neoclassicism and Romanticism. Architecture. Sculpture. Painting. Drawings*, 1750–1848, Köln 2006, S. 62–103
- Harald Keller, *Die hohe Kunst der Stadtvedute*, München 1983
- Frances van Keuren, *Unpublished Documents on the Licinian Tomb, discovered 1884–1885*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 48, Rom 2003, S. 53–139

Michael Kiene, „Redende Capricci“ von Giovanni Paolo Pannini: Studien zur Zitarmontage im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, 3, S. 440-445

Elisabeth Kieven (Hrsg.), Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, Stuttgart 1993

David King, The complete works of Robert and James Adam, Oxford u. a. 1991

Heiner Knell, Bauprogramme römischer Kaiser, Mainz 2004

Valentin Kockel, Ansicht – Plan – Modell. Zur Darstellung antiker Architektur am Beispiel von Pompeji und Herculaneum. Ausst.-Kat. Universitätsbibliothek Augsburg, Augsburg 1996

Valentin Kockel, Rom über die Alpen tragen. Korkmodelle antiker Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Werner Helmberger/Valentin Kockel (Hrsg.), Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffenburger Korkmodelle. Mit einem Bestandskatalog, Landshut/Ergolding 1993, S. 11-31

Valentin Kockel (Hrsg.), Francesco Bianchini (1622-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, Berlin 2005

Ingrun Köb, Rom – ein Stadtzentrum im Wandel. Untersuchungen zur Funktion und Nutzung des Forum Romanum und der Kaiserfora in der Kaiserzeit, Hamburg 2000

Gerhardt Köpf, Piranesis Traum, München 1992

Parick Kragelund/Mette Moltesen/Jan Stubbe Østergaard, The Licinian Tomb. Fact or Fiction? Kopenhagen 2003

Richard Krautheimer, Rome. Profile of a City. 312-1308, Princeton 1980

Max Kunze (Hrsg.), Klassizismus in Deutschland und Italien. Sammlung Wolfgang von Wangenheim. Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal, Ruppolding 2011

Eugenio La Rocca, Das Forum Transitorium. Neues zu Bauplanung und Realisierung, in: Antike Welt 29, 1998, 1, S. 1-12

Rodolfo Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (hrsg. von Leonello Campeggi/Maria Rosaria Russo) V, Rom 1994

Rodolfo Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (hrsg. von Paolo Liverani/Maria Rosaria Russo) VI, Rom 2000

Ronald de Leeuw, Dealer and Cicero. Piranesi and the Grand Tour, in: Sarah E. Lawrence (Hrsg.), Piranesi as designer. Ausst.-Kat. Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design New York, New York 2007, S. 240-267

William Lloyd MacDonald/John A. Pinto, Hadrian's villa and its legacy, New Haven, London 1995

Christoph Löthy, Hockney's Secret Knowledge, Vanvitelli's Camera Obscura, in: Early Science and Medicine 10, 2005, 2, S. 315-339

Giuseppe Lugli, Itinerario di Roma, Mailand 1970

Zaccaria Mari, Tibur IV, Rom 1991

Sandro De Maria, Gli Archi Onorati di Roma e dell'Italia romana, Bibliotheca Archaeologica 7, Rom 1988

Bartolomeo Marliano, Urbis Romae Topographia, Basel 1550

David Marshall, Piranesi, Juvarrá, and the Triumphal Bridge Tradition, in: The Art Bulletin 85, 2003, 2, S. 321-352

Golo Maurer, Viaggiatori e pittori tedeschi in Italia nell'Ottocento. La "scoperta" della Campagna Romana, in: Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 223-231

Roberto Meneghini, I fori imperiali, in: Henner von Hesberg/Paul Zanker (Hrsg.), Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma, Mailand 2009, S. 184-195

Jörg Martin Merz, Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture, New Haven 2008

Robin Middleton, Rezension zu: Lola Kantor-Kazovsky: Piranesi as interpreter of Roman architecture and the origins of his intellectual world, in: Print quarterly 24, 2007, 1, S. 65-68

