

**EINE UNTERSUCHUNG ZU GIOVANNI BATTISTA PIRANESIS
CARCERI: DIE IM ARCHITEKTURCAPRICCIO VERBORGENE
KUNSTKRITIK**

Inaugural-Dissertation
Zur
Erlangung der Doktorwürde
Der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
Zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Jung-Rak Kim
aus Seoul, Süd Korea

SS 2003

Erstgutachter: Prof. Dr. Wilhelm Schlink

Zweitgutachter: Prof. Dr. Erik Forssman

Vorsitzender des Promotionsausschusses

der Gemeinsamen Kommission der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Heinrich Anz

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: am 02.06.2003

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG 1

1. Forschungsstand und Problemdarstellung **2**
2. Arbeitsvorgang und Methode **5**
3. Vorschau des Forschungsziels **6**

LEBEN UND WERK 8

BILDBESCHREIBUNG DER CARCERI 21

1. Wege zum Thema: Vorzeichnungen und ‚Urcarceri‘ **21**
2. Invenzioni Capric di Carceri **26**
3. Carceri d’Invenzione **26**
4. Bildbeschreibung und Analyse der Blätter **28**

DER THEMATICHE GEHALT EINZELNER FORMEN UND BILDMOTIVE 55

1. Bildformel **55**
 - 1-1. Maße und Format 55
 - 1-2. Grundkomposition 56
 - 1-3. Standpunkt des Betrachters und Blickführung 59
 - 1-4. Raumgestaltung 60
 - 1-5. Bautypen 63
2. Veränderung nach der Überarbeitung **65**
 - 2-1. Nummerierung 65
 - 2-2. Zeichen- und Radierstil 66
 - 2-3. Veränderung der Motive und Umdeutung der Bildaussage 68
3. Architekturelemente **70**
 - 3-1. Öffnung und Durchblick 72
 - 3-2. Bogenkonstruktion 73
 - 3-3. Treppe 77
 - 3-4. Tür und Tormotive 81
 - 3-5. Turm 83
 - 3-6. Mauerwerk: Zwischen Ruine und Rustica 84

4. Andere Versatzstücke **87**
 - 4-1. Foltergerät oder Baumaschine 87
 - 4-2. Säule und antike Skulpturfragmente 91
5. Holzkonstruktion **94**
6. Darstellung von Menschen **95**
 - 6-1. Staffagefiguren 95
 - 6-2. Repräsentative Figuren 98
7. Text und Inschrift **100**
8. Licht und Zeit **107**
9. Stilistische Unterschiede innerhalb der *CARCERI* und die Reihenfolge der Ausführung **109**
10. Piranesis Position im politischen und historischen Zusammenhang: die *Capitol*-Idee **111**
11. Zusammenfassung **115**
 - 11-1. Der Denkmalcharakter der Bauelemente 115
 - 11-2. Die Übersteigerung des Maßes und das ‚*infinito*‘ des Raumes 117
 - 11-3. Piranesis Reflexion über Bautechnik und Bauingenieurkunst 118
 - 11-4. Kriterien der unlogischen Konstruktion 118

PIRANESIS ARCHITEKTURTHEORIE UND DIE THEORETISCHE GRUNDLAGE DER *CARCERI* 122

1. Einführung in Piranesis Architektur und Architekturtheorie **122**
2. Geschichte der Architekturtheorie vor Piranesi **123**
 - 2-1. Die Tradition: Vitruv und Palladio 124
 - 2-2. Beiträge der Naturphilosophie: Von der Geometrie zur Mechanik 129
 - 2-2-1. Die Mathematisierung der Welt 129
 - 2-2-2. Mechanik und Statik (Geometrie als technisches Instrument) 131
 - 2-3. Der Abbau der Vitruv-Tradition im 18. Jahrhundert 133
 - 2-4. Die Bauingenieurkunst als Alternative 138
 - 2-4-1. Giovanni Poleni 140
 - 2-4-2. Wasserarchitektur: Von Murazzi zum Aquädukt 142
 - 2-4-3. Baumaterialkunde 143
 - 2-5. Archäologie und Architekturtheorie 144

3. Die Entwicklung von Piranesis Architekturtheorie **148**
 - 3-1. Frühe theoretische Ausbildung (bis gegen Ende der 1740 Jahre) 148
 - 3-2. Piranesis Architekturtheorie vor dem Hintergrund der zeitgenössischen archäologischen Auseinandersetzung (bis 1764) 154
 - 3-2-1. Die theoretische Grundlage der ersten *CARCERI* 154
 - 3-2-2. *Antichità Romane* und *Della Magnificenza di Architettura* 156
 - 3-2-3. Theoretische Reflexion in den zweiten *CARCERI* 165
 - 3-3. Eklektizismus und Verteidigung der Ornamentik (nach 1765) 166
4. Zusammenfassung der Architekturtheorie Piranesis im Hinblick auf die *CARCERI* **172**
 - 4-1. Kritik an die klassische Architektur (besonders Vitruvs und Palladios Säulen- und Gebälkarchitektur) 172
 - 4-2. Kritik an der Geometrie und der geometrischen Logik der Raumkonstruktionen 173
 - 4-3. Die bautechnischen Probleme bei Gewölbe- und Bogenkonstruktionen 174
 - 4-4. Das Baumaterial und die Sichtbarmachung der Statik 175

ÄSTHETIK DER ARCHITEKTUR PIRANESIS 177

1. Ästhetik mit Gefühl **178**
 - 1-1. Die Entstehung der Ästhetik als Wissenschaft des Geschmacks 178
 - 1-2. Du Bos und die empirische Ästhetik: Relativismus und Subjektivismus 185
 - 1-3. Vico, Muratori und Gravina: die Macht der Phantasie 186
 - 1-4. Das Erhabene: Ästhetik der Abschreckung 189
2. *Invenzione* und *Capriccio* als ästhetische Instrumente Piranesis **191**
 - 2-1. Das *Capriccio* zwischen Ausdrucksform und Gattung 191
 - 2-2. Von der Imagination zur Erfindung (*Invenzione*) 196
3. Das Malerische in der Architektur ("Bildarchitektur") **198**
 - 3-1. Der Maler-Architekt 201
 - 3-2. Fremde Elemente in der Architektur 202
 - 3-3. Illusion und Desillusionierung 204

- 3-4. Ästhetisierung und Poetisierung der Architektur 205
- 3-5. Ästhetisierung der Ingenieurbauten und der Baumaschinen 207
- 3-6. Piranesis Schaffensvorgang als Manifestation eines Prozesses von Werden und Vergehen 209
- 4. Magnificenza als Leitbegriff in Piranesis Ästhetik **211**
 - 4-1. Begriffsverwandtschaft: Grandezza, le sublime und Magnificenza 211
 - 4-2. Die Idee der Magnificence in der französischen Kunsttheorie 213
 - 4-3. Burkes Ästhetik der erhabenen Architektur 217
 - 4-3-1. Unendlichkeit 219
 - 4-3-2. Die physikalische Größe der Architektur (Magnitude in Building) 220
 - 4-3-3. Unordnung und Chaos 221
 - 4-3-4. Dunkelheit 222
 - 4-4. Der Bautypus ‚Kerker‘ als Äquivalent zu Piranesis Vorstellung von Magnificenza 223
 - 4-5. Die Magnificenza und das Erhabene in den *Carceri* 225

SCHLUSSBETRACHTUNG 227

LITERATUR 231

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 255

EINLEITUNG

„Hier war das letzte Bollwerk der römischen Eifersucht auf das Hellenentum. Diese Sucht nach Verzierungen, die dem römischen decorum und der gravitas ganz entgegen sind, zeigt seine mangelnde Originalität. Die ägyptischen Vorbilder und der vielberufene Salomonische Tempel der Barocktheoretiker dienen jetzt dazu, sie zu belegen. Das korinthische Kapitell gilt jetzt als aus diesem entwendet. Die Italiker schufen die großen Nutzbauten der Kloaken, Emissarien, Aquädukte und Heerstraßen. Die Römer bauten nicht für Tand, sondern für den Nutzen, die Dauer und das imponierende <stupore>.“¹

Es war die Zeit, in der die tausendjährige Autorität des römischen Kulturerbes durch die Suche nach einem neuen Richtmaß in Frage gestellt wurde. Einem italienischen Künstler, der sich als einer der Nachfolger Vitruvs oder Frontinus bestimmte und in der römischen Zivilarchitektur die größte Errungenschaft der Menschheit sah, waren die internationale Kulturorientierung an Griechenland und die auf Simplizität beruhende, ästhetische Gesinnung eine Kampfansage. Daher ist es nicht abwegig, dass Giovanni Battista Piranesi als das letzte Bollwerk der sogenannten römischen Eifersucht zu bezeichnen.

Piranesi ist in vielfacher Hinsicht die außergewöhnlichste Künstlerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts. Sein Leben, das parallel lief zu den Entwicklungen in der Mitte des Jahrhunderts, bestand aus leidenschaftlichen Unternehmungen und Reaktionen gegen die mächtigen Strömungen der Zeit. Es war das Zeitalter der Aufklärung, in dem sich die Zuversicht verbreitete, dass einzig die Vernunft das Schicksal des Menschen meistern und sogar die Weltgeschichte ändern könnte. In diesem Sinne war Piranesi ein typischer Mensch seiner Zeit, aber sein Leben scheint nicht nur durch die Vernunft, sondern auch durch seinen Ehrgeiz gesteuert worden zu sein. Er war gescheiterter Architekt, dafür aber einer der erfolgreichsten Graphiker seiner Zeit; kein nennenswürdiger Denker, aber ein innovativer Archäologe und Designer; kein geduldiger sympathischer Mensch, jedoch ein leidenschaftlicher Pionier der modernen Kunst.

Aus dieser Personalunion entsprangen etwa tausend Stiche, die bis heute den Betrachter anziehen. Die ersten Biographien und andere Quellen

¹ K. Borinski, Antike in der Poetik und Kunst, Darmstadt 1965 (Unveränderte Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1924), 2. Bd., S. 218.

vermitteln sein Leben und seine Kunsttätigkeit in voller, kontradiktorischer Bewunderung seiner Persönlichkeit. Dabei füllen die Biographen das Künstlerleben mit überflüssiger Spekulation so stark an, dass bis heute unbestätigte Über- und Unterschätzungen die Forschung irritieren. Ähnlich ist die Lage der Interpretation der *CARCERI*, die das faszinierendste und zugleich missverständlichste Werk Piranesis sind.

