

## **Die römische Antike zwischen 1500 und 1800: Einleitung zur Ausstellung**

**(27. November 2008)**

**Eckhard Leuschner**

Bevor ich einige einleitende Worte zu dieser Ausstellung sage, möchte ich mich bedanken: bei der Staatlichen Bibliothek Passau, ihrem Direktor Dr. Wennerhold und seinen Mitarbeitern, die geholfen haben, das Projekt zu realisieren. Beim Kunstreferat des Bistums Passau und seinem Leiter Alois Brunner und bei einigen Privatleuten, die ungenannt bleiben wollen, für die Leihgabe wertvoller Bilder und Bücher. Für vielfältige Hilfestellung dankbar bin ich Professor Schüßler sowie den Kollegen und Hilfskräften des Passauer Lehrstuhls für Kunstgeschichte. Gleiches gilt für die Mitarbeiter der Universitätsbibliothek, die mir für das Ausstellungsprojekt, das in Zusammenhang mit meiner themennahen Vorlesung des laufenden Semesters steht, die nötige wissenschaftliche Literatur mit gewohnter Effizienz besorgt haben.

Welchen Zugang kann man zu den hier versammelten Büchern und Bildern nehmen? Ich mache es wie ein Festredner vor hundert Jahren und fange mit Goethe an. Dieser erinnerte sich, im Weimar der 1820er Jahre seine „Italienische Reise“ überarbeitend, an ein Klavierkonzert im Palazzo eines römischen Senators auf dem Kapitol, dem er im Februar 1788 beigewohnt hatte:

„Für uns ... deutsche Zuhörer blieb es ein unschätzbare Genuss, in dem Augenblick, wo wir eine treffliche, längst gekannte, verehrte Dame, in den zartesten Tönen sich auf dem Flügel ergehend, vernehmen, zugleich hinab vom Fenster in die einzige Gegend von der Welt zu schauen und in dem Abendglanz der Sonne, mit weniger Wendung des Hauptes, das große Bild zu überblicken, das sich linker Hand vom Bogen des Septimius Severus, das Campo Vaccino entlang bis zum Minerva- und Friedenstempel erstreckte, um dahinter das Coliseo hervorschauen zu lassen, in dessen Gefolge man dann, das Auge rechts wendend, an den Bogen des Titus vorbei gleitend in dem Labyrinth der palatinischen Trümmer und ihrer durch Gartenkultur und wilde Vegetation geschmückten Einöde sich zu verwirren und zu verweilen hatte. -- Eine im Jahr 1824 von Fries und Thürmer gezeichnete und gestochene nordwestliche Übersicht von Rom, genommen von dem Turm des Kapitols (FIG), bitten wir hiernächst zu überschauen; sie ist einige Stockwerke höher und nach den neueren Ausgrabungen gefasst, aber im Abendlicht und Beschattung, wie wir sie damals gesehen, wobei denn freilich die

glühende Farbe mit ihren schattig blauen Gegensätzen und allem dem Zauber, der daraus entspringt, hinzuzudenken wäre.“

Wenn Sie den Ausstellungsraum betreten, werden Sie gleich rechts ein etwas gebräuntes Exemplar des Stichs von Ernst Fries und Thürmer finden. Wie viel glühend Farbe und schattig blaue Gegensätze Sie hinzudenken wollen oder können, bleibt selbstverständlich Ihnen überlassen. Das Beispiel zeigt aber gut, welche wichtige Rolle auch für den späten Goethe graphische Darstellungen der römischen Antike spielten, wie sie sein eigenes Erleben und Erinnern zwar nicht ersetzten, aber stützten und systematisierten. Dieser abgeklärten Form der Nutzung von Rombildern ist Goethes frühe Italienbegeisterung entgegenzustellen, die bei ihm durch die Betrachtung der Rom-Radierungen Giovanni Battista Piranesis (FIG) in seinem Frankfurter Elternhaus entfacht wurde, die der Vater aus Italien mitgebracht hatte. Um so größer war später die Desillusionierung, als Goethe vor Ort in Rom sah, wie sehr Piranesi übertrieben, also mit den Mitteln seiner Kunst die römischen Monumente in ihrer kolossalen Wirkung verstärkt hatte.

