

1. Ein neuer Blick auf römische Architektur – Bauglieder im Museo Lateranense

„Deshalb seien hier nur mit einem Worte erwähnt die herrlichen architektonischen Fragmente der verschiedensten Art, die fast einen ganzen Saal füllen, besonders zwei Säulen und mehrere Stücke eines Frieses, in deren arabeskenartigem Blätterschmuck Einfachheit und Eleganz der Anordnung sowohl als der Ausführung gleich gerühmt zu werden verdienen.“¹

Mit diesen Worten beschrieb Heinrich Brunn, einer der ersten Besucher des 1844 unter Papst Gregor XVI. (1765–1846) gegründeten Museo Lateranense die ‚Sala degli Ornati Architettonici‘. Innerhalb der Antikenmuseen Roms allgemein und auch innerhalb der Vatikanischen Sammlungen stellte der Vorgang, in größerem Umfang Teile antiker Architektur in die Ausstellung zu integrieren und als Werke *sui generis* zu inszenieren, ein bemerkenswertes Novum dar². Anders als die spezialisierten Architektursammlungen der Akademien und vergleichbarer Einrichtungen sprach das Museum nämlich nicht – oder zumindest nicht ausschließlich – Architekten und Handwerker an³. Stattdessen sollten hier den gebildeten Reisenden über die Ruinen hinaus hochwertige, in der Regel antike Bauglieder museal inszeniert vor Augen geführt werden. Ausschlaggebend dafür war ein Paradigmenwechsel in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der vorangegangenen Jahrzehnte: Antike Basen, Kapitelle oder Geisa wurden nicht mehr nur als Inspirationsquelle für eigene Entwürfe genutzt. Vielmehr hatte man den historischen Wert der Fragmente als Quelle für die antike Architekturgeschichte und Topografie Roms zunehmend erkannt und wollte die Stücke entsprechend museal vermitteln.

Diese in der Ausstellungsgeschichte neuartige, explizite Präsentation antiker Bauglieder ist jedoch weder in ihrem Entstehungskontext noch in ihren Auswirkungen einfach zu erklären, da über die eigentliche Museumskonzeption wenig bekannt ist. Um dennoch einen Eindruck von dem Zustandekommen und der Bedeutung der im vorliegenden Band

dokumentierten Architektursammlung zu gewinnen, soll im Folgenden in einem ersten Schritt (1) dargelegt werden, wie und warum sich die Perspektiven auf antike Architektur am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert in Rom verschoben haben. Dabei haben die Ideen der Aufklärung und des Klassizismus eine wesentliche Rolle gespielt, die ihrerseits eingebunden waren in ein komplexes Zusammenspiel methodischer Weiterentwicklungen der Grabungstechnik und neuer Leitbilder in der Denkmalpflege; beispielhaft dafür seien etwa die Forschungen zu Pompeji und Herculaneum hervorgehoben. Vor dieser gedanklichen Folie soll anschließend der Fokus auf das Museo Lateranense, das konkrete Zustandekommen seiner Architektursammlung und deren Präsentation gerichtet werden (2), bevor zuletzt der bisherige Publikationsstand, die Quellengrundlage sowie die Genese und die Gliederung der vorliegenden Publikation erläutert werden (3). Der Forschungsgegenstand erweist sich dabei als derart komplex und teilweise widersprüchlich, dass im Folgenden zugunsten einer nachvollziehbaren, jedoch zwangsläufig polarisierenden Argumentation manche Aspekte notgedrungen vereinfacht dargestellt werden müssen.

1.1. Architekturglieder schreiben Geschichte: ein Paradigmenwechsel an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert

Das Studium antiker Bauten und ihrer einzelnen Glieder hat in Italien eine lange, bis in die Renaissance und darüber hinaus reichende Tradition⁴. Doch war die Beschäftigung mit der römischen Architektur lange darauf ausgerichtet, in Kombination mit Vitruvs Theorien⁵ Inspirationen für eigene Entwürfe zu gewinnen, und wurde folglich vornehmlich von Architekten getragen⁶. Die Humanisten und Antiquare

1 Brunn 1844, 313.

2 Zu den tiefgreifenden Veränderungen in Folge der Kriege und des Kunstraubs Napoleons: Liverani 2007, 71–78; Arata 2016, bes. 253–258.

3 Von denen es auch nur eingeschränkt rezipiert wurde: von Mauch 1842; Bötticher 1852; Durm 1885.

4 Zum Umgang mit römischer Architektur in der Spätantike und im Frühmittelalter: Krufft 2013, 31–43; Haug u. a. 2011; Bauer 2011. Zu den Ruinen der Antike in den Augen des Mittelalters: Esch 2008; Schnapp 2011, 92–133; Krufft 2013, 31–43. Vgl. ferner Barbanera

2009. Die Renaissancezeichnungen finden sich in der Datenbank Censur: <https://database.censur.de>.

5 Zur Vitruvüberlieferung und Interpretation: Krufft 2013, 31–43 (Mittelalter); 72–79 (Renaissance allgemein); 149–153 (Claude Perrault); 186 f. (Walther Rivius); 245 f. (Diego de Sagredo).

6 Günther 1988; Millon – Lampugnani 1994. Vgl. zu einzelnen Architekten wie Francesco di Giorgio Martini, Sebastiano Serlio oder Andrea di Pietro della Gondola gen. Paladio: Krufft 2013, 60–64, 80–87, 92–102.



Abb. 1 Zeichnung des Palazzo de Cesari sul Monte Palatino mit den sog. Colonne del Tempio di Giove Statore, Ridolfino Venuti 1763

dokumentierten derweil die antiken Überreste im Stadt- raum Roms, dessen antikes Erscheinungsbild sie seit dem 16. Jahrhundert zu rekonstruieren versuchten⁷, und bemühten sich auf der Grundlage literarischer Quellen um deren Identifizierung und Verknüpfung mit historisch überlieferten Ereignissen⁸. Der inhärente Wert der aus ihrem antiken Kontext gerissenen Bauteile als eigenständige historische Quelle blieb hingegen unbestimmt und ungenutzt. Dies änderte sich am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, was sich besonders eindrücklich anhand der zeitgenössischen Publikationen, Feldforschungen und Restaurierungspraktiken veranschaulichen lässt.

