

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

30. Jahrgang

Mai 1977

Heft 5

## ZUM POMPEJANUM IN ASCHAFFENBURG

(Mit 5 Abbildungen)

*Die Instandsetzungsarbeiten am Pompejanum sind nach Abschluß der ersten Etappe, der Restaurierung des Außenbaus, zum Stocken gekommen. Erika Simon, die als Archäologin mit der pompejanischen Wandmalerei vertraut ist, ging in einem Vortrag im Zentralinstitut für Kunstgeschichte auf die Bedeutung des Baus ein und zeigte, wie wünschenswert die Wiederherstellung seiner Innenräume bleibt.*

Das zwischen 1840 und 1848 nach den Plänen Friedrich von Gaertners erbaute Pompejanum in Aschaffenburg gehört leider immer noch zu den Ruinen des zweiten Weltkriegs. Zwar ist das Äußere seit den fünfziger Jahren restauriert und bietet zusammen mit dem mainaufwärts gelegenen Schloß Johannisburg den alten Anblick (Abb. 2), es handelt sich aber nur um eine Kulisse, denn das Innere des Pompejanums ist in einem trostlosen Zustand. Ein großer Teil der Wandgemälde ist vernichtet, im Erdgeschoß sogar mehr noch als im Obergeschoß. Die Unterzeichnete versuchte in einem Vortrag im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, das Verhältnis des Baues zu seinen Vorbildern in Pompeji von unserem heutigen Wissensstand her zu beleuchten.

Das Hauptvorbild Gaertners war das 1828/29 ausgegrabene „Haus der Dioskuren“, so genannt nach den Fresken im Eingangsflur. Den Grundriß dieses Hauses (Abb. A) und verschiedene Ansichten publizierte der englische Maler-Archäologe William Gell in seinen „Pompeiana“ von 1832. 1839 zeichnete Gaertner eine Woche lang in diesen Ruinen und destillierte dabei den Plan für das Pompejanum heraus. Im Auftrag Ludwigs I. sandte er noch im gleichen Jahr den Grundriß an Martin von Wagner in Rom, der sich um die Innenausstattung kümmern sollte. Obwohl dieser Grundriß (Abb. B) in Größe und Proportionen mit der linken Hälfte des Dioskurenhauses übereinstimmt, ist das Pompejanum nicht einfach eine histori-

sierende Kopie, sondern eine wohlüberlegte Neuschöpfung. Es ist ein ringsum freistehender Bau, an dem die innere Disposition der Räume nach außen hin sichtbar wird. Bei dem in seine Insula eingezwängten Dioskurenhaus ist das nach keiner Seite hin der Fall. Die beiden Hauptteile des pompejanischen Stadthauses, Atrium und Peristyl, folgen vielmehr schlauchförmig aufeinander. Am Pompejanum setzt sich der Längstrakt mit dem Atrium deutlich von dem Quertrakt mit dem Peristyl ab. Gaertner erreichte diese Wirkung, indem er den Knick in der linken Wand des Dioskurenhauses, der dort nur durch das Herüberreichen des Nachbargrundstücks bedingt ist, axialsymmetrisch nach rechts übertrug.

In Stichen, Gemälden und Photographien des 19. Jahrhunderts ist das Pompejanum stets in Schrägsicht von mainaufwärts her wiedergegeben (Abb. 1). Es handelt sich um die von Gaertner geplante Idealansicht, die den Atriumtrakt mit dem Haupteingang von zwei Seiten zeigt. Obwohl an Erd- und Obergeschoß nach pompejanischem Vorbild Fenster weitgehend fehlen, wirkt die Baumasse gegliedert. Dazu trägt sowohl die klare Trakteinteilung als auch die Polychromie bei. Der Bau ist ringsum im „1. pompejanischen Stil“ bemalt: Auf einen Sockel aus roten Orthostaten folgen große maisgelbe, isodom versetzte Quader. Ähnlich ist die Eingangsfront des Dioskurenhauses an der „Strada di Mercurio“ dekoriert. (Auch die typisch antiken Proportionen der hohen Tür und die seitlichen Luftschlitze sind von dort übernommen.) Mit dieser lebhaften Außenpolychromie leitet Gaertner einen neuen Stil in der Architektur ein, in der zwischen 1800 und 1840 meist ein monochromer Klassizismus geherrscht hatte.