Aber die Goethezeit bezeichnet bereits das Ende der Zeitspanne, dem unsere Ausstellung gewidmet ist. Das hat zweierlei Gründe. Einerseits einen spezifisch passauischen: Mit dem Übergang Passaus an Bayern 1803 erlosch auch in diesem Bereich die zuvor gepflegte Sammeltätigkeit weitgehend; „Kultur“ fand fortan in München statt.

Andererseits war auch die römische Antike um 1800 nicht mehr in gleicher Weise absolut verbindliches Kulturmodell, entfaltete also, wie man heute sagen würde, weniger normative Kraft. Dafür hatte schon im späteren 18. Jahrhundert Johann Joachim Winckelmann gesorgt, dessen „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (FIG) – auch diese in der Ausstellung präsent – mit der pauschalen Verehrung „der“ Antike aufräumte und eine strenge Stilkunde einführte, die in der griechischen Klassik die höchste künstlerische Qualität ausmachte, während sie den antiken Römern das Etikett des Epigontums anheftete. Ironischerweise war also ausgerechnet der als Chefarchäologe Roms tätige Winckelmann wesentlich für eine Entzauberung des „Modells Rom“ verantwortlich.

Welch ein Unterschied zu Renaissance und Barock, als die Romreise für alle Künstler und Gelehrten, letztlich für alle Kulturbeflissenen zum Pflichtprogramm gehörte -- oder, wenn eine solche mit Führer durch die wichtigsten Monumente (FIG) in der Hand unternommene Reise nicht möglich war, wenigstens illustrierte Bücher der wichtigsten Monumente Roms die

Bibliothek zieren mussten. Die textliche und visuelle Erschließung des Erbes der römischen Antike verdankte sich vor allem der diesem Erbe zugeschriebenen fortdauernden Autorität, also einem Kontinuitätsdenken, dem nicht zuletzt die politischen Herrscher Europas anhängen. Insofern boten etwa die an den antiken Triumphbögen Roms vorhandenen Kaiserreliefs ein Formenvokabular, das – durch graphische Abbildungen weit verbreitet – leicht auf aktuelle Zusammenhänge übertragbar war. Raimondis Repräsentation der Bekrönung des Kaisers Trajan durch die Siegesgöttin Victoria von ca. 1520 (FIG) war, um ein Beispiel zu nennen, maßgeblich für die Darstellung des Feldherren Alessandro Farnese als Sieger über Antwerpen; und dass diese von Simone Moschino um 1600 geschaffene Freiplastik durch Francesco Villamena (FIG) von genau diesem Winkel aus abgebildet wurde, hat offenbar mit dem gewollten Bezug auf das Trajansrelief zu tun.

Es war die außerordentliche Vielfalt, die sinnliche Kraft und Vitalität der aus der römischen Antike überirdisch erhaltenen oder seit dem 15. Jahrhundert ergrabenen Werke, durch die sich die Künstler der Renaissance schulten und neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen: ohne Laokoon wären Michelangelos muskelbepackte Affektfiguren (FIG), ohne die antike Erotik wären die „Modi“ (Stellungen) des Giulio Romano nicht denkbar gewesen. -- Einen außerordentlichen Einfluss auf die Künste im Europa der frühen Neuzeit hatten auch das Studium und die Darstellung der Architektur der römischen Antike (FIG). Immer besser verstanden Architekten wie Andrea Palladio oder Vincenzo Scamozzi, die inmitten der Ruinen zeichneten und Maß nahmen und ihre Ergebnisse mit Schriftquellen wie den „Zehn Büchern über Architektur“ von Vitruv verglichen (FIG), die Rationalität und Flexibilität der römischen Baukunst. Ganz im Geist der Antike formulierten sie so eine architektonische Formensprache, deren Prinzip der „Angemessenheit“ präzise definierter Elemente für einzelne Bauaufgaben zur Grundlage der Architektur bis weit ins 20. Jahrhundert werden sollte. Im späten 18. Jahrhundert entstanden aufgrund der fortdauernden Attraktion römischer Modelle Bücher wie dasjenige von Carlo Antonini, das – im Sinne einer Vorlagensammlung - ausschließlich den ornamentalen Kleinformen antiker Bauten gewidmet ist (FIG).