1.1.1. Forschungsliteratur

In der Forschungsliteratur kann dieser Wandel anhand einer exemplarischen Gegenüberstellung der Arbeiten von Ridolfino Venuti (1705–1763) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit neueren Forschungsansätzen aus dem beginnenden 19. Jahrhundert nachvollzogen werden. Venuti legte 1763 ein umfassendes Werk über die Topografie Roms

vor und berichtet darin u. a. von um das Jahr 1720 durchgeführten Grabungen und Funden von Bauteilen auf dem Palatin (Abb. 1)⁹. An anderer Stelle rühmte er am Tempel des Jupiter Stator (sc. Dioskurentempel) auf dem Forum Romanum den „bellissimo ordine Corintio [...] la cornice è molto grande, di modo che l'altezza dell'ornamento sopra le colonne mostra sproporzione“, wobei er als Beleg auf das Werk von Vincenzo Scamozzi (1548–1616) verwies¹⁰. Charakteristisch für Venuti ist, dass er einzelne Bauteile zwar erwähnt und ihre reiche Ornamentierung mitunter herausstreicht, die Stücke letztlich aber an keiner Stelle für eine umfassende Rekonstruktion oder Datierung der Bauten nutzt. Ähnlich wie Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) hebt Venuti die alles überragende Qualität und Vorbildhaftigkeit der *en bloc* der Neuzeit gegenübergestellten römischen Architektur hervor, allerdings ohne sie zeitlich und stilistisch zu differenzieren, ihre Bedeutung ernsthaft zu diskutieren oder das einzelne Bauglied als vollgültiges Zeugnis heranzuziehen¹¹.

Dagegen stellte der deutsche Archäologe Aloys Hirt (1759–1837), der im engen Austausch mit vorwiegend italienischen Kollegen stand, in seinem 1791 auf Italienisch und 1807 auf Deutsch erschienenen Buch über das Pantheon die Historizität dieses antiken Baus gleich in zwei Richtungen heraus. Zum einen versuchte er mittels einer

7 So etwa das berühmte Zitat des päpstlichen Protonotars Celio Clagnini im Jahr 1519 über das zeitgenössische Bemühen des Raffael Sanzio, „das alte Rom nach seiner wahren Gestalt, Pracht und Symmetrie [...] darzustellen“, zit. nach Germann 2005, 270. Vgl. die frühen Darstellungen der Topografie des antiken Roms bei Biondo 1482a; Biondo 1482b.

8 Schnapp 2011, 136–140; Kuhlmann – Schneider 2015.

9 Venuti 1763, 18 f.

10 Venuti 1763, 39. Vgl. auch die Bemerkungen zum Tempel des Jupiter Tonans (sc. Vespasianstempel): Venuti 1763, 60; und zum Grabmal des Bibulus: Venuti 1763, 72.

11 Zuletzt noch in seinem Essay zur *introduzione e del progresso delle belle arti*: Piranesi 1765.

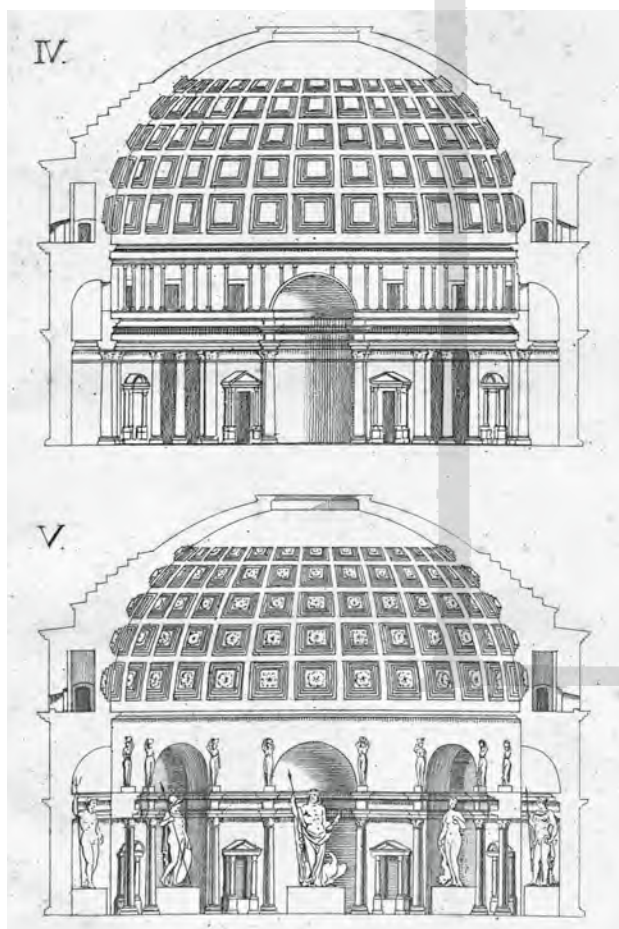


Abb. 2 Rekonstruktion des Pantheons, Aloys Hirt 1791

Analyse des architektonischen Befundes zu beweisen, dass das Pantheon nicht in einem Zug errichtet worden sei; zum anderen beschrieb er auch seine nachantiken baulichen Veränderungen (Abb. 2)¹².

In anderer Weise markiert das 1805 erschienene, reich bebilderte Werk von Giuseppe Antonio Guattani (1748–1830) zur Topografie Roms einen neuen Blick auf seinen Untersuchungsgegenstand¹³. Deutlich wird das in den häufigen Abbildungen der jeweiligen Säulenordnungen der Bauten und der zusätzlichen ausführlichen Darlegung der späteren Restaurierungsgeschichte¹⁴. Auf der Darstellung des Ehrenbogens für Konstantin zeigte Guattani beispielsweise die Figuren der Gefangenen in der Attikazone ohne Köpfe, weil diese unter Clemens XII (1730–1740) ergänzt worden waren (Abb. 3)¹⁵. Im Text hebt der Autor ferner hervor, dass die wahre Schönheit des antik bearbeiteten Marmors, des Giallo Antico, die an den Säulen des Bogens selbst nicht mehr zu spüren sei, hingegen an einer weiteren, inzwischen zur Stüt-

12 Hirt 1791; Hirt 1809.

13 Guattani 1805a.

14 Die Tafeln wurden meist aus dem Werk von Antoine Desgodets (1682) übernommen, das bezeichnenderweise 1822 in Rom nachgedruckt wurde.