1. Forschungsstand und Problemstellung

Die Stichserie der *CARCERI* hebt sich durch die Überfülle der düsteren Phantasie von dem übrigen Œuvre Piranesis ab; darin stimmen die meisten bisherigen Untersuchungen überein. Die beunruhigende Stimmungslage des Werkes regte unmittelbar nach dessen Entstehung Rezipienten in vielen wissenschaftlichen Bereichen an, wenngleich die Kunstgeschichte erst im 20. Jahrhundert dem Werk Aufmerksamkeit zu schenken begann. Die ersten Reaktionen stammen von den Romantikern des 19. Jahrhunderts, deren Auslegungen und Kommentare nicht geringe Wirkung auf die kunstgeschichtliche Untersuchung ausübten. Die Tradition der literarischen Interpretation dauert bis heute an, so dass sich Aldous Huxley und Jean Adhémar², Marguerite Yourcenar³ und, im deutschsprachigen Raum, Norbert Miller⁴ und Alexander Kupfer⁵ den *CARCERI* zuwandten. Die frühen Deutungen des Werkes als ein Deliriumsprodukt wurden im späten 19. Jahrhundert durch eine psychologische Interpretation ersetzt, und in der modernen Literatur werden die Kerkerbilder häufig als Ausdruck der Existenzangst verstanden.

Die *CARCERI* wurden als wichtiger Bestandteil den Künstlermonographien eingeordnet. Die frühen, aber grundlegenden Künstlermonographien stammen von Arthur Samuel, Albert Giesecke, Arthur Hind und vor allem Henri Focillon; sie eröffneten die Wege zur Piranesi-Forschung.⁶ In den folgenden Jahrzehnten widmeten sich die Forscher tendenziell spezifischen Themenbereichen und legten neue Ansätze dar, mit denen auch die *CARCERI* korrelierend betrachtet wurden. Im Mittelpunkt standen Rudolf Wittkower, Emil Kaufmann und Lorenza Cochetti neben anderen, die sich für die theoretische Tätigkeit Piranesis und seine Stellung in der

² A. Huxley und J. Adhémar, *Prisons*, London 1949.

³ M. Yourcenar, *Das schwarze Gehirn des Piranesi*, in: dies., *Die Zeit, die große Bildnerin. Essays über Mythen, Geschichte und Literatur* (frz. *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962), München 1998, 125–163.

⁴ N. Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1978.

⁵ A. Kupfer, *Piranesis Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*, Stuttgart/Zürich 1992.

⁶ A. Samuel, *Piranesi*, New York 1910; A. Giesecke, *G. B. Piranesi*, Leipzig 1911; A. M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi: A Critical Study with a List of his published Works and detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, London 1967 (1922); H. Focillon, *G. B. Piranesi*, Paris 1928 (1918).

europäischen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts interessierten.⁷ Ihre Beiträge gaben Anlass zu nachkommenden Forschungen, die die *CARCERI* im Verhältnis zu Piranesis Œuvre und in Wechselbeziehung mit anderen Künstlern betrachteten.

Monographische kunstwissenschaftliche Untersuchung über das Werk erschienen jedoch erst in den 1950er Jahren. Im Jahre 1958 erschien die erste werkmonographische Abhandlung von Ulya Vogt-Göknil⁸, die sich besonders mit der Ambiguität der Raum- und Strukturgestaltung der *CARCERI* auseinandersetzte. Daraus ergibt sich die Antithese zu der romantischen Auslegung, dass die chaotische Raumgestaltung bewusst konstruiert sei. Hermann Bauers Rezension der Arbeit Vogt-Göknils⁹ war der erste Versuch, durch Hinweise im Bild auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund zu schließen. Bauer bezeichnet die *CARCERI* als eine „Un-Architektur“, indem er auf die theatralische Gefängnisarchitektur Bezug nahm. Seitdem avancierte die kunstgeschichtliche Forschung zu den *CARCERI* mit fachspezifischer Formanalyse und Ikonologie. Patricia May Seklers Untersuchung¹⁰ konzentrierte sich auf die Rechtfertigung der Irrationalität von architektonischen Strukturen – „Rationalisierung des Irrationalen“. Weiterhin versuchte sie, durch Stilanalyse die Werkgenese zu erfassen. Die genannten Autoren bemühten sich hauptsächlich um die Form- sowie Strukturanalyse.

Andererseits versuchten besonders italienische Kunsthistoriker den Inhalt der *CARCERI* mit Hilfe von ikonologischer sowie hermeneutischer Methodik zu deuten. Maurizio Calvesi, angeregt vom Ansatz Bauers, erschließt den geistigen Hintergrund in Italien.¹¹ Besonders im Hinblick auf die Nationalideologie sieht der Autor in den *CARCERI* eine utopische Vision des republikanischen Ideals auf der Grundlage der Gerechtigkeit. Er vertritt die Ansicht, dass die Bildaussage der *CARCERI* in Bezug auf die Geschichtsphilosophie und die Rechtsgeschichte Vicos zu interpretieren sei. In ähnlicher Weise beschäftigt sich Silvia Gavuzzo-Stewart, jedoch von Calvesi sich kritisch distanzierend, mit der Inhaltsdeutung.¹² Nach Gavuzzo-Stewart ist der Sinn der Bilder aus Piranesis Lebensumständen zu interpretieren.¹³ Manfredo Tafuri vertritt in seiner eigentümlichen Studie¹⁴ die Meinung, dass sich Piranesis Reaktion auf die Krise der Architektursprache um 1750 als der Entwurf einer negativen

⁷ R. Wittkower, Piranesi's "Parere su l'architettura", in: JWCI. II, 1938-39, S. 147-158; E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, New York 1968 (1955); L. Cochetti, *L'opera teoretica di Piranesi*, in: *Commentari VI*, 1955, S. 35-49.

⁸ U. Vogt-Göknil, *G. B. Piranesi Carceri* (Diss.), Zürich 1958.

⁹ H. Bauer, Rezension zu: Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi „Carceri“*, Zürich 1958, in: *Kunstchronik XII*, 1959, S. 190-198.

¹⁰ P. M. Sekler, *Giovanni Battista Piranesi's Carceri. Etchings and related Drawings*, in: *Art Quarterly XXV*, 1962, S. 330-363.

¹¹ Ital. ed. M. Calvesi und A. Monferini, Bologna 1967.

¹² S. Gavuzzo-Stewart, *Nota sulle Carceri piranesiane*, in: *L'Arte XV/XVI*, 1972, S. 56-74.

¹³ S. Gavuzzo-Stewart, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi*, Northern Universities Press 1999. In dieser neu aufgelegenen Untersuchung behauptet die Wissenschaftlerin, dass die *CARCERI* einen Vorwurf gegen Piranesis ehemaligen Patron Lord Charlemont verbergen.

¹⁴ M. Tafuri, *G. B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'*, in: Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel settecento, (Hg.) V. Viale, Turin 1972, 1. Bd., S. 265-305.

Architekturutopie darstelle, worin die *CARCERI* als „l'impiego di una distorsione, di uno stravolgimento delle leggi organiche della forma architettonica“ verstanden werden.

Zur modernen Quellenforschung zählt man William Macdonalds archäologische Studie zur Herkunft der architektonischen Motive. Der Autor legt einen umfangreichen Themenkatalog für die typengeschichtliche Assoziation vor. Eine eingehende Analyse der Arbeit und der Stilentwicklung liefert Andrew Robison in seinem ‚Piranesi Early Architectural Fantasies. A. Catalogue raisonné of the etchings‘ (1986).¹⁵

Die vorliegende Untersuchung nimmt ihren Ausgangspunkt bei der fundamentalen Frage, zu welchem Zweck die *CARCERI* geschaffen wurden. Zweifellos bezieht sich die Frage auf die Werkbestimmung und zielt daher auf eine (Wieder-)Herstellung überzeugender Kriterien für die Werkinterpretation. Zu dieser Frage hat es bisher noch keine schlüssige Antwort gegeben, sondern nur vage, unentschlossene Annahmen: Die *CARCERI* könnten Bühnenbilder¹⁶, Sammlerstücke für den Kenner mit besonderem Geschmack, ein Bekenntnis zu seinem leidenden Ich oder eine im Bild verborgene Kritik gegen die gesellschaftliche Situation ihrer Zeit sein. Langsam erhellt sich eine Idee, dass in den *CARCERI* eine andere Bildaussage innewohnt, welche in den bisherigen Forschung zwar ansatzweise vorgestellt, aber nicht ausreichend behandelt wurde. Es handelt sich um die These, dass die *CARCERI* Piranesis nicht schriftlich zu fixierende Architekturtheorie und seinen ästhetischen Standpunkt reflektieren und aufgrund dessen in die Reihe der *polemischen Werke*¹⁷ einzuordnen sind.

Die theoretische Reflexion der *CARCERI* geht von einer Negation jedes konventionellen Prinzips aus. An die Stelle der wohlproportionierten Wandgliederung und der klassischen Ordnung treten massives Mauerwerk, Bogen-Pfeiler-Architektur und zwecklose Holzeinrichtungen. Die Architektur der *CARCERI* verkompliziert sich mit endloser Spiegelung und Wiederholung von Motiven und mit willkürlicher Verschachtelung der Raumstruktur. Es lässt sich keine vollständig gebaute Architektur wahrnehmen, sondern eine Menge von fragmentarischen sowie zerfallenen Bauteilen. Für eine Zusammensetzung der einzelnen Teile gibt es keine einheitliche Regel. Empirische (Re-)Konstruktion und perspektivische Anordnung der Struktur scheinen deswegen unmöglich zu sein. Die *CARCERI* sind Ergebnisse zahlreicher Studien Piranesis im Sinne von Architekturphantasien, die kaum

¹⁵ R. Middleton, G. B. Piranesi. Review of Recent Literature, JSAH. LXI, 1982, S. 335: “But for a careful inspection of Piranesi’s methods and techniques and for the sharpest observation of how they might change from one print to the next and how they might serve to establish the pattern and chronology of Piranesi’s development, there is no one to equal Robison.”