Das Antikenstudium der meisten Künstler und Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts war jedenfalls selten Selbstzweck, sondern diente einem Projekt, das sich am besten mit dem Oberbegriff der visuellen Ordnung kulturellen Wissens oder mit der etwas pathetischeren Formel von der historischen Selbstvergewisserung beschreiben lässt, die ein gemeinsames Projekt in Zusammenarbeit mit Literaten, Historikern, Numismatikern etc. war. Bildliche

Ordnungssysteme im Umgang mit der Antike mussten im 16. Jahrhundert erst entwickelt werden – das zeigt am klarsten die Geschichte der graphischen Repräsentation der antiken Denkmäler Roms, beispielsweise diejenige des Reiterdenkmals von Mark Aurel, das um 1500 noch als Darstellung von Konstantin dem Großen galt. Nicoletto da Modena zeigte den Kaiser zu Pferde zu dieser Zeit als wenig genau wiedergegebenen Einrichtungsgegenstand in einem Innenraum mit Fensterausblick auf eine nordeuropäisch wirkende Landschaft (FIG). Raimondi (FIG) holte den Kaiser aus der guten Stube, zeigte ihn aber – wohl des Kontrastes wegen – vor einer Mauer und einem Landschaftsausschnitt, die ihm am inschriftlich angedeuteten Standort vor dem Lateran nie zukamen. Und Details wie die Satteldecke des Kaisers stimmen nach wie vor nicht mit der Wirklichkeit überein. Raimondis Werkstattgenosse Marco Dente (FIG) befreite das Standbild von dem düsteren Hintergrund, und die Wiedergabe wurde exakter. Aber auch er hinterfing den Kaiser mit einem Landschaftsausblick, der nichts mit den tatsächlichen Verhältnissen zu tun hatte. Erst Nicolas Béatrizet zeigte Mark Aurel nun als „Mark Aurel“, und zwar in großer Exaktheit und schon am neuen Standort der Statue auf dem Kapitolsplatz, auf dem von Michelangelo entworfenen Sockel. Mit gleichsam wissenschaftlichem Anspruch verzichtete er auf jede Andeutung eines Hintergrunds.

Es ist dieser durch Béatrizet und dessen gelehrte Berater und Modellzeichner wie Pirro Ligorio oder Etienne Dupérac erreichte visuelle Standard, der prägend für die großen Corpus-Projekte des 16. und noch des 17. Jahrhunderts werden sollte, allen voran das so genannte „Speculum Romanae Magnificentiae“ des Verlegers Antonio Lafreri (FIG). Kunden Lafreris konnten sich aus dessen großem Vorrat an graphischen Darstellungen individuell ein Kompendium der Monumente Roms aus Antike und Gegenwart zusammenstellen. Abgesehen vom Titelblatt variiert daher jeder erhaltene Speculum-Band in seinem Inhalt. Verschiedene solche Bände haben sich in alten deutschen Sammlungen erhalten. Wenn Passau einmal ein solches Speculum besaß, mag es schon in den Stadtbränden des 17. Jahrhunderts untergegangen sein; oder die Bayern haben es 1803 davon geschleppt (wie Sie vielleicht wissen, hat die Staatliche Graphische Sammlung in München im Zweiten Weltkrieg einen Gutteil ihrer Bestände an historischer Druckgraphik verloren – bei etwas mehr Mut zur Dezentralität wäre Bayern heute um viele Kunstwerke reicher). Als Leihgabe aus Privatbesitz sehen Sie in unserer Ausstellung immerhin zwei Blätter aus dem Speculum – zwei Darstellungen antiker Grabmäler (FIG). Der unsicher wirkende, geradezu prekäre Sockel des Grabes mag eigentlicher Grund der Darstellung des einen Grabes gewesen sein; auf jeden Fall