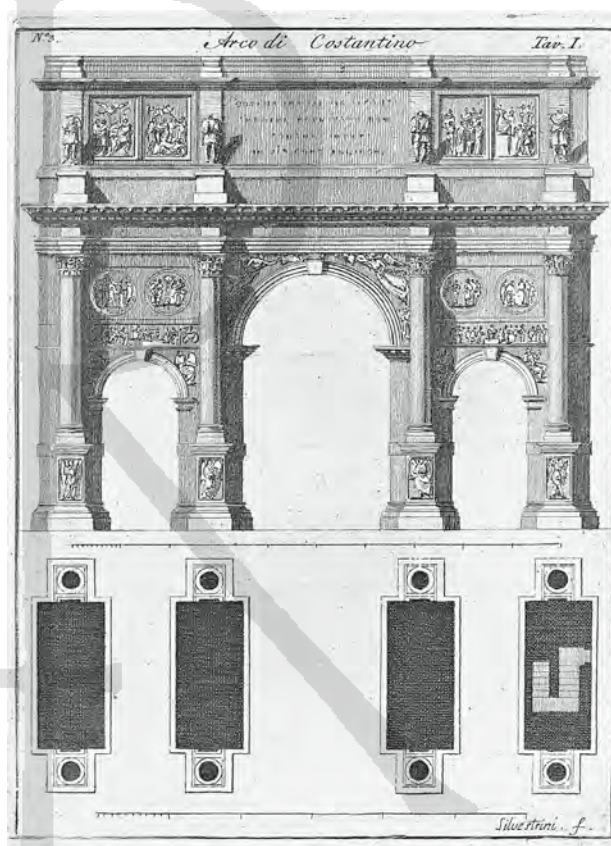


Abb. 3 Darstellung des Konstantinsbogens, Giuseppe Antonio Guattani 1805

ze der Orgel nach San Giovanni gebrachten und dadurch besser erhaltenen Säule erfahren werden könne¹⁶. Außerdem fänden sich, wenn man im Innern des Konstantinsbogens hinaufginge, „infiniti marmi lavorati a fogliami e posti alla rinfusa; spoglie evidenti d'altri edifizj“¹⁷. So liefert Guattani nebenbei auch wertvolle Hinweise auf die Verlagerung von Baugliedern innerhalb Roms.

In den genannten und weiteren Ausführungen kommt also deutlich eine neue Sensibilität für die historische Tiefe der Bauten und die Bedeutung auch einzelner Bauglieder für das Architektur- wie auch Geschichtsverständnis zum Vorschein, die für den Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheinen. In etwa derselben Zeit – und wohl nicht zufällig wenige Jahrzehnte nach Winckelmanns wirkmächtigem Œuvre – deuten sich Ansätze zur Formulierung einer architektonischen Entwicklungsgeschichte auf Grundlage des Architekturdekors an. Ein noch einfacher Versuch findet sich 1807 im Werk von Ennio Quirino Visconti (1751–1818) bei der Beschreibung des Figuralkapi-

15 Guattani 1805a, 42 f. Taf. 1–3.

16 Guattani 1805a, 43. Möglicherweise gelangte im Zuge dieser Säulenverlagerung das zugehörige Kapitell Kat. 20 in die Vatikanischen Museen.

17 Guattani 1805a, 43.



Abb. 4 Das Figuralkapitell im Cortile della Pigna, Ennio Quirino Visconti 1807

tells im Cortile della Pigna Kat. 58 (Abb. 4): „[II] gusto della invenzione e la maniera della esecuzione di questo lavoro, che anziano la decadenza dell’arte“¹⁸. Daneben nutzte Visconti ikonografische Argumente zur Datierung und Kontextualisierung und verstand so die dargestellten Athleten wegen des „studio di questo imperatore per gli esercizi atletici“ als einen Hinweis darauf, dass dieses Bauglied ursprünglich aus den Thermen des Caracalla stamme¹⁹.

18 Visconti 1807, 75 f. Taf. 43.*43. Vgl. bereits ähnliche Aussagen von Johann Joachim Winckelmann in seinen *Schriften zur antiken Baukunst* von 1761 zusammengefasst bei: Gross – Kunze 2001, XIX–XXVII.

19 Visconti 1807, 75. Vgl. ferner Viscontis Beschreibung einer Apollonstatue mit Kithara von der Piazza San Silvestro in Capite, die als geeignet für das Odeion des Domitian charakterisiert wird: „La nostra statua può avere avuto luogo assai acconciamente in tale edificio“ (Visconti 1807, 1).

20 Nibby 1830, 70.

21 Platner u. a. 1829, 297.

22 Nibby 1830, 76–86.

Auch die Schilderung der Dekoration des Trajansforums durch Antonio Nibby (1792–1839) ist von vergleichbaren Kriterien geprägt (vgl. Kat. 27–46): „Ma a poco a poco andarano (sc. i Romani) modificando, ed alterando queste medesime regole in guisa, che ne derivò uno stile tutto loro proprio e che giustamente suole indicarsi col nome di stile romano“²⁰. Diese ersten Versuche, Architekturglieder präziser zu datieren, bezogen allerdings auch Beobachtungen zum Material mit ein, die aus heutiger Sicht kaum haltbar sind. In der 1829 erschienenen *Beschreibung der Stadt Rom* von Ernst Zacharias Platner (1773–1855) liest man etwa: „Wo man Säulen, Gefäße und Bildwerke von kolossalem, seltenen und prunkendem Steine erblickt, wird man in den meisten Fällen erfahren, dass sie aus hadrianischen Gebäuden kamen.“²¹ Die erst im Entstehen begriffene Erforschung antiker Architekturglieder wurde also noch intensiv durch historische Referenzen ergänzt, wo es an formal-stilistischen Argumenten fehlte.