Francesco Milizia, Roma delle belle arti del disegno. Dell'architettura civile I, Bassano 1787

Norbert Miller, Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1978

Andrew W. Moore, Norfolk & The Grand Tour. Eighteenth-century travellers abroad and their souvenirs. Ausst.-Kat. Norwich Castle Museum, Norfolk 1985

Ernst Nash, Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom I, Tübingen 1961

Antonio Nibby, Itinerario di Roma e delle sue Vicinanze, Rom 1861

Arvast Nordh (Hrsg.), Libellus de regionibus urbis Romae, Lund 1949

Harald Olbrich (Hrsg.), Lexikon der Kunst, 7 Bände, Leipzig 1987-1994

Lorenza Mochi Onori, Ruinenmalerei und die Französische Akademie, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), Roma antica: römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, München 1994, S. 48-51

Eric M. Orlin, Temples, Religion and Politics in the Roman Republic, Leiden 1997

Walter Otto, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft Suppl. III, 1918, S. 1175-1191 s. v. Ianus (Walter Otto)

Roberto Pane, Paestum nelle acqueforti di Piranesi, Mailand 1980

Giuseppe Panimolle, Gli acquedotti di Roma antica nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi, Rom 1984

Christopher Charles Parslow, Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae, Cambridge 1998

Perez Pensabene/Clementina Panella, Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma. Arco Quadrifronte ("Giano") del Foro Boario, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Memorie, 1994-1995, S. 25-67

Emanuela Petrocini, Itinerari musicali del Grand Tour tra seicento e settecento, in: Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 274-284

Michael Pfanner, Der Titusbogen, Mainz 1983

Klaus Jan Philipp, Die Macht des Bildes. Architektur und Natur um 1800, in: Corinna Höper/Jeannette Stoschek/Elisabeth Kieven (Hrsg.), Giovanni Battista Piranesi – die Wahrnehmung von Raum und Zeit; Akten des internationalen Symposiums, Staatsgalerie Stuttgart, 25. bis 26. Juni 1999, Marburg 2002, S. 103-121

Marie N. Pinot de Villechenon, Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre, Grand Tour 13, Mailand 1998

John Pinto, Speaking ruins. Piranesi, architects, and antiquity in eighteenth-century Rome, Ann Arbor 2012

John Pinto, Piranesi at Hadrian's Villa, in: Russell T. Scott/Ann Reynolds Scott (Hrsg.), Eius virtutis studiosi: classical and postclassical studies in memory of Frank Edward Brown (1908-1988), Washington 1993, S. 464-477

Giovanni Battista Piranesi, Le antichità romane, Rom 1756

Giovanni Battista Piranesi, Della magnificenza ed architettura de' Romani, Rom 1761

Giovanni Battista Piranesi, Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de M. Mariette aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe [...] E Parere su l'Architettura, con un Prefazio ad un nuovo Trattato della introduzione e del progresso delle belle arti [...], Rom 1765

Giovanni Battista Piranesi, Diverse maniere d'adornare i cammini [...], Rom 1769

Giovanni Battista Piranesi – Herschel Levit, Views of Rome. Then and Now, New York 1976

Joachim Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Frankfurt a.M., Bern 1983

Elena Castillo Ramirez, I Gesuiti e lo studio del Lazio antico nelle guide del Grand Tour, in: Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 146-151

Jürgen J. Rasch, Zur Entstehung des 'Kaisertypus' im römischen Thermenbau, Römische Mitteilungen 103, 1996, S. 201-230

Jürgen J. Rasch, Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom und der 'Tempio della Tosse' in Tivoli, Mainz 1998

Erwin Reidinger u. a., Das Heidentor in Carnuntum und der Janus Quadrifrons in Rom. Bautechnische Analyse und Vergleich, Carnuntum Jahrbuch 2007, S. 121-174

Bruno Reudenbach, G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Universität zu Köln 1979

Stefan Ritter, Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus, Heidelberg 1995