entfernten sich die Künstler des 17. Jahrhunderts wieder von der dokumentierenden „Normalform“ der Béatrizet-Graphik, und sie entdeckten, wie etwa der Niederländer Bartholomäus Breenberg, das Malerische solch ruinöser Monumente (FIG). Auch der um 1630 in Rom tätige Joachim von Sandrart, Ihnen sicher als Verfasser der für die deutsche Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin grundlegenden „Teutschen Akademie“ bekannt, hat sich mit atmosphärischen Effekten an diesem Grabmal versucht (FIG); die Untersicht und der wolkenbewegte Hintergrund weisen schon auf die raffinierte Theatralik eines Piranesi voraus. Überhaupt ist die Rolle von Sandrart in der Vermittlung eines „modernisierten“ Antikenbilds für das 17. Jahrhundert nicht hoch genug einzuschätzen. Ganz im Sinne des mit ihm persönlich bekannten Peter Paul Rubens hat sich Sandrart bemüht, bei seinen Studien nach antiken Skulpturen – auch bei Skulpturenparaphrasen wie diesen „Drei Grazien“ (FIG) – das Steinerne der Vorlagen vergessen zu machen, ihnen Fleischigkeit zu geben und Leben einzuhauchen. Es ist diese eigenartige Lebendigkeit der von Sandrart versammelten antiken Reste in seiner Darstellung des „Verstörten Roms“ (FIG), die mir dieses Werk zum Titelbild der ganzen Ausstellung qualifizierte: *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* (Wie groß Rom einst war, zeigen selbst noch seine Trümmer). Und da die Staatliche Bibliothek mit von oder nach Vorlage von Sandrart illustrierten Publikationen gesegnet ist, hat der Künstler eine ihm exklusiv gewidmete Tischvitrine bekommen.

Rom war seit der Spätantike – mit kurzen Unterbrechungen – Sitz der Päpste und Zentrum der katholischen Kirche. Wie aber stellte sich diese Kirche zu den in der Stadt vorhandenen Resten der römischen (heidnischen) Antike? Bekanntermaßen hat sich die Kirche vielerlei aus der römischen Tradition angeeignet, beginnend beim Zeremoniell und den Gewändern und noch lange nicht endend bei der Nutzung ehemaliger Tempel als Kirchen. In Rom-Bildern aus der Zeit unmittelbar nach dem Konzil von Trient, durch das die innere Reform der katholischen Kirche eingeleitet wurde, ist die Abwesenheit von Verweisen auf die römische Antike allerdings frappierend: Rom wird als ein rein kirchliches Territorium präsentiert, dominiert von den vier wichtigsten Basiliken, zwischen denen sich die Gläubigen zum Heiligen Jahr 1575 hin- und herbewegen. Ganz so radikal konnte aber auf Dauer keine kirchliche Instanz die Hinterlassenschaften der Antike ausblenden. Papst Sixtus V (1585-90) ging einen anderen Weg: Er christianisierte die Antike - worunter auch die zahlreichen, schon seit der römischen Kaiserzeit in der Stadt befindlichen Obelisken gehörten, deren Spitzen er mit Kreuzen versehen ließ (FIG). Den ursprünglich seitlich von St. Peter stehenden Obelisken ließ er, ebenfalls mit Kreuz geschmückt, vor den Eingang der Kirche transportieren. Diese

Heldentat wurde zum Anlass für einen Klassiker der Ingenieursliteratur: Domenico Fontanas „Transport des Vatikanischen Obeliskens“ (FIG), worin genau dargelegt wird, wie diese Aktion technisch ablief - das Buch ist stolzer Besitz dieser Bibliothek und wird, weil es darin auch um die römische Antike geht, in der Ausstellung präsentiert. Ich habe außerdem, weil die Ägyptenforschung ganz wesentlich von den in Rom befindlichen Obeliskens angeregt worden ist, auch einige weitere wichtige Publikationen zu diesem Thema aus dem 17. Jahrhundert, vor allem zwei Klassiker des großen Jesuiten-Gelehrten Athanasius Kircher, hinzugefügt