¹⁶ J. C. Legrand, Notice sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi, 1978, S. 223: „Ce nouveau genre d'étude à peine achevé, il commença en 1742 son recueil des diverses architectures, étrusques grecques et romaines ; où il essaya de donner une idée des plus beaux édifices. On distingua dans cette suite une prison pittoresque et d'un effet si piquant qu'elle fut bientôt exécutée en décoration dans les principaux théâtres de l'Europe.“

¹⁷ J. Wilton-Ely, Giovanni Battista Piranesi. The polemical Works, Farnborough 1972. Der Autor stellt eine Reihe der schriftlichen Werke Piranesis vor, die gegen die damalige Antikenrezeption sowie die Kunsttheorie gerichtet wurden.

Realitätsbezug besitzen. Im Gegensatz zu seinen anderen Phantasien¹⁸ geht es bei den *CARCERI* nicht um ideale Architektur.

2. Arbeitsvorgang und Methode

Die vorliegende Untersuchung besteht aus vier Teilen. Sie beginnt mit einer kurzen Zusammenfassung der biographischen Daten, die aus mehreren Quellen zusammengetragen sind. Zugleich werden die einzelnen Werke Piranesis in chronologischer Abfolge erläutert. Damit sollen Verhältnisse und Umstände, in denen ein bestimmtes Werk hergestellt wurde, aufgeklärt werden. Das Kapitel gibt also einen Überblick nicht nur auf den Lebensgang Piranesis, sondern auch auf den geschichtlichen Hintergrund.

Das darauffolgende Kapitel bietet zunächst einen kurzen Überblick über den Werdegang des Themas ‚Kerker‘. Hier wird dargelegt, wie der Künstler mit dem in der Zeit gängigen Kerkerthema umging und was er darüber hinaus erblickte. Seine Skizzen und Vor- sowie Nachstudien werden thematisch sowie nach unterschiedlichen Zusammenhängen gruppiert und einer Analyse unterzogen. Anschließend kommt die einführende Beschreibung der einzelnen Blätter der *CARCERI*, die auf ihre weitere Diskussion vorbereitet. Darin werden Bildaufbau, Motive und stilistische Merkmale untersucht und im Hinblick auf die architekturtheoretische Grundhaltung Piranesis eingehend analysiert. Besonders die architektonischen Motive werden im Hinblick auf ihren Formen- und Gedankenwandel behandelt, damit Herkunft, Typengeschichte und Bedeutungszusammenhänge bestimmt werden können. Jeder einzelne Bauteil und jedes Aufbausystem haben einen Realitätsbezug für sich gewonnen. Die antike römische Baukunst hat die stärksten Anstöße gegeben: Am Mauerwerk, an der Bogenkonstruktion von Brücken und Aquädukten, an architektonischen Fragmenten erkennt man sofort die Formenzitate. Außerdem werden Veränderungen in der zweiten Auflage der *CARCERI*, was Raumgestaltung und Ideenhintergrund betrifft, thematisiert. Insbesondere wird für die Raumgestaltung, die in vielen *Carceri*-Forschungen zum Hauptthema erhoben wurde, die neue These der ‚*Raumrocaille*‘ vorgestellt, die von der Raumauffassung *en rocaille* impliziert wird.

Es ist im Voraus zu bemerken, dass von Piranesi selbst keine innovative Architekturtheorie verfasst wurde. Aber seine kritische Haltung gegenüber den Lehrgebäuden Vitruvs und Palladios ist durch viele Untersuchungen bekannt. Um seinen Standpunkt zu bestimmen und seine Architekturauffassung besser zu verstehen, wird die Geschichte der Architekturtheorie in einer kurzen Zusammenfassung aufgeführt. Dabei werden wichtige Faktoren wie Geometrie, Mechanik, Bauingenieurkunst und Archäologie berücksichtigt. Durch diese Faktoren wurde die Autorität des Lehrgebäudes starken Schwankungen ausgesetzt und im 18. Jahrhundert zur Auflösung geführt. In dieser historischen Situation bildete sich Piranesis

¹⁸ Zu den wichtigen Phantasien Piranesis gehören bekanntlich *Prima Parte* (1743) und *Opere Varie* (1750 und 1761).

eigene Auffassung heraus, die schließlich in den 1760er Jahre zum Ausdruck kam. Seine Ausbildung in Praxis und Theorie der Architektur und seine Entwicklung in diesen werden in drei Lebensphasen angeordnet nachvollzogen.

Die Untersuchung über Piranesis Ästhetik ist aus der Notwendigkeit entstanden, Piranesis Architekturtheorie von seiner ästhetischen Grundhaltung her auszuforschen und aus ihrer scheinbaren Mehrdeutigkeit einen einheitlichen Zug herauszuschälen. Wie Piranesis Architekturtheorie sich dem klassischen Lehrgebäude und der klassizistischen Dogmatik entzog, entstand sein ästhetisches Kriterium jenseits der klassischen Ästhetik: nämlich aus der Maß- sowie Zahlenästhetik. Im Hinblick auf den Sensualismus des 18. Jahrhunderts werden zunächst die Entwicklung der empirischen Ästhetik sowie der Geschmackstheorie und anschließend die Rehabilitation der Phantasie sowie der Erfindungskraft berücksichtigt. Angesichts der Raum- und Strukturgestaltung der *CARCERI* gehe ich auf die folgenden Themen ein: das Malerische an Piranesis Architektur; die Ästhetisierung der Architektur und der Maschine sowie seinen Geniebegriff. Schließlich werden die *CARCERI* im Zusammenhang mit dem in ihrer Zeit geläufigen Begriff der *Magnificenza* betrachtet.

3. Vorschau des Forschungsziels

Die *CARCERI* beruhen auf den werkimmanenten Grundgedanken Piranesis, so dass man sie keineswegs als Ausnahmefall darstellen darf. Besonders im Hinblick auf die Entwicklung seiner architektonischen Auffassung lassen sich die *CARCERI* mit den Werken wie *Antichità Romane* (1756), *Della Magnificenza* (1761) und schließlich mit seinem ersten theoretischen Traktat *Parere su l'architettura* (1764) verknüpfend deuten, wenngleich die architektonische Auffassung in ganz anderer Art und Weise vermittelt ist. Unter diesem Aspekt nehmen die *CARCERI* als eine bildgewordene Manifestation Stellung zu Piranesis eigener Gesinnung zur Baukunst und ihrer Geschichte. In diesem Sinne lässt sich die Aussage der *CARCERI* von den folgenden drei Anhaltspunkten her formulieren.

(1) Relativierung des konventionellen Ordnungsgesetzes durch *capriccio* und *invenzione*: Piranesis Zusammenstellung der Bauelemente, die verschiedener Herkunft sind, widerspricht allen Schönheitsregeln, die sich seit der Wiederentdeckung Vitruvianischer Lehre eingeprägt hatten oder zum Teil kompilatorisch bearbeitet wurden. Das Bildparadox entsteht dadurch, dass die Bauglieder nicht ordnungsgemäß oder ohne Rücksicht auf die räumliche und tektonische Logik zusammengefügt sind. Es resultierte aus der Handhabung des besonderen Formprinzips des *Capriccio*. Es lässt die Bildelemente in Konflikt miteinander geraten. Die sich daraus ergebenden Gegensatzpaare – materielle Dingfestigkeit zu Schwerelosigkeit des Aufbaus (gegen tektonische Gesetze), unendliche Raumweite gegenüber unzugänglicher Räumlichkeit, Relativierung des Verhältnisses zwischen Nah

und Fern usw. – sind die wahre Erfindungskraft Piranesis, welche in seinen anderen Werken schöpferisch und zukunftsweisend wirkte.

(2) Bauingenieurkunst, die dem Ingenium zugrunde liegt, griff Piranesi als äquivalentes Modell zur normativen Architekturtheorie auf. Die architektonischen Motive der *CARCERI* nehmen offensichtlich Bezug auf Piranesis praktischen Umgang mit Zivilbauten und auf deren archäologische Interessen. Vom Brückenbau seiner Heimatstadt bis zum antiken Wassersystem und Grundmauerung dehnte sich der Geltungsbereich der Bauingenieurkunst aus. Angesichts der *CARCERI*, die sie durch Elemente wie Bögen, Pfeiler und Baumaschinen vermitteln, wird Piranesis unvergleichbare Ambition ersichtlich, sich als Weltkonstrukteur zu betrachten, der nichts anderes sei als das Genie, das mit dem anonymen antiken Baumeister identisch sei, der die Basis der gesamten Kultur und Zivilisation erarbeitet habe. In seiner Geschichtsanschauung, die durch *Della Magnificenza* deutlich abzulesen ist, ist die Bauingenieurkunst genauso ein notwendiges Ergebnis der Etablierung der römischen Staatsmacht wie die Gesetzgebung mit dem Zwölftafelgesetz. In diesem Bezug steht der Gefängnisbau als eine Ideenverbindung zwischen Bauingenieurkunst und Rechtssystem.

(3) Abschließend wird die terminologische Bedeutung der in den *CARCERI* gebrauchten Begriffe im historischen Rahmen der Ästhetik untersucht. Hierbei werden der Aufstieg der empirischen Wahrnehmungstheorie und die Legitimation des menschlichen Gefühls sowie der Einbildungskraft mit einem besonderen Nachdruck auf Piranesis ästhetische Auffassung erläutert. Besonders konzentriert sich dieser Versuch darauf, die Stimmungslage von Piranesis ‚Bildarchitektur‘ zu ergründen. Seine Bildvorstellung der erhabenen Baukunst ging über die von der Antike übernommene Architekturformel, die bereits der ‚*Architecture de Magnificence*‘ angeeignet worden war, hinaus. Mit den *CARCERI* präsentierte der Künstler früh die Möglichkeit, seiner Architektur eine starke Gefühlserregung – hier beispielweise Furcht sowie Schwindel – zu verschaffen. In diesem Sinne werden die *CARCERI* mit Vicos positiver Bestimmung des menschlichen Gefühls und Burkes Auffassung der erhabenen Architektur vergleichend betrachtet. Schließlich wird die emotionale Wirkung der *CARCERI* bezüglich der ‚*architecture terrible*‘ oder ‚*architecture barbare*‘ interpretiert. Piranesis *CARCERI* sind einer der ersten Versuche, eine bisher der Architektur fremde Gefühlslage, Schrecken und Furchterregung zu erschließen und das Architekturbild als eine von den architektonischen Prinzipien unabhängige Gattung zu etablieren.