Myra Nan Rosenfeld, Picturesque to Sublime: Piranesi's Stylistic and Technical Development from 1740 to 1761, in: Mario Bevilacqua/Heather Hyde Minor/Fabio Barry (Hrsg.), The Serpent and the Stylus. Essays on G.B. Piranesi, Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary Volume IV, Ann Arbor 2007, S. 55-91

Giovanni Maria De Rossi, *Bovillae, Florenz 1979 (Forma Italiae Regio I, 15)*

Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity, Chicago 1994*

Isabella Salvagni/Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), *Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012*

Isabella Salvagni, *Dimore d'artista. Maratta, i Valadier, Poletti ai Colli Albani*, in: Isabella Salvagni – Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), *Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, Ausst.-Kat. Sistema museale dei Castelli Romani, Albano, Rom 2012, S. 245-273*

Eugenia Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore, Rom 2001*

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675*

Ekaterina Sawinowa, *Die Petersburger Korkmodelle von Antonio Chichi*, in: Peter Gercke (Hrsg.), *Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777-1782, Kataloge der Staatlichen Museen Kassel 26, Kassel 2001, S. 28-44*

Alfred Schäfer, *Kremsier und Wörlitz: Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich*, in: Dietrich Boschung/Henner von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, Mainz 2000, S. 155-156*

Saskia Schäfer-Arnold, *Anmerkung zu Bogen des Janus/«Domus congregationis publici. Gemein Versammlungs-Haus»* (<http://ta.sandrart.net/artwork-2358> [07.12.2012])

Patrick Schollmeyer, *Kult und Architektur im Imperium Romanum, Mainz 2008*

Heinrich Schulze Altcapenberg/Ulf Sölter, Giovanni Battista Piranesi. *Veduti di Roma - Ansichten von Rom aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2007*

Franco Sciarretta, *Il Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli: problemi ed ipotesi, Tivoli 2010*

Georg Simmel, *Die Ruine*, in: *Philosophische Kultur, Leipzig 1919, S. 125-133*

Jeannot Simmen, *Ruinenfaszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Dortmund 1980*

Irene Small, *Piranesi's shape of time 2007*, in: *Image & narrative 18, 2007* (http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/small.htm, [15.4.2013])

Stephen Spender, *Deutschland in Ruinen. Ein Bericht. Aus dem Englischen von Joachim Utz, Frankfurt 1998* (engl. Originalausgabe: *European Witness, London 1946*)

Lucrezia Spera/Sergio Mineo, *Via Appia I. Da Roma a Bovillae, Rom 2004*

Eva Margareta Steinby, *Lexicon Topographicum Urbis Romae, Bd. I-VI, Rom 1993-2000*

Monika Steinhauser, *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung*, in: Hans-Rudolf Meier – Marion Wohlleben, *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, Zürich 2000, S. 99-112*

Henri Stierlin, *Imperium Romanum I. Von den Etruskern bis zum Untergang des Reiches, Berlin 1999*

Jeannette Stoschek, *Die Vedute. Bemerkungen zu Entstehung und Geschichte eines Genres*, in: Corinna Höper/Jeanette Stoschek/Stefan Heinlein (Hrsg.): *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit, Stuttgart 1999, S. 31-60*

Margret Stufmann, *„À rebours“. Gegen den Strich*, in: Karin Schick/Ulrich Luckhardt (Hrsg.), *Surreale Welten. Meisterwerke aus einer Privatsammlung, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle u. a., Hamburg/Wuppertal/Tübingen, Mailand 2000, S. 20-23*

Joseph Maria Suaresius, *Arcus L. Septimij Severi anaglypha, Rom 1676*

Martin Tombrägel, *Die republikanischen Otiumvillen von Tivoli, Wiesbaden 2012*

Giusto Traina, *I mestieri*, in: Andrea Giardina (Hrsg.), *Storia di Roma dall'antichità a oggi I. Roma antica, Rom 2002, S. 113-132*

Anthony Vidler, *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2002*

Kai Vöckler, *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen, Berlin 2009*