Das zeigt sich auch in der im gleichen Zeitraum von Nibby skizzierten Chronologie der römischen Architektur. In seiner vergleichsweise ausdifferenzierten – aber ebenso wertenden – Anordnung unterschied er insbesondere auf Grundlage der Ornamente von der Republik bis zur Zeit Konstantins sieben Phasen²²: „IV, che l’alterazione delle proporzioni degli ornamenti progredisce cronologicamente da Tiberio a Nerva, insieme colla profusione degli ornati, quantunque questi siano bene eseguiti: V. che sotto Trajano l’architettura ritorna verso i buoni principj.“²³

Welchen Problemen selbst ein erfahrener Kenner wie Giuseppe Valadier (1762–1839) noch in dieser Zeit begegnete, zeigen dessen Bemerkungen zum tempio di Giove Tonante – des Divus Vespasianus – aus dem Jahr 1818. Er stellte zwar heraus, dass „il lavoro del cornicione, l’intaglio delle modinature e de’ capitelli sono del più esatto scapello“²⁴, konnte sich aber am Ende doch aus verschiedenen Gründen nicht auf eine eindeutige Datierung festlegen²⁵. An anderer Stelle, bei der Besprechung des Tempels des Mars Ultor, setzte er den Bau in die Zeit des Augustus²⁶, kontrastierte dabei aber die überragende Qualität der Ornamente, die sich nicht zuletzt in deren konzentrierter Schlichtheit äußerten – „non manca di sodezza e di semplicità“ –, mit denen anderer Tempel wie dem der Dioskuren oder des Jupiter

23 Nibby 1830, 86. Erstaunlicherweise wird seine präzise Phaseneinteilung später nicht übernommen, sondern etwa bei Durm 1885, 237 f. auf vier Phasen reduziert. Fritz Toebmann hingegen wollte offenbar in diesem Bereich eine neue Qualität erreichen. Vgl. E. Fiechter, in: Toebmann 1923, IV: „systematische Behandlung der römischen Bauglieder und soweit als möglich auch der ornamentalen Teile der Gebälke, sowie eine Zusammenfassung im Sinne einer Grammatik des römischen Bauornaments und eine Charakterisierung der einzelnen Bauperioden der römischen Baukunst“.

24 Valadier 1810–1826 V, 6.

25 Auch Nibby 1819a, 19 hatte die flavische Entstehung des Baus nicht erkannt, obwohl er die übrigen flavischen Bauten Roms und seiner Umgebung richtig zusammengestellt hat.

26 Valadier 1810–1826 VII, 11.

Tonans (Vespasian), die eher überladene Formen aufwiesen: „benchè dello stesso buon tempo, non mancano dell'abuso di minuti ornatini, [...] e recano confusione“²⁷.

1.1.2. Ausgrabungen

Die gewachsene Aufmerksamkeit, die man mit dem beginnenden 19. Jahrhundert antiken Architekturteilen entgegenbrachte, wird auch in den Ausgrabungstätigkeiten der Zeit deutlich²⁸. Von besonderem Interesse ist dabei, dass Protagonisten wie etwa der italienische Archäologe Carlo Fea (1753–1836) mit den Idealen der französischen Revolution und der Aufklärung sympathisierten, sich also in ihren Konzeptionen von hergebrachten antiquarisch orientierten Forschungen befreiten. Fragmente der Architektur gewannen für ihn und seine Kollegen eine gesteigerte Bedeutung als Grundlage der Rekonstruktion und als Indiz für die zeitliche Einordnung einzelner Gebäude. Zugleich führte dieser Wandel dazu, den Bauteilen eine neuartige Authentizität zuzuweisen, die nun als historisch einmalige Objekte mit allen Spuren ihrer ursprünglichen und späteren Positionen, aber auch ihrer Zerstörung, ernst genommen wurden. Zwei durch Antonio Nibby überlieferte Beispiele vom Trajansforum und aus Ostia verdeutlichen diese Neubewertung in eindrücklicher Weise.

Zum einen berichtet Nibby für das Jahr 1812 von Ausgrabungen auf dem Trajansforum:

„Lo splendore di questo Foro, e la sua magnificenza ci erano noti soltanto per ciò che gli antichi scrittori ne avevano detto; ma di fatto, oltre l'ammirabile colonna coclide null'altro restavaci, che qualche minuto frammento, come quello, che nella Villa Albani ancora conservasi [...]. La munificenza però di quel grande Augusto, che lo fece edificare [...] e lo stato felice in cui trovavansi le arti sotto Trajano furono altrettanti motivi del governo onde incominciare una scavo nel 1812, nella parte meridionale del Foro abbatendo due chiese, e varie case che vi erano state erette ne'secoli barbari.“²⁹

In dem Bericht erläuterte Nibby vor allem die Rekonstruktion der Basilika Ulpia aus ihrem Grundriss und den gefundenen Bauteilen heraus. Was heute eine selbstverständliche Praxis ist, war im beginnenden 19. Jahrhundert als methodisches Konzept revolutionär. Damit wurde ein Gegenent-

wurf etwa zu Antoine Desgodets entwickelt, dessen Konzentration auf die präzise *In-situ*-Beschreibung erhaltener Reste sehr lange den Umgang mit den Monumenten bestimmt hatte³⁰. Die Arbeiten an der Basilika Ulpia lagen in den Händen eines herausragenden Architekten, Antonio de Romanis (1788–1849), der anstrebte, die antike Gestalt der Bauten zu erschließen und dafür einen maßstabsgerechten metrischen Plan vorlegte³¹. Die einzelnen Teile der Architektur wurden sorgfältig beschrieben, etwa auch die Gebälke der Bibliotheken: „Alcuni massi di intavolamento, i quali con la più precisa esecuzione mostrano il gusto finissimo dell'Architetto Apollodoro di Damasco“³². Und in gleicher Weise würdigte Nibby das Gebälk der Basilika Ulpia: „I frammenti dell'intavolamento sono sì per lo stile, che per la esecuzione di una bellezza eguale ai precedenti. La cornice è in questi accresciuta da modiglioni“³³. Es folgt eine sehr detaillierte Darstellung aller Teile, die er zur Rekonstruktion herangezogen hatte, verbunden mit verschiedenen Überlegungen zu Baufortschritt und Ausstattung u. a. mit Inschriften und Skulpturen. Aus alledem wird klar, weshalb Nibby im Forum Trajans, das sich vom Quirinal bis zum Kapitolsberg erstreckte, eines der prächtigsten Gebäude des antiken Roms ausmachte: „che si estendeva dal Quirinale al Campidoglio, formando una degli edifizj più magnifici dell'antica Roma“³⁴. Einige der genannten Stücke vom Trajansforum sollten später im 1844 eröffneten Museo Lateranense gezeigt werden (Kat. 27–30).

