

ist. Neben den *Eikones* des Philostrat sind es vor allem Senecas *Naturales quaestiones*, die Raupp als Quelle für Rubens' Bilderfindungen glaubhaft machen konnte. Hier finden sich die differenzierten Beschreibungen von Naturphänomenen, die Rubens erstmalig und für die barocke Landschaftsmalerei einzigartig ins Bild setzt. Vor allem liegt in diesen Schriften aber die entscheidende Legitimation für solche auf die Darstellung meteorologischer und geologischer Phänomene konzentrierten Bilder: Seneca hatte die Betrachtung der Wirkungskräfte der Natur empfohlen, da die Einsicht sowohl in die Kausalität der Natur wie in deren unausweichliche Schicksalhaftigkeit zugleich Trost über das eigene Menschengeschick bieten könne. Gerade der Vortrag

Raupps verdeutlichte, daß in der stoischen Gewißheit vom dynamisierten Wesen der Natur der weltanschauliche Schlüssel zur Affektthematik in Rubens' Malerei liegt. Als Fazit der Tagung mag der von Heinen formulierte Gedanke stehen, daß die stoische Naturauffassung das Band ist, das die besonderen Formen und Ausdrucksmittel der Rubensschen Affektdarstellung verknüpft. Weiterhin die Notwendigkeit, daß die Rubensforschung sich kritisch der eigenen Traditionen bewußt wird, von neuem an die Quellen geht – seien es Schrift- oder Bildzeugnisse – und vor allem die Originale stärker zum Sprechen bringt. Ein Kolloquiumsband soll 2000 im Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, erscheinen.

Nils Büttner

Giovanni Battista Piranesi – Die Wahrnehmung von Raum und Zeit

Symposium in der Staatsgalerie Stuttgart, 25. und 26. Juni 1999

In der Fülle der Piranesi-Ausstellungen der letzten Jahre – mit sehr unterschiedlichen Projekten von Rom bis Bahia, von Maastricht bis Köln – stach die Stuttgarter Ausstellung *G. B. Piranesi – Die poetische Wahrheit* (Staatsgalerie 27.3.-27.6.99) durch die schiere Fülle der 180 gezeigten Blätter, aber auch durch die sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung der Radierungen aus dem Bestand der Staatsgalerie heraus. Am Schluß der von Corinna Höper in Zusammenarbeit mit Jeannette Stoschek und Stefan Heinlein betreuten Ausstellung stand das von der Staatsgalerie in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen veranstaltete Symposium, bei dem Piranesis »poetische Wahrheit« im enger gefaßten Focus der Frage nach der Wahrnehmung von Raum und Zeit in seinem Werk untersucht werden sollte.

Angesichts einer als stagnierend empfundenen künstlerischen Entwicklung in Rom am Ende des 18. Jh.s war es das Anliegen Piranesis, aus dem Rekurs auf die italische Vergangenheit schöpferische Anstöße zu gewinnen. Die an

der Organisation des Symposiums beteiligte *Elisabeth Kieven* stellte daher ihre Ausführungen zu konkreten Architekturprojekten Piranesis unter die These von der visuellen Gegenwart, mittels derer Piranesi aus der zeitlich weit zurückliegenden, fragmentierten Vergangenheit ein neues, verbindliches ästhetisches Universum erschaffen wollte. Ein von ihr vorgestelltes neuentdecktes Blatt mit einem Entwurf für die Umgestaltung der Attikazone des Pantheons belegte nachdrücklich, wie voreingenommen Piranesi seine Rekonstruktion einer idealen Architektur aus dem Geist der römischen Vergangenheit kompilierte. Für die antike, feinsinnige Gliederung hatte er kein Verständnis, es sollte eine »große«, an der Erdgeschoßgliederung orientierte, orthogonalierte Ordnung eingezogen werden, der jedes rhythmische Eigenleben ausgetrieben worden war. Ähnlich »überwältigend« ging Piranesi bei seinen Entwürfen für den Chorbereich von S. Giovanni in Laterano vor. Über mehrere Entwicklungsstufen entstand ein Projekt, das mit Neu-St. Peter konkurrieren sollte, und das