Giuseppe Rocco Volpi, *Vetus Latium X 1, Rom 1745*

Andrew G. Weinstein, *The Arch of Janus (Janus Quadrifrons) with the Arch of the Moneychangers*, in: Arthur Ross (Hrsg.), *Piranesi. Rome Recorded. A Complete Edition of Giovanni Battista Piranesi's Vedute di Roma from the Collection of The Arthur Ross Foundation. May 5-June 14, 1989, Philadelphia 1989, S. 108*

Uwe Westfeling, *Piranesi und die italienische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Köln 1996*

Andrew Wilton/Illaria Bignamini (Hrsg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century. Ausst.-Kat. Tate Gallery London/ Palazzo delle Esposizioni Rom, London 1996*

John Wilton-Ely, *Piranesi e il mondo inglese del Grand Tour*, in: Mario Bevilacqua/Mario Gori Sassoli (Hrsg.), *La Roma di Piranesi. La città de settecento nelle grandi vedute. Ausst.-Kat. Museo del Corso Rom, Rom 2006, S. 67-78*

John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München 1978*

John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München 1988*

John Wilton-Ely, *„Amazing and Ingenious Fancies“: Piranesi and the Adam brothers*, in: Mario Bevilacqua/ Heather Hyde Minor/Fabio Barry (Hrsg.), *The Serpent and the Stylus. Essays on G.B. Piranesi, Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary Volume IV, Ann Arbor 2007, S. 213-237*

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1920*

Norbert Wolf, *Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus, Frankfurt am Main 1997*

Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Musikgeschichte in Bildern Bd. IV, Lfg.1, Leipzig 1968*

Leon Yarden, *The spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A reinvestigati-on, Stockholm 1991*

Paul Zanker, *Der Konstantinsbogen als Monument des Senates*, in: *Recycling Rome. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 25, 2012, S. 77-105*

Carsten Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert, Hamburg 1987*

Frank-Thomas Ziegler, *Antikenrezeption und Kunstbegriff im Settecento; die colonna di Traiano von Giovanni Battista Piranesi*, in: *Brvkenthal. Acta Mvsei 4, 2009, 2, S. 397-424*

Reinhard Zimmermann, *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989*

Giangiorgio Zorzi, *Disegni delle Antichità di Andrea Palladio, Venedig 1959*

GRAPHISCHES KABINETT



Kat. 3



Kat. 4



Kat. 5



Kat. 6



Kat. 7



Kat. 8



Kat. 9



Kat. 10



Kat. 2



Kat. 18



Kat. 11



Kat. 12



Kat. 1



Kat. 13



Kat. 17



Kat. 16



Kat. 15



Kat. 14

Gefördert vom
Bundesministerium für Bildung und Forschung
unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung
für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.



Impressum

Piranesi Antike – Befund und Polemik

Heft 12 in der Reihe „Der un/gewisse Blick“ erscheint anlässlich
der gleichlautenden Ausstellung im Graphischen Kabinett des
Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud vom
24. Oktober 2013 bis 26. Januar 2014

Herausgegeben von:

Dietrich Boschung, Julian Jachmann,
Thomas Ketelsen und Semra Mägele mit Beiträgen von
Marina Apatsidis, Dietrich Boschung, Wilfried Büchten,
Nina Fenn, Andreas Freitäger, Jasmin Gierz, Sibylle Hedtke,
Julian Jachmann, Lisa Jureczko, Lisa Kröger, Filomena Lopodoto,
Semra Mägele, Josephin Szczepanski, Julia Wahlsdorf und
Franziska Weber

Ausstellungsteam:

Dieter Bongartz, Bruno Breuer, Michael Franke, Hansgeorg Hüser,
Thomas Ketelsen, Thomas Klinke, Christian Nitz,
David Owasianik, Gregor Polecki, Sira Quirini, Reinhard Rasch,
Michael Schirpke, Stefan Swertz und Christin Wähner

Gestaltung:

Carmen Strzelecki, Köln

Druck:

Asmuth Druck, Köln

© 2013 Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud,
Graphische Sammlung

Finanziert durch das Internationale Kolleg Morphomata
und unterstützt von den Freunden des Wallraf-Richartz-Museums
und des Museums Ludwig e.V.

ISBN: #####