

nach seinem ersten Zusammentreffen mit dem Venezianer im Juni 1755 berichtete Robert Adam seinem Bruder James in London von mehreren gemeinsamen, häufig in Gesellschaft von Allan Ramsay und dem französischen Kollegen Clérissieu unternommenen Exkursionen zur Villa Adriana, den Kaiserthermen und zur Via Appia sowie den dabei entbrannten lebhaften Diskussionen und Erörterungen¹¹⁴. Die Unfähigkeit seines Rivalen Chambers zur Herstellung ähnlich vertrauter Beziehungen zu Piranesi anmerkend, verbreitete Adam sich über des Meisters »so erstaunliche und ingeniose Phantasiegebilde, die er mit seinen verschiedenen Plänen von Tempeln, Bädern und Palästen und anderen Gebäuden, wie ich sie niemals gesehen hatte, erstehen ließ – eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Anregungen für jeden Liebhaber der Architektur¹¹⁵.«

Die archäologischen Phantasien aus der Mitte der fünfziger Jahre – perspektivische Rekonstruktionen wie Grundrisse –, die Piranesi als seinen Beitrag zur Verteidigung römischer Erfindungsgabe betrachtete, haben weiterverzweigte Wurzeln als seine ebenfalls Neuland betretenden Bemühungen um die antike Bautechnik. Wie bereits erwähnt, läßt sich eine Tradition höchst phantasie-

voller archäologischer Rekonstruktion von Pirro Ligorio über Montano und Kircher bis hin zu Fischer von Erlach und Bianchini verfolgen. Der Veroneser Antiquar Francesco Bianchini hatte in seinem 1738 posthum veröffentlichten Folianten *Del Palazzo de' Cesari* aufgrund von recht bescheidenen, zwischen 1720 und 1724 durchgeführten Ausgrabungen die Kaiserpaläste auf dem Palatin rekonstruiert. Das Werk gipfelte in einer großen Rekonstruktion der gesamten Palastanlage von Francesco Nicoletti da Trapani, der die zeitgenössische Architektursprache nicht verleugnen konnte und auch keinerlei Wert auf den geographischen oder urbanen Kontext der Anlage legte. Piranesis visionäre Perspektiven, wie etwa die vier Frontispizien in den Bänden der *Antichità*, übertreffen diesen ziemlich nüchtern anmutenden Rekonstruktionstypus vor allem in der Akkuratess der ornamentalen Details und in der überzeugenden Weise, in der jedes Bauwerk architektonisch seiner topographischen Situation angepaßt ist. Ein konstituierendes Element der phantastischen Circusanlage im Frontispiz zu Band III stellt zum Beispiel der Grundriß des *Circus Maximus* dar, wie er auf Tafel XLIII der Rekonstruktion des Forum Romanum erscheint. Dennoch wäre es zwecklos, diese Komposition auf eine bestimmte Anlage deuten zu wollen, wie es von einigen