Neben Ausgrabungen unternahm Nibby auch Feldbegehungen auf den Ruinen des antiken Ostia, um antike Architekturreste zu erschließen. Im Umfeld des großen Tempels (sc. auf dem Forum) fand er viele Bauteile: „Qua, e là si veggono sparsi d'intorno avanzi della cornice, dell'architrave, e del fregio, che l'adornavano, tutto di un lavoro avvicinarsi per lo stile a quelli scoperti del Foro Trajano“³⁵ (Kat. 79–80).

Auf diese Weise etablierten sich im frühen 19. Jahrhundert im Rahmen von Feldforschungen zu den Monumenten Roms und seines Umlands stilistische und historische Kategorien zur Einordnung antiker Architekturglieder. Alt-hergebrachte Denkmuster gerieten aber auch mit Blick auf die Farbigkeit antiker Architektur, die nun ebenfalls erstmals größere Beachtung fand, auf den Prüfstand. Unter vielen anderen wäre etwa Gottfried Semper (1803–1879) zu erwähnen, der sich in den Jahren um 1830 an der Trajanssäule abseilen ließ, um das Monument u. a. auf Spuren seiner einstigen farbigen Fassung untersuchen zu können³⁶.

27 Die richtige Bezeichnung findet sich bei Luigi Canina (1848, 76–79 Taf. 33. 34).

28 Dazu allgemein: Jonsson 1986, 18–40.

29 Nibby 1818, 348. Kirchenbauten mit Jahrhunderten der Barbarei in Zusammenhang zu bringen, war ein Affront gegenüber dem Selbstverständnis des Kirchenstaates und wohl nur unter der Herrschaft Napoleons I. möglich.

30 Desgodets 1682.

31 Nibby 1818, 348 Taf. 2. Für die genaue Erfassung antiker Bauten bieten besonders das 1762 begonnene Stichwerk von Stuart und Re-

vett (1762–1816) und Louis-François Cassas für Palmyra gute Beispiele, Schmidt-Colinet 1996, 344 f.

32 Nibby 1818, 349.

33 Nibby 1818, 353 f.

34 Nibby 1818, 358.

35 Nibby 1819c, 294.

36 Semper 1860, 500. Für die römische Architektur war diese Fragestellung noch ein Novum, während für die griechische Architektur schon eine Reihe von Studien vorlag: Bankel 2017, 87–99.

Vor allem veränderte sich die Genauigkeit und Komplexität in der zeichnerischen Erfassung der baulichen Befunde. So fertigte Antonio de Romanis (1788–1849) bewundernswert genaue Bauaufnahmen der bekannten Säle in der Domus Aurea, der Basilika des Maxentius und anderer Bauten an, die selbst heutigen Ansprüchen genügen³⁷. Dieser Wunsch nach größtmöglicher Genauigkeit bestimmte nun allenthalben die Arbeit der mit Dokumentationen beschäftigten Architekten, besonders in England und Frankreich. Aber auch im deutschsprachigen Raum wird eine solche Kehrtwende deutlich, wie aus der Bemerkung Friedrich J. L. Meyers über die Arbeit seines Freundes, des Architekten Johann August Arens aus Hamburg (1757–1806), im Zusammenhang mit dessen Zeichnungen zu Tivoli und zum Tempel des Iuppiter Stator (Vespasian) hervorgeht:

*„Piranesis große Blätter von den Ruinen der Villa Maecenas sind, wie die meisten seiner Werke geschmeichelt und nicht mit der Natur übereinstimmend. Die diesen Rissen beigegebenen rheinländischen Fußmaße beweisen die höchste Bestimmtheit und Aufmerksamkeit, womit Herr Arens seine Aufmessungen zu machen gewohnt ist.“*³⁸

1.1.3. Restaurierungsmaßnahmen

Ein drittes Feld, auf dem sich ein verändertes Verständnis römischer Architektur niederschlägt, betrifft die gerade am Anfang des 19. Jahrhunderts zahlreich initiierten Restaurierungen römischer Bauten in Rom³⁹. Ein Protagonist⁴⁰ dieser Aktivitäten, der Stadtbauer und Archäologe Giuseppe Valadier, begann seine *Raccolta delle piu insigni fabbriche* mit einem Lob auf seinem Dienstherrn, Papst Pius VII. (1800–1823):

*„In verun tempo però trovarono i vecchi monumenti di architetture un loro restauratore quanto a di nostri. Il Colosseo rassicurato fino dall'anno 1807. I tempj presso il teatro di Marcello scoperti, gli archi, il foro, saranno un eterno testimonio dal genio di Pio VII a lor vantaggio e splendore.“*⁴¹

Die Rekonstruktionen dieser Jahre setzten erstmals – wie in Guattanis Zeichnungen – systematisch originale Partien von ergänzten Bereichen ab. Ein bekanntes Zeugnis dafür stellt der 1822 durch Valadier ergänzte Titusbogen dar (Abb. 5a. b). Bei den Arbeiten sei es dem Architekten zufolge zwar auch um die Kosten, vor allem aber um die Würde des Monumentes gegangen: „la decenza e rispetto dovuto al monumento“⁴².