eine rücksichtslose Zerstörung der alten Baubsubstanz bedeutet hätte. Das einzig ausgeführte Bauprojekt Piranesis war bezeichnenderweise kein Neubau, sondern die Umdekoration der Malteserkirche S. Maria del Priorato auf dem Aventin samt ihrem Vorplatz. Vom *horror vacui* geprägt, überzog diese Kulissenarchitektur den spätmittelalterlichen Bau mit einer Fülle scheinbar wahllos der Antike entnommener Zitate, so als ob das dichtgedrängte Arrangement der Einzelheiten Ausdruck des überbordenden Ehrgeizes des Architekten gewesen sei, nun endlich einmal auch in Stein und nicht nur auf Papier seine Bravour zu beweisen. Als zentrales Anliegen stellte Kieven zu Recht seine Wunschvorstellung heraus, im Nachklang der lebhaften Debatte über den Paragone zwischen griechischer und römischer Antike und dem jeweiligen Primat über die andere eine historische Kontinuität italischer Architektur von den Etruskern über die Gegenwart hinaus in die gebaute Zukunft zu entwickeln.

Die bisher wenig beachteten Beitexte und Legenden der Blätter Piranesis rückte *Corinna Höper* in den Mittelpunkt ihres Vortrages, der ihren grundlegenden Katalogbeitrag ergänzte. Während der Ausstellungsvorbereitung hatte sie die 695 in der Staatsgalerie aufbewahrten Blätter untersucht und sämtliche Textbestandteile transkribiert. Aus der so gewonnenen skrupulösen Kenntnis der Blätter heraus konnte sie überraschende Bezüge zwischen Bild und Text präsentieren. Das betrifft einmal die Fülle der Texte, die belegt, daß Piranesi wie kein anderer Künstler des 18. Jh.s die Verbindung von Bild und Text suchte und sich dabei keinerlei quantitativer Beschränkung unterwarf. Zum anderen betrifft dies aber auch die bisher nicht angemessen gewürdigte Bandbreite der Variationsmöglichkeiten. Piranesi muß daher künftig als Künstler *und* Literat, als Theoretiker *und* Praktiker gesehen werden. Zu Höpers provozierender These, die beiden Editionen der *Carceri* seien nur durch ein »Mißverständnis« zu ihrem »dämonischen

Ruf« gekommen, ihre »scheinbare Bedrohlichkeit« vielmehr ein »Experiment zum Thema Raumvariation«, nahm das Symposium nicht Stellung. Die Gegenposition hatte vor einem Jahrzehnt Horst Bredekamp formuliert, der den »resignativen Furor« des Perfektionisten Piranesi in den Folterkammern der *Carceri* psychotisch bildmächtig geworden sah. Möglicherweise liegt die Wahrheit in der Mitte; es scheint jedenfalls, gerade nach der Stuttgarter Ausstellung und dem Symposium, vielversprechend, Piranesis *Invenzioni capric(ciose) di Carceri* bzw. vor allem die *Carceri d'Invenzione* der zweiten, ergänzten Auflage in einer künftigen Ausstellung neben die nur wenig später entstandenen *Caprichos* Goyas zu stellen (speziell »Das große Rad« Piranesis).

Der *architetto veneziano* Piranesi und seine Architekturcapricci wurden von *Sabine Poeschel* auf die fortwirkende Bedeutung der lokalen Kunsttradition hin untersucht. Seine Darstellung der römischen Architektur sei nicht angemessen zu verstehen ohne die Einbeziehung der venezianischen Tradition der Architekturdarstellung. In der Diskussion wurde zusätzlich auf die Bedeutung der Bühnenbildentwürfe bei Architekten wie etwa Serlio und Peruzzi verwiesen, wo die Verbindung von realer und fiktiver Architektur bzw. die Darstellung großvolumiger Innenräume sowie himmelsstürmender Außenansichten einen zweiten, relevanten Traditionszweig bildet. Jeannette Stoschek hatte in ihrem Katalogbeitrag und in ihrer Ausstellungssektion die Tradition der Vedutendarstellung erläutert. *Jörg Garms* dehnte bei seinen Überlegungen zur Architekturphantasie in der italienischen Malerei der Piranesi-Zeit die Suche nach bildwirksamen Traditionssträngen im Œuvre Piranesis auf das gesamte Spektrum der italienischen Malerei von den Pannini-Supraporten der *Granja* in Segovia bis hin zu den Londoner Arbeiten Canalettos aus. Er unterstrich nachdrücklich die europaweite Sonderstellung, die Piranesi mit seiner spezifischen Stilform einnimmt.