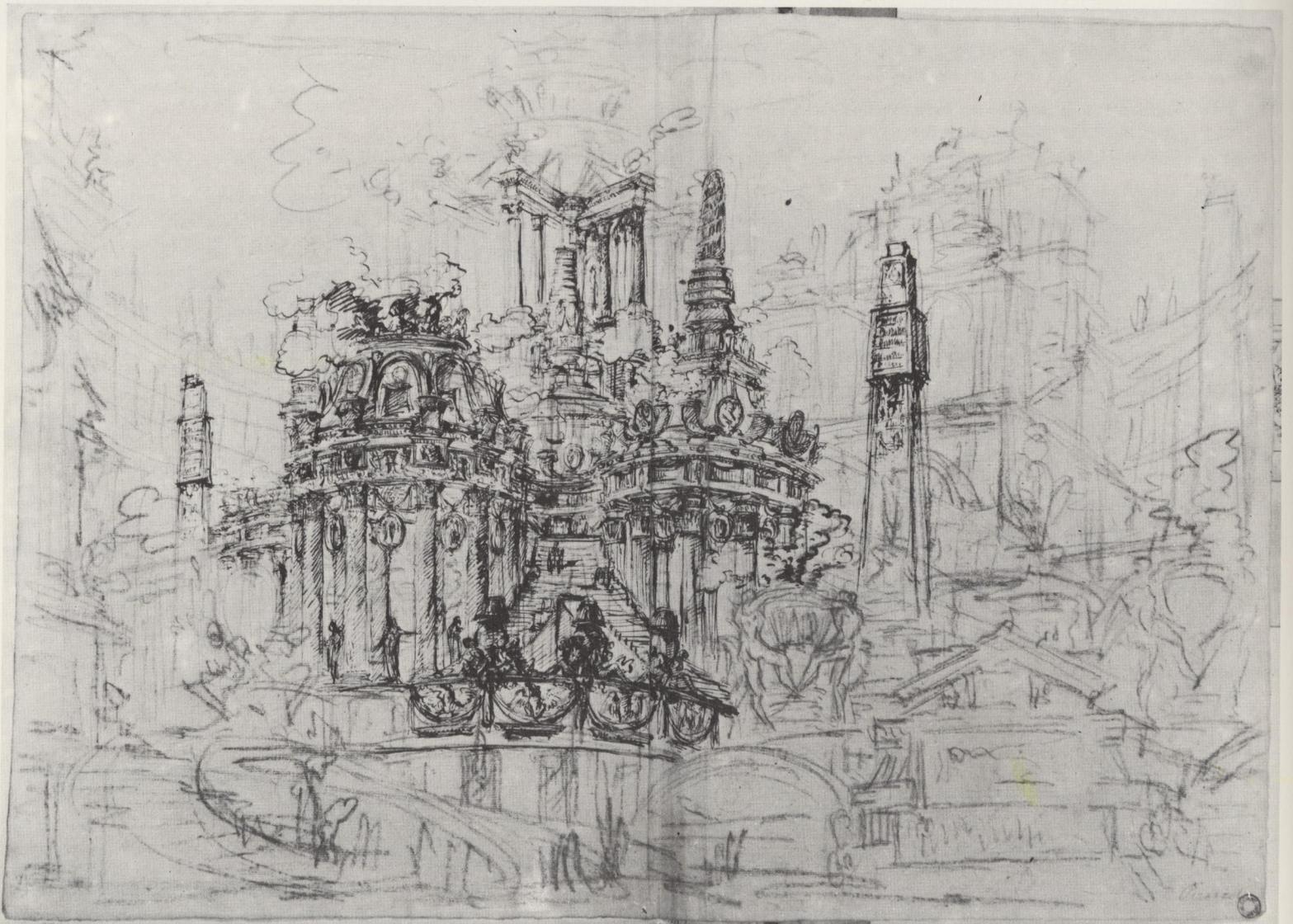
102

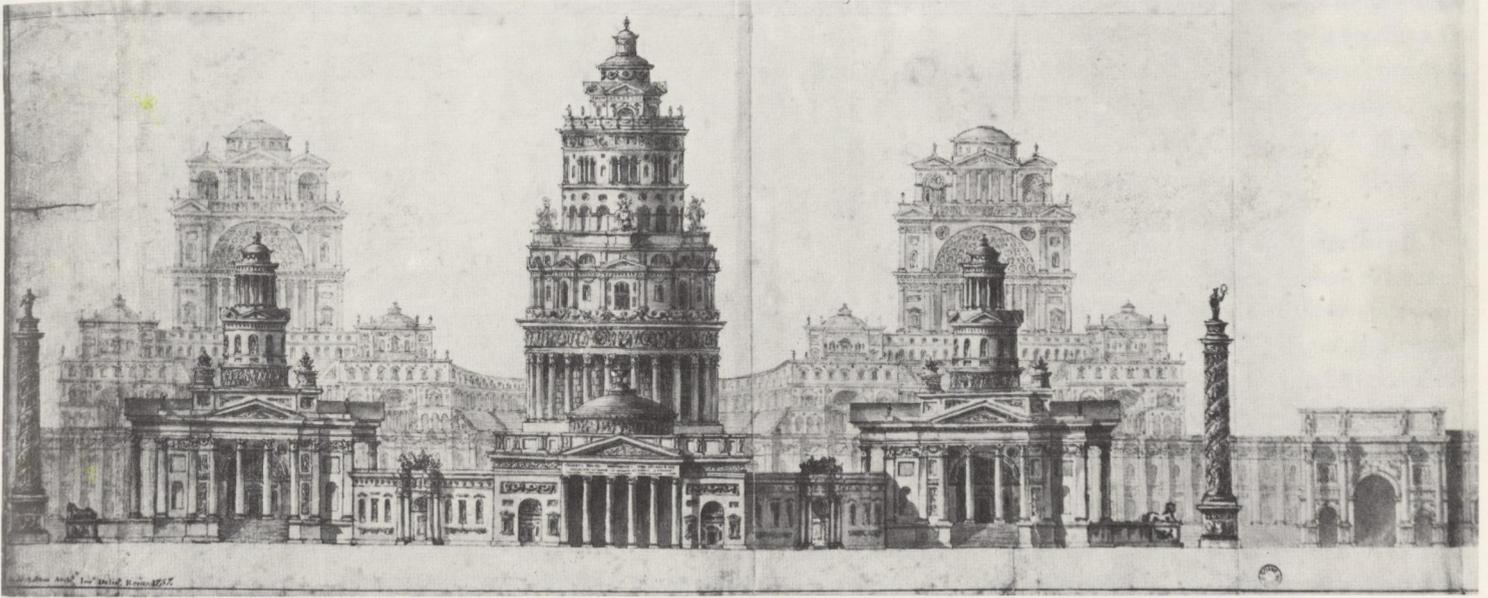
82

83

81

103 Architekturphantasie. Zeichnung für Robert Adam (?)





104 Robert Adam: Phantastische Architektur (Detail einer Zeichnung). London, Sir John Soane's Museum

Wissenschaftlern versucht worden ist. Weder wollte Piranesi einen idealisierten Circus Maximus darstellen, noch – wie sogar die Bildlegende angibt – den »Circus des Caracalla« an der Via Appia rekonstruieren; es war vielmehr seine Absicht, den römischen Circus schlechthin zu charakterisieren, indem er verschiedene Vorlagen miteinander verwob und auf eine höhere Ebene erhob.

82 Dasselbe gilt für die phantastisch-imaginäre Darstellung der antiken *Via Appia*, eine Apotheose römischer Sepulkralarchitektur, die aus Einzelementen der im folgenden mit anatomischer Genauigkeit beschriebenen Anlagen zusammengesetzt ist. Während Chambers und die einem nüchternen Zweckdenken anhängenden professionellen Architekten diese Kompositionen als grotesk oder im schlimmsten Fall als Ausgeburten wahnwitziger Phantasie verwarfen – Vanvitelli sprach einmal von dem »verrückten Piranesi« –, erkannte ein kongenialer und aufgeschlossener Künstler wie Adam die Fülle formaler Inspiration, die in solchen Darstellungen verarbeitet war¹¹⁶. In der Tat sind diese Phantasien wohl ebenso als erlaubtes Medium uneingeschränkter architektonischer Experimentierens zu betrachten wie die kurzlebigen Feuerwerksdekorationen der *Festa della China* in den vierziger Jahren.