LEBEN UND WERKE

Das Leben Piranesis überliefern zwei Hauptquellen. Giovanni Lodovico Bianconi publizierte 1779, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, *‘Elogio Storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma’*: Dies ist die erste Biographie Piranesis.¹ Bianconi spricht am Ende seiner Lobschrift von einem Schriftbündel, bei dem es sich um eine Autobiographie handle.² Der zweite Biograph, Jacques-Guillaume Legrand (1743–1807), war der Schwiegersohn des mit Piranesi befreundeten Malers Charles Louis Clérisseau und tätig als Architekt. Die Biographie bezieht sich wahrscheinlich auf die genannte Autobiographie. Legrands handschriftliches Manuskript *‘Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi architecte, peintre et graveur né a Venise en 1720 mort a Rome en 1778’* stammt aus dem Jahre 1799³ und „war als Vorwort zu einer Neuausgabe der Radierungen gedacht, gedruckt von den inzwischen in Paris ansässigen Söhnen, wurde jedoch nie in diese übernommen.“⁴ Diese Schrift berichtet zwar ausführlicher als die Bianconis, aber attestiert dem Künstler negative Charakterzüge: „Jähzorn und leidenschaftliche Ausbrüche, Fanatismus und Misanthropie“⁵. Legrand sah den Künstler als Verehrer des antiken Rom, aber verschwieg seine Architekturphantasien. Zu den biographischen Quellen zählt man noch Pietro Biagis Vortrag *‘Sull’ incisione e sul Piranesi’*, den dieser am 6. August 1820 an der Akademie in Venedig hielt⁶, und den Aufsatz von James Kennedy, *Life of the Chevalier Giovanni Battista Piranesi*, der 1831 in einer Londoner Zeitschrift publiziert wurde.

Am 4. Oktober 1720 wurde Giovanni Battista Piranesi wahrscheinlich in Mogliano bei Mestre geboren.⁷ Der Vater, Angelo (Anzolo)⁸, ein Maurer

¹ Bianconi (1717-1781) diente als Arzt am Hof des Sachsenkönigs in Dresden und war ein Freund Winckelmanns. In seiner Lobschrift findet man neben Bewunderung über das Talent des Radierers („A forza di chiari oscuri, e d’ una certa franchezza pittoresca, che egli seppe introdurvi arrivo a dare alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia, che prima non si era mai conosciuta“) auch Unterschätzungen über Piranesis Gelehrsamkeit.

² Bianconi, 1976, S. 135: „Sentiamo, che siasi rinvenuto un rotolo di molti fogli continenti le memorie della sua vita scritti da lui.“

³ Das Manuskript mit einem Supplement befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale Paris. Erouart und Mosser publizierten es mit ausführlicher Kommentar in: G. Brunel (Hg.), *Piranèse et les Français (Actes du Colloque tenu à la villa Médicis, 12-14 Mai 1976)*, Rom 1978, S. 213–256.

⁴ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 7.

⁵ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 7–8: „[...] er sei aufbrausend (»plus bouillant charactèr«) und eifersüchtig (»jaloux jusque’ à la fureur«), sein »Doppelleben zwischen beruflicher Respektabilität und nächtlicher Dämonie« ausschweifend und abenteuerlich gewesen.

⁶ In: I. R. Accademia de’ Belle Arti Venezia, Venedig 1820.

⁷ Der Geburtsort ist angegeben in der Inschrift unter der Büste Piranesis von Antonio d’Este im Konservatoren-Palast in Rom, die Canova als Stifter im Pantheon hatte aufstellen lassen. Die Taufurkunde von S. Moise in Venedig (am 8. November) ist erhalten.

⁸ Aufgezeichnet auf einer Zahlungsliste für den Bau von Domenico Rossis Palazzo Corner della Regina ist, dass er mit Giacomo Bragato als maestro gearbeitet hatte. Siehe E. Bassi,

(tagliapietra), und seine Mutter, Laura Lucchesi, die älteste Schwester des venezianischen Wasserbauingenieurs Matteo Lucchesi, hatten fünf Kinder.⁹ Giovanni Battistas berufliche Aussicht als Architekt war im Rahmen der Familientradition bestimmt.

Piranesi erhielt die Ausbildung zum Architekten zunächst bei Matteo Lucchesi (1705–76), durch den er nicht nur in die Architektur, sondern auch in die Bauingenieurkunst und Archäologie eingeführt wurde.¹⁰ Biagi berichtet, dass Piranesi und Lucchesi sich sehr ähnlich waren und Piranesi nach heftigen Streitfällen die Werkstatt Lucchesis verließ.¹¹ Piranesi war durch seinen Bruder Angelo, einen Kartäusermönch, mit den Werken antiker Schriftsteller und mit der römischen Geschichte vertraut. Nach Legrand sei die Begeisterung Piranesi über die römische Antike so groß gewesen, „dass er nachts davon träumte und ihn ein heftiges Verlangen packte, nach Rom zu reisen, um die berühmten Antiken kennenzulernen und zu zeichnen.“¹² Bis 1740 war Piranesi Schüler in verschiedenen Werkstätten. Bei Antonio Scalfarotto (um 1690–1764) setzte er seine Ausbildung als Architekt fort, und der Neffe von Scalfarotto, Tommaso Temanza (1705–1789)¹³, nahm ihn zu seiner Ausgrabung und Vermessung nach Rimini mit, wo Piranesi als Zeichner tätig war.

Bei Carlo Zucchi (1682–1767) erlernte er die Perspektive und die Radiertechnik. Von ihm lernte er außerdem die Kunst der Vedute. Bühnenarchitektur brachten ihm die Gebrüder Valeriani bei. Legrand erwähnt eine Lehre bei dem Architekten und Bühnenbildner Ferdinando Galli Bibiena (1657–1767) in Bologna.¹⁴ Die persönliche Lehre bei Ferdinando ist zwar im historischen Kontext wenig glaubwürdig, aber Piranesi kannte mit Sicherheit Traktate über Perspektive und Bühnendekor von Ferdinando Galli Bibiena (*L'Architettura civile preparata sulla Geometria e ridotta alle Prospettive*, 1711) und dessen Sohn Giuseppe (*Architettura e Prospettive alla Maestà di Carlo VI*, 1740).¹⁵ Die beiden Werke dienten als direkte Inspirationsquelle für sein erstes Werk *Prima Parte* (1743).

Architettura del sei e sette cento a Venezia, Neapel 1962, S. 226. Legrand bezeichnete den Vater jedoch als „sculpteur“ (Legrand 1978, S. 221).

⁹ N. Moretti, Nuovi documenti Piranesiani, in: A. Bettagno (Hg.), 1983, S. 127 ff.

¹⁰ Sein archäologisches Werk unter dem Titel *Riflessioni sulla pretesa scoperta del soprarornato toscano fatte da Matteo Lucchese architetto veneziano* (Venedig 1730), Biblioteca Nazionale Marciana, 63. D. 201., wurde als Kritik an S. Maffeis *Degli amfiteatri e singolarmente del Veronese* (Venedig 1728) konzipiert.

¹¹ Biagi, 1820.

¹² Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 9. Legrand 1978, S. 222.

¹³ Temanza würdigt Piranesi in seiner Schrift *Zibaldon* (1778), N. Ivanoff (Hg.), Venedig 1963, S. 50–51. T. Temanza, *Della antichità di Rimino libri due*, Venedig 1741. Zu den Briefen Temanzas an Piranesi L. Puppi, *Appunti sulla educazione veneziana di Giambattista Piranesi*, in: (Hg.) A. Bettagno 1983, S. 262–264.

¹⁴ Miller 1978 (I), S. 31–32: „Auch wenn die von Legrand überlieferte Anekdote, Piranesi habe in früher Jugend noch in Bologna beim greisen Ferdinando Galli Bibiena gelernt – dem Orakel aller Bühnenbildner des 18. Jahrhunderts, aus dessen »Architettura civile« (1725) und aus dessen Handbüchern die Raumkonstruktionen und Perspektiverfindungen der großen Operndekorationen hergeleitet sind -, wenig wahrscheinlich ist, so haben doch ohne Zweifel dessen aufwendige, in Sammelwerken publizierte Architekturentwürfe für das barocke Theater seine Phantasie entscheidend geprägt.“

¹⁵ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 9.

Im September 1740 traf Piranesi als Zeichner im Gefolge des venezianischen Botschafters Francesco Venier¹⁶ beim neuen Papst Benedikt XIV. (Lambertini) Rom ein. Dort wohnte er mit der Delegation unentgeltlich im Palazzo Venezia. Zu diesem Zeitpunkt wollte er als Architekt tätig werden. Doch stagnierte gerade die römische Bauindustrie. Die großen Bauprojekte waren bereits zu Beginn des 18. Jahrhundert vergeben: die Spanische Treppe an Francesco de' Santis, die Fassade von San Giovanni in Laterano an Alessandro Galilei sowie die 1741 von Ferdinando Fuga begonnene Santa Maria Maggiore und die Fontana di Trevi, die seit 1732 im Bau war, an Nicolas Salvi.

Als Stecher trat Piranesi in die Werkstatt von Giuseppe Vasi (1710–1782) ein, dem damals berühmtesten Vedutenzeichner und –radierer in Rom.¹⁷ Vasi war Schüler von Juvarra, dessen Bühnenentwürfe für das Theater Ottoboni Piranesi als Inspirationsquelle für Architekturphantasien gedient hatten. Während der Lehrzeit bei Vasi führte Piranesi seine Radiertechnik zur Vollkommenheit und lernte den Stecher Felice Polanzani (1700–ca. 1783) kennen, von dessen Hand ein Porträt Piranesis (Abb.1) stammt.¹⁸ Das Verhältnis zwischen Vasi und Piranesi lässt sich anhand einer Episode erkennen. Piranesi war in der Radiertechnik weitaus versierter als der Meister selbst und glaubte, dass der davon verängstigte Meister das Geheimnis seiner Radierkunst ihm vorenthielt. Auf der anderen Seite versuchte Vasi, Piranesis Feuer zu zähmen und sagte (nach Legrand): „Vous êtes trop peintre, mon ami, pour être jamais graveur.“¹⁹ Damit jedoch charakterisierte Vasi Piranesis Stil treffend.