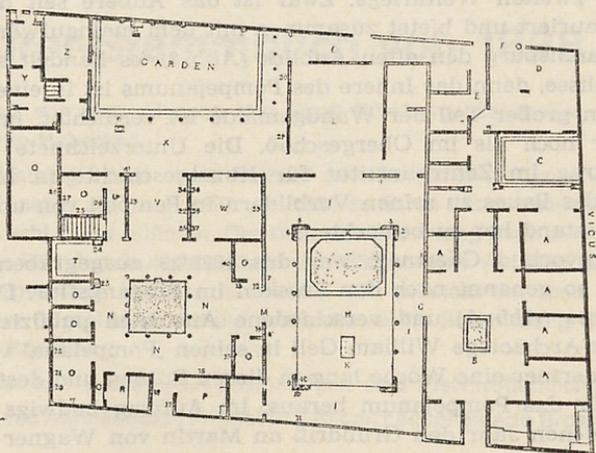


Abb. A Pompeji, Casa dei Dioscuri.  
Grundriß nach W. Gell, Pompeiana,

182°

Das Dioskurenhaus ist nicht das einzige Vorbild, das auf Gaertner eingewirkt hat. Er wohnte 1839 in Torre Annunziata und kam jeden Morgen über die Herculaner Straße nach Pompeji. In einem Brief vom 21. April 1839 an seine Frau erwähnt er ausdrücklich die rechts von der Straße gelegene „Villa des Diomedes“. Seinem geschulten Blick dürfte weder die schräge Lage des Anwesens noch dessen Einteilung in zwei Haupttrakte entgangen sein. Die gleiche Orientierung zeigt die benachbarte, schon zu Winkelmanns Zeiten ausgegrabene „Villa des Cicero“. Dagegen wurde die Mysterienvilla (an einer Nebenstraße) erst in unserem Jahrhundert freigelegt. Erstaunlicherweise stimmt sie in der Schräglage mit den beiden anderen Villen überein (Abb. C). Alle drei sind auf den gleichen Blickpunkt hin ausgerichtet: die Insel Capri. Wie es scheint, hat Gaertner die Schrägansicht als Idealansicht und die strenge Einteilung in Trakte von den pompejanischen Vorstadtvillen übernommen. Auch die Hanglage über einer durch Bogen gegliederten Terrasse ist für jene Bauten typisch und kehrt am Pompejanum wieder. Da der Bautypus der *villa suburbana* damals noch nicht studiert und die Mysterienvilla noch nicht ausgegraben war, ist die Einfühlungskraft Gaertners um so mehr zu bewundern.

Diomedesvilla und Dioskurenhaus haben das vielsäulige „korinthische“ Atrium gemeinsam, das in den Vesuvstädten sonst sehr selten ist. Im allge-

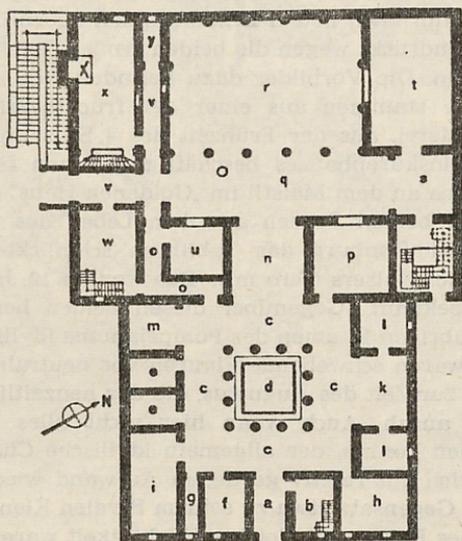


Abb. B Aschaffenburg, Pompejanum. Grundriß

meinen verwendete man das säulenlose „tuskanische“, d. h. altitalische Atrium (Vitruv, *de arch.* 6, 3). In der Wahl einer aus dem griechischen Kulturbereich hergeleiteten Form für das Atrium zeigt sich Gaertner als Klassizist in der Nachfolge Winckelmanns, so sehr er im übrigen schon über den reinen Klassizismus hinausgreift. Der späteren Entwicklung gehört die rote Bemalung der Säulen im unteren Drittel an, die in Gaertners Aquarellentwurf von 1839 festgehalten ist. Diese bunte Fassung war ganz im Sinne Ludwigs I., der sogar die Walhalla bemalen lassen wollte. Martin von Wagner, ein Anhänger des monochromen Klassizismus, brachte ihn mit Mühe davon ab.