103 104 Welchen Einfluß Piranesi mit solchen Arbeiten in der Mitte der fünfziger Jahre auf die künstlerische Entwicklung Adams ausübte wird deutlich, wenn man eine von ihm für Adam geschaffene Zeichnung einer von dessen eigenen reifen Phantasien gegenüberstellt¹¹⁷. Als für Adam 1758 die Zeit zur Rückkehr nach Großbritannien gekommen war, hatte der von ihm vor dem römischen Aufenthalt in Schottland erlernte konventionelle Palladianismus einer souveräneren Auffassung von architektonischer Formgebung Platz gemacht, wengleich diese nach Piranesis Maßstäben noch als gebunden und unfrei zu bezeichnen ist. Ohne die Erfahrung der römischen Jahre wäre Adam nicht zu solcher Größe der Erfindung gelangt.

Die Begegnung mit Adam fand auch für Piranesi zu einem günstigen Zeitpunkt statt, denn seit 1755 begannen seine Beziehungen zu Lord Charlemont rasch abzukühlen. Offensichtlich bekam er das Gefühl, daß sein Vertrauen in diesen Gönner wenig angebracht war, und diese Situation stellte wohl auch den Hintergrund für eine Äußerung Adams vom Juni 1755 dar, Piranesi »drohe, er werde seinen nächsten Plan des antiken Rom mir widmen«¹¹⁸. Gerade dieser Plan war offenbar ursprünglich als Höhepunkt der *Antichità* gedacht gewesen, aber schon im September schilderte Robert seinem Bruder James, wie er Piranesi dazu gebracht habe, dieses Werk separat herauszugeben. So wurde, als die *Antichità* neun Monate später erschienen, auf den Plan von Rom als eine für später vorgesehene Veröffentlichung verwiesen¹¹⁹. Immerhin kam Piranesis Hochachtung vor Adam schon in den *Antichità* zum Ausdruck, indem ihm wie auch Ramsay symbolische Ehrengräber an der Via Appia zuteil wurden¹²⁰. Bei seinem Abschiedsbesuch im April 1757 hatte Adam die Freude, den Künstler in seiner Werkstatt bei der Arbeit an der Dedikationsinschrift des Planes anzutreffen¹²¹.