Die Schriften Valadiers über die wichtigsten Bauten des antiken Roms, die in Faszikeln in den Jahren von 1810–1826 erschienen, vermitteln eine gewisse Aufbruchsstimmung. Einerseits war immer noch die Auseinandersetzung mit der Architekturlehre Vitruvs bestimmend, aber wichtiger wurde zunehmend eine distanzierte Haltung im Sinne einer historischen Quellenkritik, die alle Indizien nutzte, um Bauten zu rekonstruieren, aber auch die Vorschläge der Vorgänger bisweilen in Frage stellte. Während Andrea Palladio (1508–1580) für den Rundtempel am Tiber – tempio di Vesta in Rom – noch ein Gebälk ergänzt hatte, wies Valadier darauf hin: „noi ignoriamo il fondamento dei suoi studj, e sappiamo, che volentieri imaginò il supplemento degli antichi edificj“. Eigens betonte er, dass er damit die Leistungen seines Vorgängers nicht schmälern wolle⁴³. Man entschied sich also nicht für eine beliebige Ergänzung, sondern im Zweifelsfall blieb die Rekonstruktion offen⁴⁴.

Die beschriebenen Veränderungen bedeuteten letztlich aber keineswegs, dass der ‚neue Blick‘ auf römische Architekturglieder schlagartig und explizit in allen Schriften, Feldforschungen und Restaurierungen der Zeit zum Ausdruck gekommen wäre. Selbst Guattani, dessen Fokus auf einzelne Architekturteile, deren Ästhetik und mögliche sekundäre Verwendungskontexte am Beispiel des Konstantinsbogens besticht, widmete in anderen Zusammenhängen – etwa mit Blick auf die um 1770 bei Grabungen des Abate Rancourel auf dem Palatin gefundenen Stücke – den Architekturteilen kein Wort⁴⁵. Luigi Rossini (1790–1857) verzichtete in ähnlicher Weise in seinem Vedutenwerk von 1829 über die antiken Bauten Roms anders als sein großes Vorbild Piranesi weitgehend auf die Beschreibung baulicher Details⁴⁶. Auch ist in dem 1848 erschienenen Werk Luigi Caninas (1795–1856), in dem er die neuen Erkenntnisse über die Architektur Roms in prächtigen Tafeln vorstellte, vieles auf Kosten der einzelnen Bauglieder und ihrer Ornamente stark vereinfacht wiedergegeben⁴⁷.

37 Muzzioli 2019.

38 Knupp – Wietek 1972, 7. Arens arbeitete später durch Johann W. Goethes Vermittlung in Weimar. Vgl. zur Präzision der Bauaufnahmen: Kockel 2015, 27–30.

39 Dazu Jonsson 1986, 41–96; vgl. auch Gasparri 1988, 527–531.

40 Vgl. daneben Pierre-Adrien Pâris, Direktor der Académie de France, der in den Jahren 1806/07 die Restaurierung des Kolosseums beriet.

41 Valadier 1810–1826 III, 1 (Vorspann zu *tempio detto di Giove Statore*).

42 Valadier 1822, 13. Vgl. Jonsson 1986, 99–117.

43 Valadier 1810–1826 III, 5.

44 Aufschlussreich für Valadiers vorsichtige Vorgehensweise ist auch seine Einschätzung des Dioskurentempels – tempio di Giove Statore – auf dem Forum Romanum. Obwohl Valadier auch aufgrund der Ornamentik – „eccellenza del lavoro“ – zu dem Schluss kommt, dass der Bau aus der Zeit des Augustus – „quell'aureo secolo di Augusto“ – stammen und mit Tiberius und Drusus als Bauherren verbunden werden müsse, benennt er ihn nicht um, da für ihn der endgültige Beweis in Form einer Inschrift fehlt: Valadier 1810–1826 IV, 5.

45 Die Stücke sind auf der zugehörigen Tafel des Architekten Giuseppe Barberi (1746–1809) wiedergegeben: Guattani 1805a, 49 Taf. 7.