Andrew Robison und John Wilton-Ely, die bekannten Piranesiker, setzten in Stuttgart ihre andauernde wissenschaftliche Kontroverse fort. Robison (Nat. Gallery, Washington), mit den Vorbereitungen des *catalogue raisonné* der späten Architekturphantasien Piranesis beschäftigt, trug einen munteren Arbeitsbericht vor. In einer ungewöhnlich offen ausgesprochenen Selbstkritik unterzog er seine bisherige Datierung vieler Blätter einer grundsätzlichen Revision. Im Zentrum seines Interesses steht die Entwicklung von Piranesis Verhältnis zu Raum und Fläche, wie es sich von den radikal komprimierten Raumdarstellungen des Spätwerkes her erschließen läßt. Weitere Forschungen Robisons gelten der bisher nur oberflächlich untersuchten Ikonographie dieser Blätter. Er konnte dabei ein weiteres Mal bestimmte *venezianische* Quellen (Vorlagenbücher) für einen Großteil der von Piranesi verwendeten Einzelmotive dingfest machen, in überraschend hoher Zahl aber auch Selbstzitate des späten Piranesi aus dem eigenen Frühwerk. Ob man dafür allerdings die vorgegebene Redezeit gleich um das Doppelte überziehen muß, ob nicht auch eine qualifizierte Auswahl der Beispiele zur Illustration der anregenden Thesen ausgereicht hätte, soll hier nicht weiter erörtert werden.

Piranesi hatte mit seinen auflagenstarken Druckwerken einen starken Einfluß auf die europäische Architektur der Folgezeit. Diesem nachzuspüren hatte sich *John Wilton-Ely* zur Aufgabe gestellt. Direkte Schüler Piranesis wie Adam, aber auch die französischen Visionäre Ledoux und Boullée zeigen sich deutlich beeindruckt von seiner Formenwelt. Einen weiteren Traditionsstrang, auf den in den vergangenen Jahrzehnten schon mehrfach hingewiesen worden war, verortete Wilton-Ely ab Thomas de Quincy in der europäischen Literatur der Romantik. In den Diskussionsrunden zu den beiden Vorträgen blieb es naturgemäß bei den divergierenden Meinungen der beiden zu nahezu jedem Sachverhalt.

Neben England und Deutschland zeigte sich besonders Frankreich für die Architekturvisio-

nen Piranesis empfänglich. *Hans-Christoph Dittscheid* war bei seinen Forschungen zur Architektur des 18. Jh.s in Rußland auf verschiedene westeuropäische Architekten gestoßen, die sich am Zarenhof Verdienst und Arbeitsmöglichkeiten versprochen hatten. So hatte auch Charles de Wailly ein unausgeführtes, bislang unpubliziertes Projekt für einen Pavillon entworfen, dessen Bauherrin Katharina die Große sein sollte. Allerdings hatte Dittscheid bei diesem nur mittelbar im Einflußbereich der Tradition Piranesis stehenden Projekt für dessen Herleitung die naheliegende Tradition der *maison de plaisance* des aufgeklärten Absolutismus unerwähnt gelassen, was Katharina Krause kritisch anmerkte. Innerhalb der großen Debatten des ausgehenden 18. Jh.s – Superiorität von griechischer oder römischer Architektur der Antike, *querelle des anciens et des modernes*, Streit um die Alchimie – war auch das Verhältnis von Natur und Architektur thematisiert worden. *Klaus Jan Philipp* analysierte in seinem Vortrag zu naturinduzierter Architektur bzw. architekturinduzierter Natur den Streit um eine angebliche natürliche Entstehung der Pyramiden, wie sie im Analogschlußverfahren an den kristallinen Basaltformationen Mitteleuropas festgemacht worden waren, und konterkarierte ihn durch ein weiteres Streitobjekt, die hinwiederum natürlich entstandene Fingalshöhle auf der Schottland vorgelagerten Insel Staffa. Diese Höhle, so wurde im frühen 19. Jh. behauptet, sollte Produkt menschlicher Arbeitskraft sein, dabei handelte es sich hier um ein ausgewaschenes Basaltvorkommen, dessen Überreste als mittelalterliche Hallenkonstruktion angesehen wurden. Das reproduzierte Bild überlagerte hier (wie so oft) den Augenschein, die Autopsie, und schuf damit eine neue Realität, eine »poetische Wahrheit«. Mit diesem humorgeprägten Schlußpunkt klang die Veranstaltung aus. Eine Publikation der teilweise zu kontroverser Diskussion anregenden Beiträge ist geplant.

Susanne Grötz, Alexander Knaak