82 71 105 Als zur gleichen Zeit die von Charlemont für die Realisierung der *Antichità* versprochenen Gelder ausblieben und auch Piranesis Mahnbrieve unbeantwortet gelassen wurden, griff der Künstler zu einem drastischen, gleichwohl dem Geist dieser Publikation entsprechenden Mittel: Nach Verkauf der ersten vierzig Exemplare wurde die Dedikation auf dem Frontispiz von Band I unterdrückt. Der selbstverfaßte Text des Earl wurde feierlich von der Marmorplatte getilgt und sein beigesetztes Wappen zerstört, so als sei der Stein mit Hammer und Meißel übergegangen worden. Mit den Anspielungen auf Charlemont in den Frontispizen der nachfolgenden Bände verfuhr er in gleicher Weise, wobei auf ein antikes Vorbild zu verweisen war: ebenso hatte Caracalla den Namen seines ermordeten Bruders vom Triumphbogen des Septimius Severus tilgen lassen. Im dritten Zustand der Kupferplatte wurde nun eine neue Inschrift auf den Marmor gesetzt – *Utilitati*



105 Frontispiz (3. Zustand) zu Band I der *Antichità Romane*



106 Titel zu *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*

publicae – und als der unwürdige Patron sich weiterhin in Schweigen hüllte, veröffentlichte Piranesi 1757 drei eigene Briefe in dieser Sache (darunter einen an den Abbé Peter Grant, der ungeschickterweise zu vermitteln versucht hatte) in seinem Pamphlet *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont*¹²².

106

Neben einer ermüdend ausführlichen Wiederholung der ganzen Affaire aus Piranesis Sicht, begleitet von einer Miniatur-Darstellung der einzelnen Phasen der Löschung und einigen satirischen Randbemerkungen, bekräftigen die *Lettere* noch einmal die Auffassung des Künstlers, daß die *Antichità* von Konzeption und Funktion her über die üblichen antiquarischen Traktate hinauswies. Um es mit seinen Worten zu sagen: »Dieses Werk ist nicht von der Art, die auf den überfüllten Regalen der Bibliotheken begraben bleibt. Seine vier Folio-Bände enthalten ein neues System der Denkmäler des Alten Rom¹²³.« Die allgemeinen Bemerkungen gehen besonders auf Würde und Ansehen des Künstlers und auf die Unvergänglichkeit der Kunst ein: »Wie ein Adliger den Blick auf seine Ahnen richtet, so muß ein Künstler, der seinen Namen der Nachwelt überliefern will, auf seinen eigenen guten Ruf bedacht sein und an seine Nachkommen denken. Ein Adliger ist stets der letzte seines Namens, der Künstler stets der erste – beide müssen mit gleichem Feingefühl vorgehen¹²⁴.«

Schon sehr bald nach Erscheinen der *Antichità* bestätigte sich Piranesis Vertrauen in die durchschlagende Wirkung seines Werkes. Autoritäten aus ganz Europa bestellten Exemplare, wie der Marquis de Marigny, *Directeur des bâ-*

timents royaux; unter den Staatsoberhäuptern war auch die Zarin von Rußland. Für Piranesi selbst war seine Wahl zum Ehrenmitglied der Londoner Society of Antiquaries (April 1757) die größte Auszeichnung, die er stolz auf dem Frontispiz der *Lettere di Giustificazione* zur Schau stellte¹²⁵.