46 Rossini 1829.

47 Canina 1848.

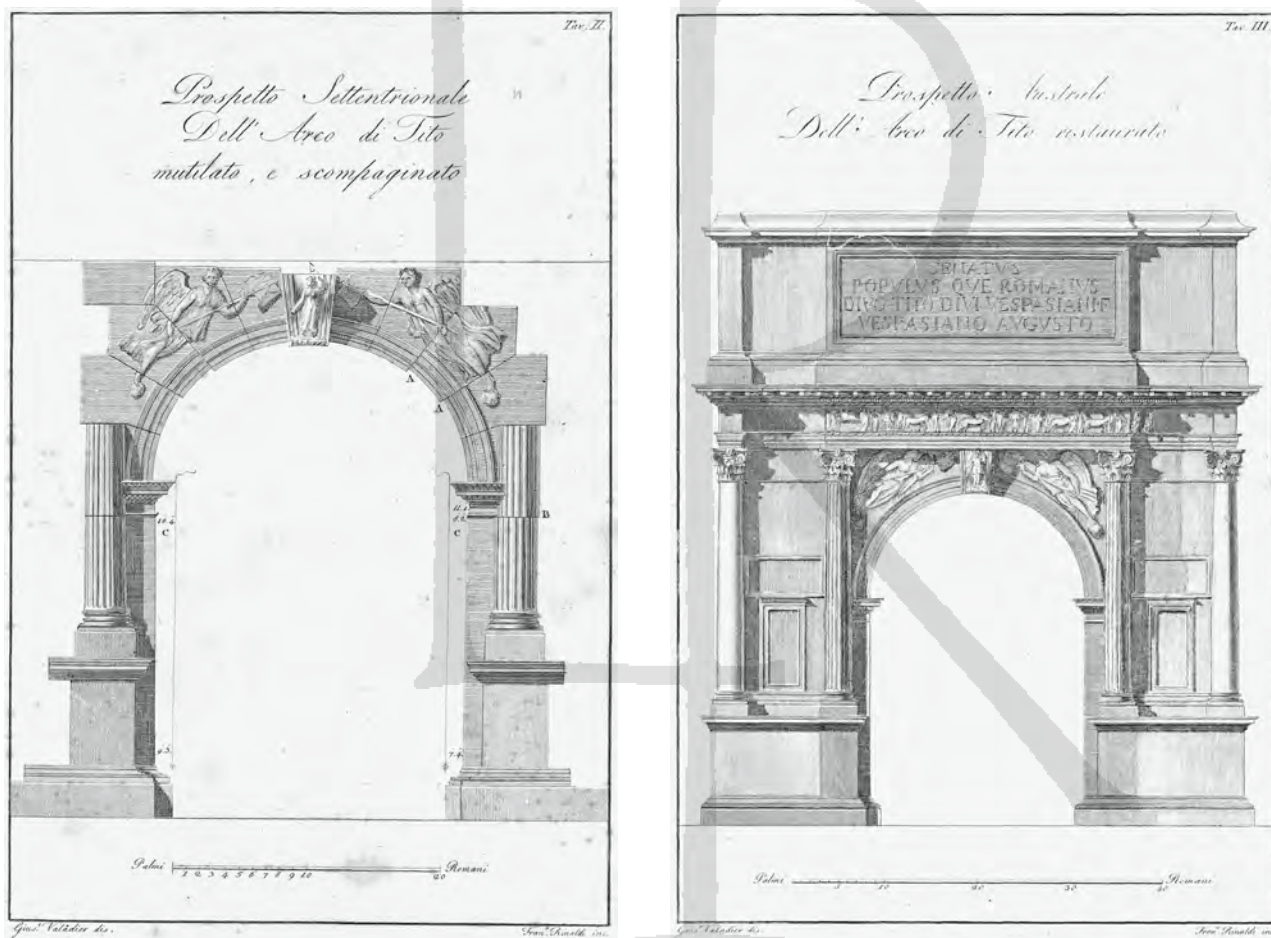


Abb. 5a. b Der Titusbogen ohne (a) und mit (b) den 1822 durch Giuseppe Valadier vorgenommenen Ergänzungen

1.2. Architekturglieder vermitteln Geschichte: die neuartige Präsentation antiker Architektur im Museo Lateranense

1.2.1. Zur Tradition musealer ‚Nutzung‘ antiker Bauteile seit der Renaissance

Die veränderte Sicht auf römische Architektur bzw. ihre einzelnen Bauglieder als Zeugnisse mit historischem Eigenwert fand ihren Niederschlag in der Präsentation des 1844 unter Gregor XVI gegründeten Museo Gregoriano Profano Lateranense (MusLat). Dabei ist die Inszenierung antiker Bauglieder als solche nichts Neues. Noch im 19. Jahrhundert existierten über Jahrhunderte hinweg etablierte und auch im Vatikan genutzte Strategien der musealen Präsentation von

Architektur, die sich stark vereinfacht wie folgt zusammenfassen lassen:

Architekturglieder als museales Beiwerk: „Zwei gleich große Säulen-Tronke von orientalischem Granit sind zu Fussgestellen anderer Monumente höchst brauchbar.“⁴⁸ Mit diesen Worten dokumentiert der Archäologe Konrad Levezow (1770–1835) für das Alte Museum am Lustgarten in Berlin ein Jahr vor dessen Eröffnung im Jahr 1829 eine in seiner Zeit nach wie vor vorherrschende Haltung gegenüber antiken Architekturteilen, deren Tradition sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lässt. Seit jener Zeit wurden Architekturteile wie Säulenschäfte, aber auch vollständige Basen oder Kapitelle nämlich gerne genutzt, um als Sockel andere, als höherwertig betrachtete Ausstattungsgegenstände wie antike Gefäße oder Skulpturen hervorzuheben. Dies lässt sich sowohl an den zahlreichen Sammlungen der alten römischen Adelsfamilien⁴⁹ als auch an Kollektionen anderer europäischer Aristokraten und Sammler⁵⁰ nachvollziehen.

48 Levezow 1829, 13.

49 Hülsen 1917. Die abgedruckten Stiche blenden die Architekturglieder allerdings aus und thematisieren sie nur im Text.

50 Zu nennen wären etwa englische Landhäuser wie Castle Howard mit einem Fuß vom Forum des Augustus, s. Borg u. a. 2005, 68 f. Nr. 27 Taf. 26; Chatsworth mit Teilen vom Lacus Iuturnae und vom Pala-



Abb. 6 ‚frontispizio di Nerone‘
auf dem Quirinal, Rossini
1829

Daneben wurden gut erhaltene und ornamental aussagekräftige Stücke in die Mauern der Paläste und ihrer Gärten eingefügt, um schöne Ensembles zu schaffen, Arrangements abzurunden und um darüber hinaus durch die den Stücken eingeschriebene historische Tiefe die jeweilige Familie wie die Stadt im Ganzen programmatisch zu nobilitieren⁵¹. Bisweilen fügte man Architekturglieder auch zu größeren Kompositionen in der Art künstlicher Ruinen zusammen, wie etwa die riesigen Blöcke des ‚frontispizio di Nerone‘ auf dem Quirinal⁵² bezeugen (Abb. 6) oder Piranesis Projekt im Palazzo Farnese, wo er Teile aus den Grabungen der Farnese auf dem Palatin aufeinanderhäufte (Abb. 7)⁵³.

Die genannten Formen der Präsentation von Architekturteilen als Stützelemente höher geschätzter Kunstwerke oder zur Nobilitierung zeitgenössischer Bauten lassen sich

auch für die älteren Sammlungen in den Vatikanischen Museen beobachten, wo Architekturteile über viele Säle verstreut zu finden waren. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Beschreibung des Museums durch Erasmo Pistolesi (1770–1860) aus dem Jahr 1829, also 15 Jahre vor der Einrichtung der Lateransammlung⁵⁴. Demnach verwendete man beispielsweise antike Säulen oder Türgewände häufig zur Betonung von Durchgängen zwischen verschiedenen Museumssälen⁵⁵. Als Träger für kleine Statuen oder andere Objekte waren einzelne Wandkonsolen beliebt, so eine „mensola antica di due cigni“ in der Sala a Croce Greca⁵⁶. In vielen Abteilungen, etwa der Galleria delle Maschere, dienten Grabaltäre als Basen⁵⁷. Die antiken Gesimse im Museo Chiaramonti, die dort Büsten und Statuetten tragen, übergang Pistolesi hingegen. Die Betonung der erwähnten Stü-

tin, s. H. von Hesberg, in: Boshung u. a. 1997, 99 Nr. 112 (Lacus Iuturnae); 104 Nr. 118 (Palatin) Taf. 87–100; Berns 2007a, 17–19 Abb. 7 (zur Präsentation der Stücke) oder später Schloss Glienke des Prinzen Carl von Preußen, das in den Jahren 1822–1827 entsprechend ausgestaltet wurde, s. Goethert – Börker 1972; Gröschel 1987, 243–267. Zu den Berliner Sammlungen ferner: Fendt 2018, 56–58.