Sein erster Aufenthalt in Rom war recht mühsam, denn der junge Künstler war gänzlich auf das geringfügige Stipendium angewiesen. Der Bildhauer Antonio Corradini (1668–1752), der sich auch in der venezianischen Gefolgschaft befand, begleitete Piranesi. Es war für ihn folgenreich, „glaubt man Legrands Anekdote, in der er berichtet, dass beide jeweils sonntags eine große Portion Reis zusammen kochten, von der sie die ganze Woche aßen, was schließlich zu einer schweren Magenverstimmung und einem anschließenden Nervenzusammenbruch Piranesis führte.“²⁰ Corradini hatte zuvor mit Johann Bernhard Fischer von Erlach zusammengearbeitet und machte Piranesi mit dem Traktat Fischers ‚*Entwurf einer Historischen Architectur*‘ von 1721 bekannt. Es blieben bis heute zwei Zeichnungen nach dem Werk erhalten (Abb.2).²¹ In seinen ersten Schaffensjahren hatte sich

¹⁶ Es wurde bisher angenommen, dass es sich dabei um Marco Foscarini handelte, der doch bereits 1737–40 Botschafter in Rom war. F. Haskell, Maler und Auftraggeber, Köln 1996, S. 369. R. Pallucchini (Introduzione al convegno, in: Bettagno 1983, S. 3–9, hier S. 5) weist darauf hin, dass der neue venezianische Gesandte Francesco Venier war, der sich von Oktober 1740 bis Dezember 1743 in Rom aufhielt. Nach J. Rykwert (The first Moderns: The Architects of the Eighteenth Century, Cambridge 1980, S. 339) soll Foscarini angeblich 1740 erneut akkreditiert worden sein.

¹⁷ H. Millon, Vasi – Piranesi – Juvarra, in: Brunel 1978, S. 345–362.

¹⁸ Das Porträt musste kurz vor 1750 gestochen werden. Zu diesem Zeitpunkt fügte Piranesi es in sein Opere Varie (1750) ein.

¹⁹ Legrand 1978, S. 223.

²⁰ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 9. Legrand 1978, 223.

²¹ Pierpont Morgan Library, New York; F. Stampfle, Giovanni Battista Piranesi, Drawings in the Pierpont Morgan Library, New York 1978, Nr. 17–18. Zum Einfluss Fischers von Erlach auf Piranesi: J. Tremmel-Endres, Denkmalarhitektur oder Architektur mit

Piranesi mit kleinformatischen Veduten beschäftigt, die in Sammelpublikationen von Barbiellis ‚*Roma Moderna Distinta per Roine*‘ (1741), Zocchis ‚*Vedute delle Ville e d’altri luoghi della Toscana*‘ (1744), Amideis ‚*Varie Vedute di Roma Antica e Moderna*‘ (1745) und Bouchard (1748) erschienen.

Piranesi besuchte 1741 zum ersten Mal die Villa Hadriana mit französischen Stipendiaten.²² Dies war der Anfang seiner archäologischen Studien. In Rom machte sich der Künstler mit vielen Persönlichkeiten bekannt. Nicola Salvi (1697–1751) und Luigi Vanvitelli (1700–1773) traf er zu diesem Zeitpunkt. Ebenso knüpfte er Kontakte mit den Künstlern der Französischen Akademie. Für seine geistige Bildung war die Begegnung mit Monsignore Giovanni Gaetano Bottari (1689–1775) aufschlussreich, dem Bibliothekar der Familie Corsini und späterem Konservator der Vatikanischen Bibliothek, der die Leseleidenschaft Piranesis weiter förderte.²³ Ein Landmann, Nicola Giobbe (1705–1748), verhalf Piranesi sich in die römische Gesellschaft zu integrieren. Giobbe, dem Piranesi *Prima parte* (1743) widmete, war Bauunternehmer, Kunstkenner sowie Besitzer einer großen Bibliothek.²⁴

Prima parte di architetture e prospettive (1743) ist das erste authentische Werk Piranesis, verlegt von Fausto Amidei. In der Dedikation an Giobbe manifestierte Piranesi seine künstlerische Ambition. Die folgenden zwölf Tafeln sind eine Variante seiner architektonischen Visionen und Raumkonstruktionen. Bezüge zu Antike kommen in der Wahl der Bautypen klar zum Ausdruck: Tempel, Brücke, Grabmal, Ruine, Platz, Hof und Kerker. Abgesehen vom Kerker verwendete er klassisches Formenrepertoire, das nicht wenig Palladio zu verdanken hatte. Mit ihren übereckgestellten Kompositionen ist *Prima parte* der zeitgenössischen *Szenographie* sowie *Prospettiva* verpflichtet.

Im Winter 1743/44 kehrte Piranesi nach Venedig zurück, denn es gab für ihn keine weitere Finanzierungsmöglichkeit. Es ist wahrscheinlich, dass er vor der Heimkehr mit Corradini Neapel besuchte, um die Gemälde Luca Giordanos zu studieren.²⁵ Angeblich habe er dort einige Bilder (Bambocciaden) gemalt.²⁶ Corradini ließ sich dort tatsächlich nieder und führte in den folgenden Jahren einige Aufträge aus. Auf dieser Reise hatte Piranesi Gelegenheit, die seit 1738 ausgegrabene antike Stadt Herculaneum

Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach (Diss.), Trier 1996 . S. 81–89.

²² Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 9: „Die ersten archäologischen Studien Piranesis in der Villa Hadriana sind 1741 dokumentiert.“ H. Lavagne, Piranèse archéologue à Villa d’Hadrien, in: Lo Bianco, 1983, 259–279. Abb. 1 zeigt einen gekratzten Namen mit Datum (Piranesi, 1741) im sog. Stadion. J. Pinto, Piranesi at Hadirna’s Villa, in: R. T. Scott/A. R. Scott (Hg.), *Eius Virtutis Studiosi. Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown* (1908–1988), Rom/Washington 1993, S. 465–477.

²³ A. Monferini, Piranesi e Bottari, in: Lo Bianco 1978, 345–362.

²⁴ G. Brunel, Recherches sur les débuts de Piranèse à Roma. Les Frères Pagliarini et Nicola Giobbe, in: Brunel 1978, 77–146.

²⁵ Legrand 1978, S. 224.

²⁶ Ebenda: „Il fit dans cette ville quelques tableaux de bambocchades touchés avec feu de sentiment, que possède le sénateur Rezzonico (der Senator Don Abbondio, der Neffe vom Papst Clemens XIII. vom Autor), mais une circonstance particulière le rammena à idée de graver les monumens de l’antiquité.“

zu besichtigen. Legrand spricht von einem Besuch des Museums im nahegelegenen Portici, in dem die Funde aufbewahrt wurden. Der Direktor des Museums, Camilo Paderni²⁷, riet Piranesi, „sich doch der Kunst des Radierens zu widmen, um die römischen Altertümer zu überliefern, analog zur späteren umfangreichen Dokumentation der ANTICHITA DI ERCOLANO ESPOSTE, 1757–1792.“²⁸

Kurz nach der Heimkehr, am 29. März 1744, sendete Piranesi eine Danksagung an Bottari. Im selben Jahr arbeitete er im Atelier von Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770). Der bereits europaweit bekannte Maler eröffnete ihm die Welt des Capriccio und zeigte ihm eine neue Radiertechnik. Die kapriziösen Stichwerke von Tiepolo, *Capriccj* und *Scherzi di Fantasia*, waren zu diesem Zeitpunkt ausgearbeitet.²⁹ Hier erfuhr Piranesi den malerischen Stil der Radierung. Noch im selben Jahr kehrte Piranesi nach Rom zurück. Diesmal war es ein kurzer Aufenthalt, denn zwischen Juli 1745 und August/September ist eine weitere Rückkehr nach Venedig nachweisbar.³⁰ Inzwischen beschäftigte sich Piranesi mit verschiedenen Tätigkeiten. Einige Zeichnungen zeigen Wandausstattungen sowie Dekorationen an Gondeln, die dem venezianischen Rokoko entsprechen (Abb.3). Wahrscheinlich fühlte sich Piranesi gelangweilt und sein Verlangen, wieder nach Rom zu reisen, wurde immer intensiver. „Vainement le jeune artiste avait commencé differens travaux d’architecture et de décoration dans l’intérieur des palais de quelques sénateurs et nobles vénitiens. L’ennuy le gagnait, Rome et ses grandes souvenirs étaient toujours présents à sa pensée.“³¹ In dieser Zeit nahm der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach seine eigenen *Capricci* in Angriff.

Grotteschi und *Caduta di Fetonte* sind die ersten Ergebnisse der Auseinandersetzung mit dem venezianischen Capriccio. Diese Werke entstanden wahrscheinlich vor oder kurz nach der Rückkehr nach Rom 1747 und erschienen im Sammelband der *Opere Varie* 1750. Die vier Blätter der *Grotteschi* (Abb.91) zeigen Überreste antiker Skulpturen und Architekturen jeweils in einer außergewöhnlichen Komposition. Die Artefakte von Menschenhand und die überwuchernde Natur verschmelzen miteinander. Die Räumlichkeit ist unbestimmt. Hervorgerufen sind melancholische Stimmungen sowie eine mystische Atmosphäre. *Caduta di Fetonte* wurde von M. Calvesi 1965 in der *Calcografia Roma* entdeckt.³² Das

²⁷ Der Name wurde von Legrand irrtümlicherweise anders, Carlo Maderno, genannt. Legrand 1978, S. 224, Anm. 20.

²⁸ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 10.

²⁹ Die Werke erschienen jedoch viel später. Es ist anzunehmen, dass sie für den eigenen Zweck des Künstlers erzeugt worden waren.