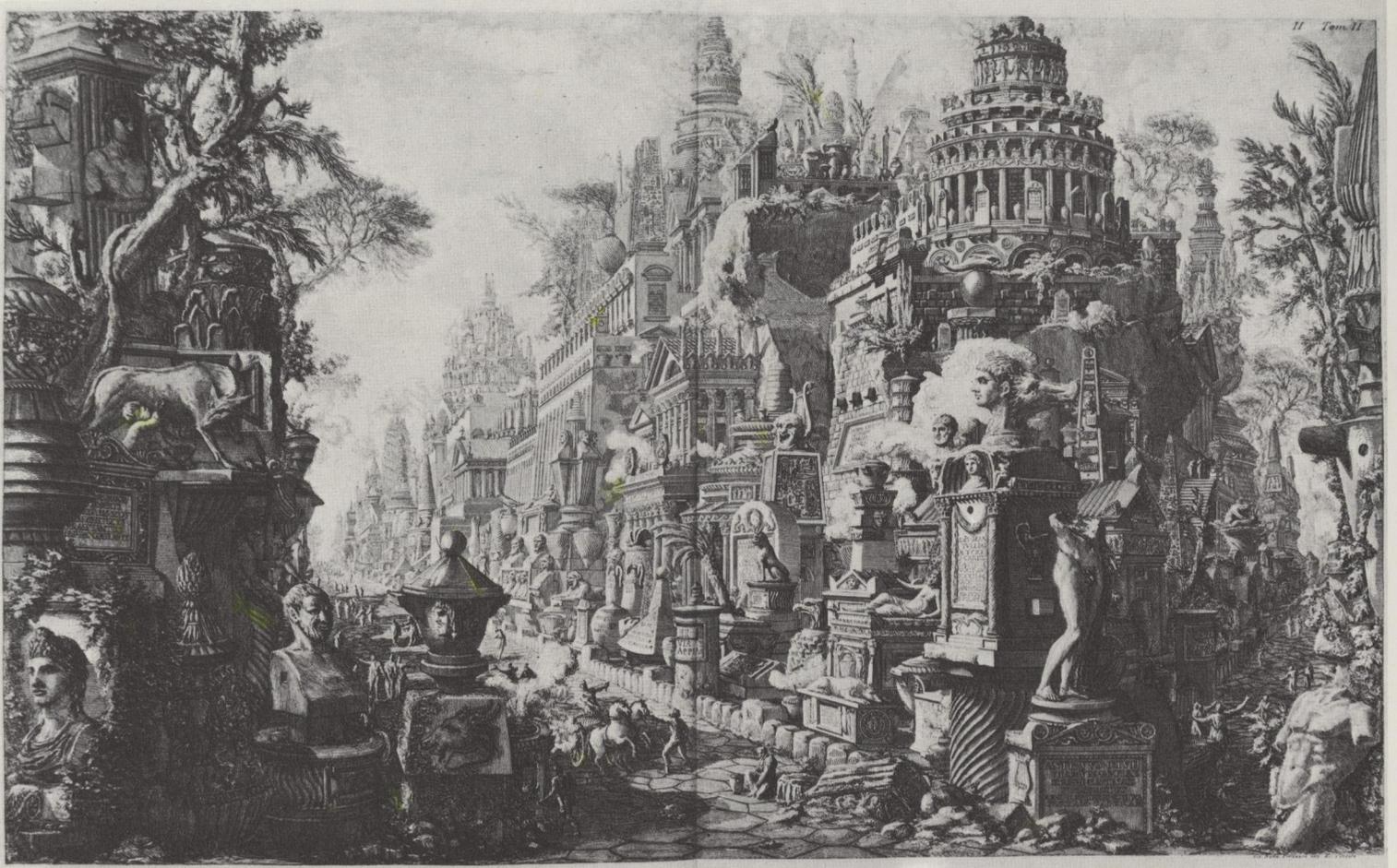
Es sollten indes noch fünf Jahre vergehen, bis der als Höhepunkt der *Antichità* vorgesehene Plan der Stadt Rom endlich als *Ichnographia* des Campus Martius auf einem ganz bewußt einem Architekten gewidmeten Folioblatt erschien – einer *tour de force* von sechs aneinandergrenzenden Platten. Die Arbeit daran war höchstwahrscheinlich schon 1757 vollendet; dies ist jedenfalls das Datum der Dedikationsinschrift an Adam, dessen Kopf einträchtig mit dem Piranesi in einem der beiden Medaillons erscheint¹²⁶. Dieser visionäre Marmorplan, der im Zusammenhang mit jenen anderen »Fragmenten« – Forum Romanum, Kapitolinischer Hügel, Thermen, Nymphäum des Nero und Praetorianerkasernen – gesehen werden muß, beschließt die beabsichtigte Sequenz der *Antichità*. So wird der Leser nach dem Studium der Primärquellen, die auf dem einführenden Gesamtplan der *intra muros* erhaltenen Reste verzeichnet sind, auf eine Entdeckungstreise geführt, die anhand zahlreicher Beispiele den Genius römischer Architektur, ihre Leistungen in Konstruktion, Grundrißgestaltung und Ornamentik erkennen läßt und die zuletzt zu einer umfassenden Rekonstruktion führt – der Vision eines Neuen Rom.