51 Christian 2010, 63–89. 152–157; Kaiser 2012; Roemer 2013, 45 f.; Kuhn-Forte 2013, 75–78.

52 Besonders eindrucksvoll Rossini 1829, Taf. 14 (o. Nr.).

53 Toebelmann 1923, 59 Abb. 53.

54 Pistolesi 1829 III–VI. Vgl. zum funktionalen Einsatz der Architekturteile ferner Visconti 1782, prefazione VII.

55 Etwa die große Tür aus Granito Rosso aus den Thermen des Nero in der Sala a Croce Greca: Pistolesi 1829 V, 223 Taf. 113; zwei reich

geschmückte Säulen im Durchgang zur Sala degli Animali: Pistolesi 1829 V, 6 („una colonna è di contro“) Taf. 1. 2; zwei Säulen im Bereich des Museo Chiaramonti: Pistolesi 1829 IV, 183 („per essere di nuova configurazione“) Taf. 92 oder am Cortile del Belvedere: Pistolesi 1829 IV, 194 („due colonne di bel verde antico“).

56 Pistolesi 1829 V, 224 Taf. 112; Lippold 1936, Nr. 561a Taf. 49. 77. Eine andere Einzelkonsole aus dem Saal wurde von Carl von Haller gezeichnet: von Haller – Schauerer 2017, 224 Nr. 39. Es handelte sich seinerzeit also um eine prominente Gattung von Architekturteilen. Vgl. ferner die GdC mit „alcune antiche mensole“: Pistolesi 1829 VI, 73 Taf. 33. Die Mehrzahl dieser Träger ist allerdings nachant.

57 Pistolesi 1829 V, 100 f. Taf. 60.

Abb. 7 Architekturglieder im Hof des Palazzo Farnese



cke resultierte wohl aus dem Interesse an ausgefallenen Beispielen: So fanden eine Schmuckbasis „eccelente basamento di colonna“ ihren Weg in das Museo Chiaramonti⁵⁸, ein Kapitell aus Porfido Rosso mit vier Elefantenprotomen in die Sala del Pozzo⁵⁹ und das berühmte Figuralkapitell „di bizzarra composizione“ in den Cortile della Pigna Kat. 58⁶⁰ (Abb. 4). Pistolesi wies es – Visconti folgend – den Caracallathermen zu: „crederei dalle terme Antoniane di Caracalla“, obwohl es aus den Terme Alessandrine auf dem Marsfeld stammt⁶¹.

Daneben wurden in den älteren Sammlungen der Vatikanischen Museen vor allem Ranken- und Girlandenfrieze präsentiert. Dazu gehören der große Rankenfries vom Trajansforum in der Sala del Pozzo⁶², Rankenfrieze mit Füllhörnern in der Sala degli Animali⁶³, Girlanden zwischen Baityloi „superbo arabesco“⁶⁴ und im Museo Chiaramonti zwei mit Figuren bevölkerte Rankenfrieze⁶⁵. Ranken waren anscheinend in jeder Weise faszinierend und entsprachen dem Kunstgeschmack. So wurden neben Rankenpfeilern⁶⁶ im

Museo Chiaramonti eine Art Konsole mit Ranken „frammento d'ornato ad arabesco“⁶⁷ installiert und rankenverzierte Akrotere⁶⁸ sowie einzelne Antefixe⁶⁹ gezeigt. Offenbar waren auch Kassettendecken beliebt, von denen zwei größere Platten „due bassorilievi a traforo“ aus der Sala a Croce Greca „per la loro singolarità“ Erwähnung finden⁷⁰.

Die genannten Beispiele führen vor Augen, welchen Teilen der Vorzug gegeben wurde und wie deren Wertschätzung begründet ist. Ungeschmückte Säulenbasen sind beispielsweise äußerst rar im Bestand der ausgestellten Stücke, obwohl sie gewiss besonders zahlreich zur Verfügung gestanden hätten. Die meisten von ihnen waren aber beschädigt und eigneten sich allein schon deshalb nicht für Sockel. Reliefgeschmückte Stützen sind hingegen sehr häufig zu finden, weil man sie auch in Fragmenten als füllendes Element einfügen konnte, etwa in die Träger anderer Teile.

Der Geschmack änderte sich überdies im Laufe der Zeiten. In den älteren Abteilungen des 1793 eingeweiht-

58 Pistolesi 1829 IV, 129 Taf. 38. Vgl. dazu Schreier 1995, 202. 333 Nr. 172b Abb. 39 (ein Paar Basen aus Santi Cosma e Damiano).

59 Pistolesi 1829 III, 83 Anm. 1 (zus. mit anderen Architekturteilen); von Hesberg 1981/82, 44–46 Abb. 1–3.

60 Visconti 1807, 75 f. (der selbstkritisch bleibt: „potrebbero avvalorare la congettura; ma non trovo alcuna notizia di fatto su cui fonderla“) Taf. 43. 44; Pistolesi 1829 IV, 142.

61 von Mercklin 1962, 156–158 Nr. 384 Abb. 737–747; Ghini 1988, 167 f. Taf. 27.

62 Pistolesi 1829 III, 82 Taf. 26A.

63 Pistolesi 1829 V, 99 Taf. 55.

64 Pistolesi 1829 V, 206 Taf. 100.

65 Pistolesi 1829 IV, 140 f. Taf. 54.

66 Pistolesi 1829 V, 118 Taf. 81.

67 Pistolesi 1829 IV, 126 Taf. 33.

68 Pistolesi 1829 III, 84 Anm. 1 Taf. 26C; Pistolesi 1829 IV, 137 Taf. 48.

69 Pistolesi 1829 VI, 73 („un'antefissa con aquila“) Taf. 33 (vgl. Kat. 379).

70 Pistolesi 1829 V, 224 Taf. 115.