³⁰ Bianconi spricht bereits von zwei Aufenthalten in Venedig, Bianconi 1976; Moretti 1983, S. 131–38; A. Robison, Piranesi. Early Architectural Fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings, National Gallery of Art, Washington/Chicago/London 1986, S. 9–10.

³¹ Legrand 1978, S. 225.

³² M. Calvesi, *Caduta di Fetonte*, in: Ausst. Kat. Venedig 1978 (II), S. 25: „La scena è composta di due parti, corrispondenti a due lastre che non furono mai pubblicate dal Piranesi; egli infatti le buffò e ne utilizzò i rovesci per incidere due «l’veduta di Roma»: la veduta della piazza di Monte Cavallo (Focillon n. 808), databile 1750, e la veduta della Basilica di Sta. Maria Maggiore (Focillon n. 791) del 1749. Probabilmente il Piranesi prevedeva l’inserimento della doppia tavola in un volume, dove la linea di separazione avrebbe coinciso con la piegatura.“

gesamte Bild besteht aus zwei Platten, die nebeneinander gedruckt wurden. Sie zeigen eine Szene der Mythologie, den Fall Phaetons, in einer architektonischen Landschaft mit heftigem Gewitter. Vor dem monumentalen Hintergrund mit Brückenkomplex befindet sich eine Festarchitektur in Borrominischem Stil. Skizzenähnliche Linienführung und vielfältige Ätzzvorgänge verbinden das Werk eng mit den *CARCERI*.

Seit 1747 hat Piranesi sich endgültig in Rom niederlassen. Zunächst im Auftrag des Kunsthändlers Joseph Wagner (1706–1786) eröffnete er eine Kunsthandlung gegenüber der Französischen Akademie (heute Palazzo Mancini) an der Via del Corso. Seine künstlerische Orientierung für die folgenden Jahren entwickelte sich im engen Kontakt mit den französischen Stipendiaten. Zum damaligen Bekanntenkreis gehörten der Direktor Jean-François de Troy, der bedeutendste Vedutenmaler Roms Giovanni Paolo Pannini, der Perspektive unterrichtete, Pierre Subleyras, Joseph Marie Vien, die Brüder Charles Michel-Ange und Simon Challe, Ennemond-Alexandre Petitot u. a. Besonders mit Jean Laurent LeGeay (ca. 1710–ca. 1786)³³, Charles-Louis Clérisseau (1721–1820) und Hubert Robert (1733–1808) verband Piranesi eine enge Freundschaft. Jean Barbault (um 1705–1766) war bei Piranesi als Gehilfe tätig, indem er 14 Tafeln der *Antichità Romane* anfertigte.

Zu Beginn seiner römischen Künstlerkarriere lieferte Piranesi täglich eine kleine Vedute für Ridolfini Venutis topographisches Werk.³⁴ Nebenher begann er mit seinen eigenen Produktionen. Seit 1748 wurden die großformatigen Veduten unter dem Titel *Vedute di Roma* herausgegeben, die Piranesi bis zum Ende des Lebens weiterführte. Diese stets neuaufgelegte Vedutenserie dokumentiert die stilistische Entwicklung des Künstlers.³⁵ Mit dem großen Format und dem malerischen Stil erreichte seine Stichserie das Qualitätsniveau, das ansonsten die Vedutenmalerei allein für sich beansprucht hatte.

Antichità Romane de Tempi della Reppublica, e de' primi imperatori erschien 1748 und wurde Bottari gewidmet. Diese Stichserie galt als Piranesis erstes archäologisches Werk. Insgesamt 30 Tafeln sind zusammengestellt, einschließlich Titelblättern, einer Widmung (datiert 17. Juli 1748) und zwei Texttafeln. Es handelt sich ausschließlich um klein-querformatige Aufnahmen der antiken Monumente in Rom und in Norditalien. Eine Zusammenarbeit Piranesis mit Carlo Nolli für die 1748 erschienene *Nuova*

³³ J. Harrison, LeGeay, Piranesi and International Neo-Classicism 1740–50, in: Essays presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 189-196.

³⁴ Legrand 1978, S. 225: „Au produit de cet heureux commerce se joignit l'occasion de faire de petites vues de Rome de format in 4° pour l'ouvrage de Venuti (description de cette ville) il la saisit avec empressement ; ces petites planches lui étaient payées 12 francs chaque, il en faisait une par jour.“ Ridolfino Venuti (1703–1765) gehörte zum Kreis kardinal Albanis und war der Amtvorgänger Winckelmanns an Commissario delle Antichità della Camera Apostolica. Siehe R. Venuti, *Accurata, e succinta Descrizione topografica delle Antichità di Roma*, 2 Bde., Rom 1803 (1763).

³⁵ Die Platten waren als Einzelblätter oder in Folge gedruckt und zum Verkauf angeboten. Die posthume Ausgabe umfasst 135 bis zum Jahre 1778 gestochene Ansichten sowie zwei Titelblätter. Diesen wurden die *Pianta di Roma e del Campus Martius* und zwei Tafeln von Francesco hinzugefügt.

Pianta di Roma (Abb.93) ist nachgewiesen.³⁶ Nach Legrand habe Piranesi durch die Begleitung dessen Vaters, Giambattista Nolli (1692–1756), bei Vermessungen eine topographische Kenntnis von Rom gewonnen, die für die späteren Werke wie *Antichità Romane* und *Campo Marzio* eine wichtige Rolle spielte (Abb.97, 133).³⁷

Invenzioni capric di Carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma Mercante al Corso lassen sich zwischen 1745 und 1749 datieren. Ein Titelblatt und 13 Blätter erschienen mit *Opere Varie* zusammengebunden im Jahre 1750. Mit diesem Werk erreichte das kapriziöse Spiel mit architektonischen Motiven seinen Höhepunkt.

Opera Varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi Romani und einzelne Tafeln (1750) veröffentlichte Piranesi ebenfalls bei Bouchard; sie wurden erneut 1761 in umfangreicher Überarbeitung und Ergänzung mit zwei Blättern publiziert. Es handelt sich um ein Sammelband, in dem *Prima parte, Grotteschi, CARCERI* und einzelne Tafeln wie *Pianta di ampio magnifico Collegio* und *Parte di ampio magnifico Porto* zusammengefügt sind. Dazu kam das von Polanzani gestochene Porträt Piranesis.

Anfang der fünfziger Jahre zog Piranesi in ein kleines Haus hinter dem Monte Cavallo (Monte Quirinal) um.³⁸ Zu diesem Zeitpunkt verbrachte er die Abende oft bei seinem Verleger Giovanni Bouchard, wo er sich mit Kollegen und Kritikern unterhielt.³⁹ Inzwischen war er einer der gefragten Künstler in Rom. 1752 heiratete Piranesi Angela Pasquini, Tochter des Gärtners des Prinzen Corsini. Sie brachte eine großzügige Mitgift mit, wodurch der Künstler sein Geschäft erweitern konnte. Acht Kinder entstammten dieser Ehe, von denen nur fünf die ersten Jahre überlebten. Laura, Francesco und Pietro arbeiteten im Atelier ihres Vaters mit.⁴⁰ Laura, die als Lieblingstochter Piranesis galt, machte sich in besonderer Weise um sein Werk verdient. In den 1750er Jahren gab sich Piranesi als Archäologe aus. Wie vorher, verbrachte er die meiste Zeit mit der Aufnahme und der Vermessung antiker Denkmäler. Legrand berichtet von seinen unermüdlichen Bemühungen bei den archäologischen Untersuchungen.⁴¹ Piranesis archäologische Werke unterschieden sich von anderen bisherigen Antikenstudien sowohl durch

³⁶ A. Bettagno, *Nuova Pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno 1748*, in: *Ausst. Kat. Venedig 1978 (II)*, S. 15. Über die Beziehung zwischen Nolli und Piranesi im Kreis Kardinals Albani siehe M. Bevilacqua, *Nolli e Piranesi a villa Albani*, in: *Alessandro Albani patrono dell'arti*, (Hg.) E. Debenedetti, 1993, S. 71–82.

³⁷ L. Donati, *Piranesiana Pianta del Corso del Tevere*, in: *Maso Finiguerra IV*, 1939, S. 121–3, schreibt eine Ansicht von den Brücken am Tiber, die in Nollis *Le Pianta di Roma* eingefügt ist, Piranesi zu.

³⁸ Legrand 1978, S. 226.

³⁹ Ebenda: „Vainement plusieurs de ces curieux parvenues à trouver sa demeure s'y rendaient pour le voir il répondait à travers la porte : Piranesi n'y est pas, vous le trouvez un de ces soirs chez Bouchard.“

⁴⁰ *Ausst. Kat. Stuttgart 1999*, S. 12.

⁴¹ Legrand 1978, S. 222: „Piranesi s'attachait à leurs pas, il apprit à connaître surtout avec ce dernier jusqu'aux moindres vestiges des antiquités de Rome ; il recherchait les différentes encientes de ses murs et courait sans cesse des Ruines aux bibliothèques pour trouver les noms, la position et la destination de ces masses, des bibliothèques aux Ruines pour admirer encore ces fabriques imposantes.“

analytische Betrachtung als auch durch poetische Umgestaltung des Dargestellten.

Trofei di Ottaviano Augusto, aus dem Jahr 1753, ist ein kleiner Sammelband antiker Bildhauerwerke, dessen Funktion eine Art Lehr- und Anleitungsbuch für Künstler war, wie der ursprüngliche Titel⁴² lautete. Hierin finden sich präzise Wiedergaben des seit dem Mittelalter als „Trophäen des Marius“ benannten Skulpturenensembles, das ursprünglich am Brunnenkopf der Acqua Giulia stand und sich seit 1590 auf dem Capitol befindet (Abb.96).

Mit einjähriger Verzögerung⁴³ wurde *Antichità Romane* (1756) bei Angelo Rotilj veröffentlicht und bei Buchhandlung Bouchard und Gravier verkauft. Es ist das erste Opus Magnum Piranesis in vier großformatigen Folianten. Am Anfang waren nur zwei Bände über römische Grabmäler geplant, doch im Laufe der Zeit wuchsen sie auf vier an. *Antichità Romane* ist als ein Reservoir des enormen archäologischen Materials angesehen, auf das seine späteren Werke immer wieder Bezug nehmen. Durch dieses Werk stieg Piranesi zum führenden Antikenkenner Roms auf und wurde zur internationalen Berühmtheit.