Der moderne Archäologe wird vergeblich nach Übereinstimmung mit den erhaltenen Ruinen suchen, obwohl die verbliebenen Zeugen der Vergangenheit – Pantheon, Marcellustheater, Kaisermausoleen, Stadion des Domitian (Piazza Navona) und die Gebäude auf der Tiberinsel – jeweils am richtigen Platze in das Ganze inkorporiert sind. Andererseits ist der Verlauf der Via Flaminia von der Milvischen Brücke bis zum Kapitol im Gegensatz zur allgemein akzeptierten Straßenführung von Piranesi unter Berufung auf Strabon seltsam verändert worden. Dieses topographische Problem war schon an anderer Stelle der *Antichità* angeschnitten worden, als das Wasserleitungssystem in seiner Beziehung zum Marsfeld zur Diskussion stand und Piranesi seine abweichende Meinung in seiner Karte des Wasserversorgungsnetzes dargestellt hatte. Über solche Angaben hinaus ist er jedoch darauf bedacht, durch eine überwältigende Darbietung von Einzelelementen und Konstruktionsschemata, vergleichbar seiner Übertreibung römischer Baukonstruktionen, den von der

Archäologie enthüllten potentiellen Reichtum der Gestaltung herauszustellen. Damit kommt er dem Geist der kaiserzeitlichen Architektur näher als die gewissenhaften Forscher der beiden Jahrhunderte nach Pirro Ligorio, dessen vergleichbare Vogelschau-Rekonstruktion er sich offensichtlich zum Vorbild genommen hatte. 65

Im Jahr vor Erscheinen der *Antichità* hatte der bis dahin unbekannte deutsche Gelehrte Johann Joachim Winckelmann in Dresden seinen Aufsatz *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* veröffentlicht. Das schmale Heft übte größeren Einfluß auf die abendländische Vorstellung von der griechischen Antike aus als die Werke von Caylus und Laugier, die Foliobände von Le Roy, Stuart und Revett zusammen. Unbelastet von antiquarischen Vorurteilen war es Winckelmann mit Hilfe einer außergewöhnlichen Vorstellungskraft gelungen, aus ihm zugänglichen Gemmen, Münzen und römischen Kopien griechischer Gemälde und Skulpturen eine neue Sicht der Vergangenheit zu eröffnen. Noch im selben Jahr 1755 war Winckelmann nach Rom gekommen und dort Bibliothekar des großen Sammlers Kardinal Alessandro Albani geworden; bis zum Ende des Jahrzehnts führte er die Debatte um Griechen und Römer auf eine neue Ebene.

Bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Auffassungen, die Piranesi und Winckelmann einen Platz an der Spitze der beiden Parteien zuwies, hatten die beiden Opponenten in ihrem methodischen Vorgehen und ihrem Zugang zur Antike doch mehr untereinander gemeinsam als mit jedem anderen früheren oder zeitgenössischen Gelehrten. Mit ähnlichen Akten der Intuition führten sie die Vorstellungskraft über den Rahmen des Belegbaren und die konventionellen Methoden der Wissenschaft hinaus und schufen, jeder auf seine Weise, völlig neue Konzeptionen der Antike, die sich in einem gewissen Sinn als komplementär ergänzen sollten. Während Winckelmann in seinen Schriften nach literarischen Qualitäten strebte und mit einer poetischen Sprache zu überzeugen versuchte, bemühte Piranesi die visuelle Überzeugungskraft des Capriccio und der Architekturphantasie, um neue Wahrheiten auszusprechen und eine neue Art historischer Information zu vermitteln. Was Hegel später über die Leistung Winckelmanns äußerte, kann ebenso über Piranesi gesagt werden: Er war »durch die Anschauung der Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgetan«¹²⁷.



82 Frontispiz zu Band II der *Antichità Romane*



83 Frontispiz zu Band III der *Antichità Romane*