Im Herbst 1844 war Gaertner noch einmal wegen des pompejanischen Hauses in Neapel und Pompeji, diesmal mit seinem Freund Martin von Wagner. Es ging um die Innenausstattung. Noch Gaertners letzter Brief an Wagner handelt von den Fresken für das Pompejanum. Der überlastete Architekt starb 54jährig im Jahre 1847. Die Wandbilder im Innern seines Baues waren 1848 vollendet. Sie stammten von Friedrich Christoph Nilson, Joseph Schlotthauer und Joseph Anton Schwarzmann, Malern der Münchener Schule. Die Reste der Malerei wirken heute merkwürdig vergilbt, nicht wie Fresken, sondern wie mit Firnis überzogene Tafelbilder. Nachdem man in unserer Zeit in der technischen Erforschung pompejanischer Fresken große Fortschritte gemacht hat, wäre es möglich, die Ergänzung der Wandbilder im Pompejanum nach neuen Erkenntnissen auszuführen. Vor allem sollten des Gesamteindrucks wegen die beiden großen Gemälde im Tablinum rekonstruiert werden. Die Vorbilder dazu befinden sich im Museo Nazionale in Neapel. Sie stammen aus einer der fruchtbarsten Epochen der pompejanischen Malerei, aus der Frühzeit des 4. Stils unter Kaiser Nero. Die Besitzer des Dioskurenhauses beschäftigten einen fähigen Stab von Wandmalern, die sich an dem Malstil im „Goldenen Haus“ des Nero in Rom orientierten. In den beiden Szenen aus dem Leben des Achilleus, die in Pompeji wie in Aschaffenburg das Tablinum schmückten, schwingt die Trojabebgeisterung des Kaisers Nero mit. Das war im 19. Jahrhundert allerdings noch nicht bekannt. Gegenüber diesen beiden heroischen Themen herrschten in den übrigen Räumen des Pompejanums idyllische Szenen vor. Besonders beliebt waren schwebende Figuren vor neutralem Grund, Erfindungen des 3. Stils zur Zeit des Augustus, die der neuzeitliche Klassizismus als wahlverwandt ansah. Auch wenn hier nicht alles bis ins einzelne rekonstruiert werden könnte, der allgemein idyllische Charakter der kleinen Räume ließe sich mit relativ geringem Aufwand wiederherstellen. Da für Gaertner — im Gegensatz etwa zu seinem Rivalen Klenze — das Äußere und das Innere eines Baues von gleicher Wichtigkeit waren, ist die Restaurierung der Innenräume des Pompejanums dringend nötig. Es war von Ludwig I. von Anfang an als musealer Bau geplant. Diese Aufgabe sollte es in Zukunft wieder erfüllen.