Das Spannende an der bildlichen und textlichen Darstellung der römischen Antike im 16. bis 18. Jahrhundert (häufig handelt es sich ja um eine Kombination beider Ansätze) ist die Differenzierung in völlig unterschiedliche qualitative Niveaus, die sicher auch (aber nicht nur) mit den finanziellen Möglichkeiten der Kundschaft zu tun hatte. Eine Sammlung von römischen Skulpturen wie diejenige von Lorenzo Vaccari (FIG) ist eine Art Übersetzung von Bildern des „Speculum“ in kleinere Format, wobei die graphische Qualität meist niedriger ist und selbst die oben skizzierte Entwicklung zur archäologisch „reinen“ Darstellung gelegentlich aufgehoben wird – dieser „Laokoon“ (FIG) wurde noch in den 1580er Jahren vor einer Wand gezeigt, die kaum dem tatsächlichen Präsentationsort der Skulptur im päpstlichen Belvedere entsprach. Auch die architektonischen Rekonstruktionen der antiken Stadt durch Giacomo Lauro (FIG) zeigen eine lineare, weitgehend unkünstlerische Machart, die ganz der elementaren Information diene. Gerade dieses Elementarangebot scheint Lauros als Buch verbreitetem „Antiquae Urbis Splendor“ aber eine weite Verbreitung beschert zu haben.

Es ist eine interessante Frage, wie sehr sich die Benutzer solcher Werke der Tatsache bewusst waren, dass sie es oft mit Kopien nach Kopien nach (schlecht ausgeführten) Abzeichnungen tatsächlich existierender Antiken oder – noch gravierender – mit reinen Rekonstruktionen zu tun hatten. Ein in dieser Ausstellung präserter Monumentalband mit Reproduktionen antiker Reliefs, der gemeinsam von Pietro Bellori, einer von Winckelmanns Vorgängern im Amt des römischen Chefarchäologen, und dem Radierer Pietro Santi Bartoli produziert wurde, lässt ein solches Bewusstsein erahnen (FIG): Vielfach hat der unbekannte Besitzer des Buches Stiche anderer Künstler nach dem gleichen Motiv eingeklebt, wohl ahnend, dass letzte Wahrheit (zumal bei der Tendenz von Drucken, seitenverkehrt darzustellen) nur vor dem Original zu erlangen wäre. Und es ist genau dieser Vorwurf, den Winckelmann dann den Antiquaren seines Jahrhunderts machte: Sie hätten sich, wie etwa Bernard de Montfaucon

(FIG), nur auf Abbildungen in irgendwelchen Kompendien verlassen – ja: Montfaucon habe es nicht einmal für nötig befunden, selbst nach Rom zu fahren und die Monumente am Ort zu studieren. Ich habe Ihnen die beiden Schlüsselwerke von Montfaucon und Winckelmann nebeneinander in eine Vitrine gelegt – mögen sie sich vertragen.

Mit Winckelmanns Kult des Originals beginnt etwas Neues – ein Kult, dem (auch Winckelmann brauchte als Forscher schließlich Bilder, brauchte Vergleichsabbildungen) etwas Utopisches anhaftete, doch der die Kunst und die Kunstgeschichte radikal veränderte. Die kompendiösen antiquarischen Werke des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts, in denen immer auch etwas von der Autorität der römischen Antike, von der durch den Bezug auf diese Antike geordneten Welt des Wissens und der Phänomene aufscheint, verloren ihre Gültigkeit, wurden zumindest in ihrer Nützlichkeit, in ihrem Anspruch deutlich zurückgestuft. Für uns, die wir dem selbst noch von Adorno vertretenen Konzept der Macht des einzelnen Kunstwerks, des authentischen Meisterwerks in der Tradition Winckelmanns, längst kritisch gegenüber stehen, ist die Beschäftigung mit den visuellen Ordnungen des Wissens, wie sie sich beispielsweise in den hier präsentierten Büchern und Bildern ausdrücken, daher die große Chance, unser eigenes Verständnis von Kunst und der mit ihr verbundenen Ansprüche zu prüfen.

Ich kann und will in diesem Vortrag nicht jedes in der Ausstellung gezeigte Bild oder Buch vorstellen; Sie wollen sich ja schließlich selbst mit den Objekten beschäftigen. Was die Bücher angeht, haben wir es mit der tragischen Tatsache zu tun, dass in einer Ausstellung immer nur eine Doppelseite gezeigt werden kann. Wir werden sicher einmal umblättern, Sie sollten also bald wieder kommen. Wahrscheinlich wird es auch eine erweiterte Ausstellung mit Scans aus ausgewählten Büchern auf der Site der Staatlichen Bibliothek geben. Vor allem aber können Sie nach Ende der Ausstellung hierher kommen und sich die gezeigten Bücher in den Lesesaal bestellen. Das ist doch ein Grund zur Vorfremde!