Lettere di Giustificazione scritte a Milod Charlemont (1757), ein Pamphlet, ergaben sich aus einem heftigen Streit mit Lord Charlemont und seinem Agenten, John Parker.⁴⁴ Der schottische Adlige hatte sein Wort für eine finanzielle Unterstützung der *Antichità Romane* nicht gehalten. Die Widmung an den Lord wurde zunächst in einer Art *damnatio memoriae* getilgt. Der Text der *Lettere di Giustificazione* enthält eine scharfe Kritik an der Untreue des Patrons und eine Manifestation für die künstlerische Freiheit. Auf dieses Pamphlet folgte der endgültige Bruch zwischen dem Lord und Piranesi.⁴⁵

Ein Jahr nach dem Erfolg der *Antichità Romane* erhielt Piranesi die Mitgliedschaft der Londoner Society of Antiquaries (am 24. Februar 1757).⁴⁶ Mit der *Antichità Romane* trat er in den sogenannten Griechenstreit ein, der bis in die nächsten Jahrzehnte dauerte. Entzündet wurde der Streit durch Publikationen von Marc-Anton Laugier, Allan Ramsay, David Le Roy und Comte Caylus.⁴⁷ „Sie alle stellen die antike griechische Kunst als wahre und erste in den Vordergrund und attestieren der römischen eher Nachahmungs-

⁴² Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la Vittoria ad Actium e Conquista dell' Egitto con varj altri ornamenti diligente mente ricavati dagli avanzi più preziosi delle fabbriche antiche di Roma utili a pittori scultori ed architetti, disegnati ed incisi da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano.”

⁴³ 1755 wurde bereits die Imprimatur erteilt. Die Verzögerung kann sich darauf zurückführen, dass Piranesi in der Zeit noch auf die versprochene Finanzierung vom Lord Charlemont gewartet hat.

⁴⁴ L. Vitali, Le quattro »Lettre di Giustificazione« di Piranesi, in: *Belvedere*, V., 1924, S. 29–33.

⁴⁵ Über den Lord Charlemont (1728–1799) siehe F. Hardy, *Memoirs of the political and private life of J. Caulfield, Earl of Charlemont*, 1810. Für das Verhältnis zwischen Piranesi und Lord Charlemont: L. Donati, *Giovanni Battista Piranesi e Lord Charlemont*, in: *English Miscellany* 1, 1950, S. 231–242 und J. Scott, *Piranesi*, London/New York 1975, S. 105–116.

⁴⁶ *The Minute Books of the Society of Antiquaries*, 1717 ff., vol. 8, p. 8.

⁴⁷ Comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités*, 7 Bde., Paris 1752–1767 ; J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke*, Dresden 1755 ; M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1756; J. D. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris 1758; A. Ramsey, *A Dialogue on Taste*, in: ders., *The Investigator*, London 1755.

, ja Kopiencharakter. Und doch handelt es sich dabei nicht eigentlich um Streitschriften, sondern um eine neue Art der Kunstbetrachtung, der Suche nach dem »Nachahmenswert«, als Anleitung für die junge Künstlergeneration des Klassizismus.⁴⁸ Für Piranesi, den überzeugten Verteidiger, bedeutete der Paradigmenwechsel eine totale Vernichtung des Primats des römischen Nationalerbes. Ihn umgaben italienische Gelehrte wie Bottari, Guarnacci, Contucci, die Bianconi zufolge die wahren Autoren Piranesis Schriften waren.⁴⁹

Piranesi pflegte damals mit einigen Engländern Bekanntschaft. Zunächst traf er Sir William Hamilton, den Diplomaten in Neapel, Sammler und Kunstkenner. Noch wichtiger war ihm die Freundschaft mit Robert Adam, dem er *Campo Marzio* gewidmet hatte (Abb.123). Außerdem teilte der Künstler mit dem schottischen Architekten Robert Mylne eine gemeinsame Einstellung zur Bauingenieurkunst.⁵⁰ Übrigens kannte Piranesi sicher Winckelmann, der 1755 in Rom eintraf und bald eine angesehene Stellung innerhalb des römischen Kulturkreises erwarb, doch die Beziehung war nicht freundlicher Art.⁵¹ Trotz der Unstimmigkeiten zeigt ihr Verständnis der Antike und deren Kultur viele Gemeinsamkeiten.

1758 wurde Carlo della Torre Rezzonico zum Nachfolger Petri gewählt, und die enge Freundschaft⁵² mit der Familie Rezzonico brachte Piranesi eine Reihe von Bauaufträgen. So erhielt er 1763 einen Auftrag zur Umgestaltung des Chores von S. Giovanni in Laterano, der aber nicht ausgeführt wurde.⁵³ Erhalten blieben einige gezeichnete Pläne (Abb.126, 127).⁵⁴ Der Umbau der

⁴⁸ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 17.

⁴⁹ Bianconi 1976, S. 130. A. Giesecke, G. B. Piranesi, in: Thieme-Becker Künstler-Lexikon, Bd. XXVII, S. 82: „Bianconis Vorwurf ist insofern ungerecht, als nur einige Werke Piranesis, die „Antichità Romane“ und die „Fasti Consulares“ (Lapides Capitolini, vom Autor), von dem Jesuitenpater Contuccio Contucci, von Orlandi und Bottari mit Texten versehen wurden. Dagegen sind seine theoretischen und polemischen Schriften und auch Berichte zu den „Antichità d’Albano etc.“, den „Antichità di Cora“, zum „Castello dell’ Acqua Giulia“ und zum Kamin-Werk von ihm selbst verfasst worden. Er pflegte sie einem Abt Pirmei, den auch Winckelmann als Gehilfen in Anspruch nahm, zu diktieren, und dieser überarbeitete sie stilistisch.“

⁵⁰ Piranesis Brief an Mylne (am 11. November 1760, British Architectural Library in London) C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in: *Architectural Review* CX, 1951, S. 182.

⁵¹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 17–18: „Die beiden Protagonisten im Streit um die wahre Antike – Griechenland oder Rom, Winckelmann und Piranesi – sind sich sicherlich mehrmals begegnet, doch erwähnen sie einander namentlich in ihren Publikation nicht. Lediglich in zwei Briefen spricht Winckelmann von einem »Maestro Muratore« mit einer Art abschätzendem Spitznamen für jemanden, der darauf besteht, sich Architekt zu nennen, und meint damit vermutlich den häufig mit dem Zusatz »architetto« signierenden Piranesi.“ Über Winckelmanns Briefe (an Bianconi 30. 4. 1763 und an Hans Füssli 3. 6. 1767) siehe auch J. Rykwert, 1980, S. 354, 395–96, Anm. 45.

⁵² Sie ist auch bezeugt durch einen Taufschein für eine Tochter Piranesis. A. Bettagno, *Documentazione*, in: Ausst. Kat. Venedig 1978 (II), S. 4: „Atto di battesimo della figlia di G. B. Piranesi, Faustina Clementina Ludovica. Madrina la principessa Faustina Savorgnan moglie del principe Ludovico Rezzonico. 3 gennaio 1761. Roma, Archivio Vaticano, S. Andrea delle Fratte, Liber Baptizatorium Liber VII (411).“

⁵³ Über die Konkurrenz zwischen Marchioni und Piranesi anlässlich des Chorumbaus von S. Giovanni in Laterano siehe J. Gaus, Carlo Marchioni. Ein Beitrag zur römischen Architektur des Settecento, Köln/Graz 1967, S. 126.

⁵⁴ B. Sørensen, *Two overlooked drawings by Piranesi for S. Giovanni in Laterano in Rome*, in: *BM. CXLIII*, 2001, S. 430–33. Vanvitellis Brief an seinen Bruder in Rom: „... il Piranesi, il quale è unicamente intagliatore, non già architetto; è un fenomeno particolare che il pazzo

Malteser Kirche auf dem Aventin (Sta. Maria del Priorato) wurde im Jahre 1764 von dem Kardinal Rezzonico beauftragt und die Ausführung zog sich bis in den Oktober 1766 hin (Abb.128).⁵⁵ „Aus der gleichen Zeit datieren vermutlich Piranesis erste Pläne für die Innenausstattungen im Quirinal- und Kapitol-Palast sowie für Castel Gandolfo, die sich nicht erhalten haben.“⁵⁶ Für Papst Clemens XIII. gestaltete er Appartements im Quirinalpalast und in Castel Gandolfo aus, ebenso für den Neffen, Senator Abbondio Rezzonico, im Senatorenpalast auf dem Capitol.⁵⁷

Carceri d' Invenzione di G. Battista Piranesi (1761) sind eine überarbeitete Version der *Invenzioni Capric di Carceri*, die wahrscheinlich ein Jahr früher in Angriff genommen worden war. Diese Überarbeitung mit zwei zusätzlichen Blättern verwandelte das Werk in einen ernsthaften polemischen Vorwurf gegen die konventionellen Kunsttheorien.

Möglicherweise begann der Künstler um 1758 mit den Arbeiten am *Campo Marzio*, dessen rekonstruierten Plan er bereits 1755 Robert Adam zu widmen versprochen hatte. 1761 zog Piranesi in den Palazzo Tomati in der Strada Felice (heute Via Sistina) um und eröffnete ebendort seine eigene Offizin. Seitdem gab er in unregelmäßigen Abständen den *Catalogo delle opere* heraus, ein jeweils auf den neusten Stand gebrachtes Verzeichnis der lieferbaren Werke und Einzelblätter. „Insgesamt sind 23 Zustände dieses Katalogs bekannt.“⁵⁸ Am 2. Februar wurde Piranesi in die Accademia di San Luca aufgenommen.⁵⁹

Della Magnificenza Romani ed Architettura de' Romani (1761) ist die schriftliche Erläuterung der archäologischen und architekturtheoretischen Ansichten Piranesis. Über 200 Seiten des polemischen Textes richten sich gegen die Philhellenisten sowie Klassizisten wie Le Roy, Winckelmann und Laugier. Piranesi behauptet die Selbständigkeit und Überlegenheit der römischen Baukunst hinsichtlich ihrer auf strenge Disziplin gebauten Zivilisation, im Gegensatz zur griechischen Anmut.