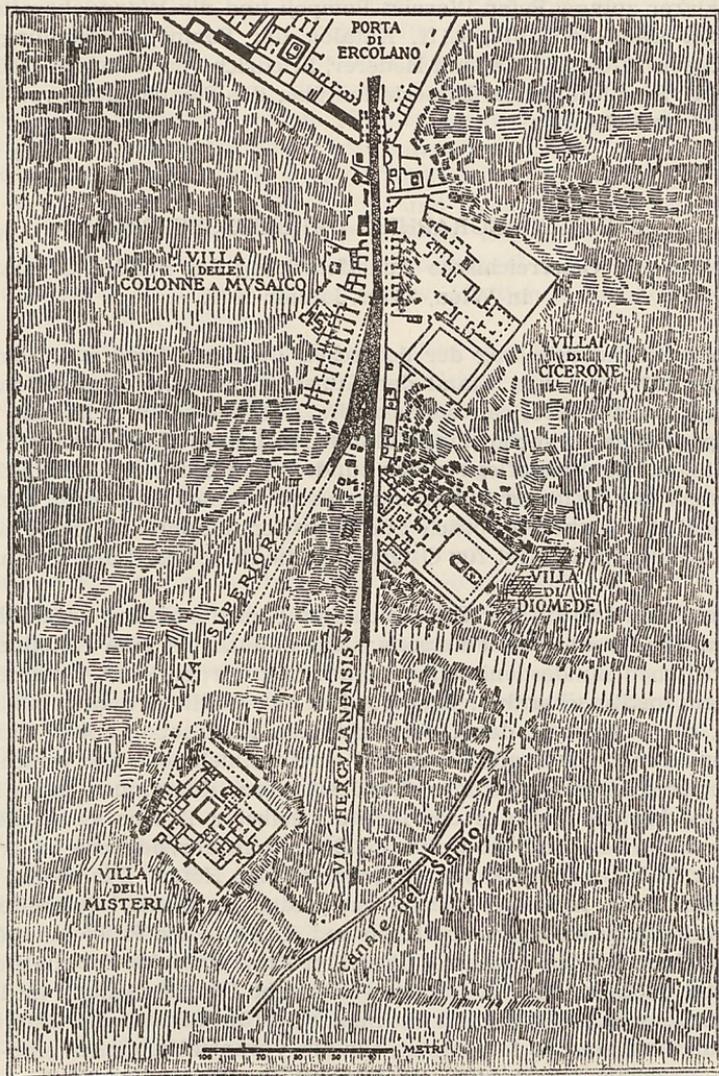


Abb. C Herculaneum, Straße mit Vorstadt villen Pompejis.  
 Lageplan nach A. Maiuri, *La Villa dei Misteri*; Rom 1931,  
 S. 35, Abb. 6

In neueren Forschungen tritt die Bedeutung des „bemerkenswerten Baues“ immer klarer zutage: Peter Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit* (München 1970) 95 ff. Katalog der Pompeji-Ausstellung Villa Hügel (Essen 1973) 226 f. Oswald Hederer, *Friedrich von Gaertner* (München 1976) 178 ff. Eine Münchener Dissertation über das Pompejanum, von Kristin Sinkel, ist im Entstehen.

Erika Simon

#### KUNSTTOPOGRAPHIE — ARBEITSGESPRÄCH

des Instituts für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes  
in Wien, 25./26. Januar 1977.

In einer Selbstdarstellung der deutschen Denkmalpflege zum Denkmalschutzjahr 1975 war zum Stand der Kunstdenkmälerinventarisierung nicht ein stolzer Leistungsbericht, sondern die Analyse einer Krise der Denkmälertopographie zu geben (Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Denkmalschutz und Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. München 1975, S. 139—146). In dieser Situation mag es förderlich sein, wenn hier über das diesjährige Arbeitsgespräch zur Kunsttopographie berichtet werden kann, welches vom Institut für Österreichische Kunstforschung veranstaltet wurde.

Während das Institut für Österreichische Kunstforschung unter der Leitung von Eva Frodl-Kraft einerseits nicht einfach als eine Abteilung des österreichischen Bundesdenkmalamtes gesehen werden kann, sondern eben mit seinem Institutscharakter Eigengewicht hat, erfüllt es doch seine Hauptaufgabe, die Förderung der Österreichischen Kunsttopographie, durchaus nicht nur aus eigener Kraft. Die Arbeit wird vielmehr von den verschiedensten Körperschaften des Landes (Bundesländern, Kommunen usw.) mitgetragen, so daß die Aufgabe des Instituts selbst z. T. eine koordinierende und redaktionelle, kurz, im weitesten Sinne herausgeberische ist (verantwortlicher Redakteur der Kunsttopographie: Inge Höfer). Das macht umgekehrt regelmäßig Arbeitsgespräche notwendig, in denen Mitarbeiter und Institutsmitglieder die grundsätzlichen und die aktuellen Probleme erörtern. Nun brauchte in Wien von einer aktuellen Krise nicht gerade die Rede zu sein — hat doch das Institut für Österreichische Kunstforschung im letzten Jahrzehnt seine große Tradition mit immerhin fünf Bänden der Österreichischen Kunsttopographie fortgesetzt, für die Veranstalter sicher eine kleine Zahl, im Vergleich jedoch etwa mit Bayern, das im gleichen Zeitraum nur einen Inventarband herausbringen konnte, doch eine recht stolze. Dennoch dürfte das diesjährige Arbeitsgespräch von einiger Bedeutung gewesen sein, steht doch die Frage an, ob die Richtlinien der österreichischen Kunsttopographie — sie gehen auf Max Dvořák zurück, wurden 1938 von Karl