Lapides Capitolini: sive Fasti Consulare triumphalesque Romanorum ab urbe condita usque ad Tiberium Caesarem mit einer Widmung an Clemens XIII. und *Campus Martius Antiquae Urbis Romae* (= *Campo Marzio*) mit einer kunsttheoretisch bedeutsamen Widmung an Robert Adam wurden 1762 publiziert (Abb.122).⁶⁰ Aus dem gleichen Jahr stammt *Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano* mit dem Anhang *Di due spelonche arnate dagli antichi: alla Riva del Lago Albano*. Bei diesen Werken handelt es sich um die antike Wasserarchitektur, die Piranesi von der *Antichità Romane* an zum wichtigsten Thema seiner Archäologie erhob. 1764 erschienen die

Piranesi ardisca far l'architetto; ... se faranno fare qualche fabbrica al Piranesi, si vedrà cosa può produrre la testa di un matto; Piranesi ha talento, ma è perfettissimo matto in tutto.” Der Brief ist in Biblioteca palatina di Caserta vorhanden. Bettagno 1978 (II), S. 5, D27.

⁵⁵ Libro die conti per S. Maria del Priorato sull'Aventino a Roma. Pagina iniziale e finale in Avery Library, Columbia University. Ausst. Kat. New York 1972, G. B. Piranesi. Drawings and Etchings at columbia University.

⁵⁶ Miller 1978 (I), S. 469.

⁵⁷ Erwähnt im Einleitungstext zu *Diverse Maniere*, S. 8.

⁵⁸ Miller 1978 (I), S. 468.

⁵⁹ Accademia Nazionale di San Luca, v. 52, ff, 16 verso, 17 recto.

⁶⁰ Miller 1978 (I), S. 468: „Beide Werke haben eine bereits ins Vorjahr zurückdatierende Approbation“

Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo und *Antichità Gora*. Sie sind die letzten Werke Piranesis zur römischen Archäologie. Die *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto Guercino* ist als eine Huldigung Piranesis an den Maler Guercino zu bezeichnen und „stellt einen Versuch dar, für die Werkstatt neue Techniken und ein neues Aufgabengebiet zu erschließen.“⁶¹ 1765 veröffentlichte Piranesi *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*, dessen Kritik an *Della Magnificenza* in der ‚*Gazette littéraire de l'Europa*‘ (vom 4. November 1764) erschienen war. Dem Pamphlet fügte Piranesi den *Parere su l'architettura* und *Introduzioni* bei, in denen künstlerische Freiheit und *varietà* der Ornamentik gegen den puristischen Klassizismus verteidigt wurden.

Am 2. Januar 1767 wurde Piranesi von Clemens XIII. zum Cavaliere degli Speroni d'Oro ernannt.⁶² Aus diesem Anlass fügte Piranesi seiner *Veduta della Cascata di Tivoli* außer dem neuen Titel vor seinen Namen auch das Datum der Investitur aus dem Vorjahr bei. Er überreichte dem Kardinal Rezzonico eine prachtvolle Folge von Präsentationszeichnungen aller Umbaupläne für S. Giovanni in Laterano, die gegen 1766/67 eingestellt wurden. Zu diesem Zeitpunkt war der Großteil von Piranesis Entwürfen für Kamin- und Innendekoration beendet, von denen einige ausgeführt wurden. Die Ausgestaltung des *Caffè degl' Inglesi* an der Piazza di Spagna mit ägyptischen Ornamenten wurde kurz davor abgeschlossen.⁶³

Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dell'Architettura Egizia, Etrusca, e Greca (1769) sind hauptsächlich eine Sammlung seiner Kamin- und Möbelentwürfe. Aus dem begleitenden Text, *Ragionamento*,⁶⁴ lässt sich entnehmen, dass Piranesi nun die kreative Anwendung der historischen Stile sowie der Naturformen in den Vordergrund rückte. Die aus archäologischen Untersuchungen erworbenen Formen und Motive wurden zu Materialien für seine eigene Erfindung, und die antike Architektur nahm Modellcharakter an. Die Idee war bereits durch den Bau von Sta. Maria del Priorato sowie in *Parere* angekündigt.⁶⁵

⁶¹ Miller 1978 (I), S. 469.

⁶² Der Antrag des Papstes Clemens XIII. war am 2. Januar 1766 in die concession del Cavalierato dello Speron d'Oro eingegangen. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Vaticano Secreto die Brevi, 16. gennaio 1767.

⁶³ Miller 1978 (I), S. 314–15: „Keiner von Piranesis römischen Innenräumen ist erhalten geblieben, nur zwei Ansichten aus seiner ägyptischen Umgestaltung des *Caffè degl'Inglesi*, die er in seine Mustersammlung [*Diverse Maniere* v. Autor] mit aufgenommen und so gerettet hat, und eine unfertige Skizze eines Dekorationsschema in der Berliner Kunstbibliothek, können belegen, wie sehr Piranesi in diese Art der Selbstmultiplikation aller ornamentalen Einzelheiten versponnen war, wie sehr er dafür auch jedes Detail der gleichen Ikonographie und dem gleichen Ausdruckswillen unterwarf.“

⁶⁴ Der Text wurde italienisch, englisch und französisch verfasst. Damit zielte Piranesi auf ein internationales Publikum ab.

⁶⁵ Bianconi 1976, S. 131: „Oh quanto è diverso *il disegnar all' eseguir le omprese!* L' opera riusci troppo carica d' ornamenti, e questi pure, benchè presi dall' antico, non sono tutti d' accordo fra di loro. La Chiesa del Priorato piacerà certo a molzi, come piaceva sommamente al Piranesi, che la riguardò mai semper per un capo d' opera, ma non piacerebbe né a Vitruvio, né a Palladio, se tornassero in Roma.“ Auf das malerische Prinzip an diesem Bau hat H. Bauer, Giovanni Battista Piranesi verwirklicht einen Traum. Eine Zeichnung zum Basilius Altar in Sta. Maria del Priorato, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, S. 474–477.

1768, nach der Vollendung des Umbaus von Sta. Maria del Priorato, erweiterte Piranesi seine Tätigkeit um Innenausstattungen, Restaurierungen und den Verkauf von Antiken. Mit dem Antikenhandel erwarb Piranesi ein Vermögen, welches er durch den Verkauf seiner preisgünstigen Veduten nie erlangt hätte. Nebenbei beschäftigte er sich mit graphischen Aufnahmen der einzelnen antiken Fundstücke, die er bis 1778 systematisch fortführte.⁶⁶ Die aus den Einzelblättern gebundene, zweibändige Sammlung, *Vasi, candelabri, cippi, sacrofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*, ist nicht nur ein Verkaufskatalog von Antiquitäten, sondern diente auch der Geschmacksbildung bei der Antikenkennerschaft. In der Zeit gab er eine Neuauflage der *Antichità Romane de Tempi della Reppublica* (1748) mit dem neuen Namen *Alcuni Vedute di Archi Trionfali* und mit zwei neu eingefügten Blättern heraus.⁶⁷

1769 starb der größte Auftraggeber und Förderer Piranesis, Papst Clemens XIII. In diesem Jahr beteiligte sich Piranesi an den Ausgrabungen der Hadrians Villa, die von Gavin Hamilton u.a. dirigiert wurden. Dort erforschte er systematisch den Ruinenkomplex. Diese Untersuchung erschien (postume 1781) unter dem Titel *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*.

In den frühen 70er Jahren unternahm Piranesi mehrere Reisen nach Neapel und Umgebung, um dort Vorstudien für ein Werk über die Altertümer der Magna Graecia zu machen. Francesco Piranesi und andere Mitarbeiter seiner Werkstatt begleiteten ihn. Die neuen Ausgrabungen in Pompeji und andere Bauten wie das Serapeum in Pozzuoli zogen seine Aufmerksamkeit auf sich. Um 1774 entstand *Pianta di Roma e del Campo Marzio*, die Piranesi den Sammelausgaben seiner Vedute di Roma beigab. Piranesi widmete das Werk dem neuen Papst Clemens XIV. Ganganelli. Eine weitere Veröffentlichung *Trofeo o sia magnifica colonna coclide di marmo [...] (1775)* behandelt die Trajans Säule mit 16 Tafeln; später wurden zwei Tafeln hinzugefügt, welche die Antoninus Säule darstellen.

In den letzten Jahren schwanden Piranesis Körperkräfte, doch hörte er nicht auf, neue Pläne zu fassen. 1777 begab er sich erneut nach Neapel, um pompejanische Ruinen und die Tempel in Paestum aufzunehmen. Aus den Zeichnungen radierte er 18 der insgesamt 21 Blätter seiner Paestum-Serie, *Différentes vues de quelques Restes de trois grands Edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne Ville de Pesto autrement dit Poseidonia qui est située dans la Lucanie*, die von seinem Sohn Francesco vollendet und posthum herausgegeben wurden.⁶⁸ Zum ersten Mal widmete sich Piranesi den griechischen dorischen Tempeln. Hier zeigt sich die griechische Baukunst in unbestrittener Authentizität, welche niemand vor Piranesi darzustellen vermochte.

⁶⁶ Scott 1975, S. 243: "Genellary Piranesi avoided dealing in statues or busts, the most competitive end of the trade, although he did, for instance sell Charles Towneley a large head of Hercules from Tivoli. Instead he concentrated on supplying urns, coffers, candelabra and other decorative items which should be freely exported."

⁶⁷ In späteren Auflagen erhält sie ab Mitte der sechziger Jahre einen neuen Titel, um Verwechslungen mit den *Antichità Romane* zu vermeiden und heißt nun *Alcune vedute di archi trionfali*.

⁶⁸ Die Publikationslizenz trägt das Datum 15. September 1778, also wenige Wochen nach seinem Tod.

Am 9. November 1778 starb der Künstler an einer Nierenkrankheit. Der Leichnam wurde zunächst in S. Andrea delle Fratte beigesetzt und ein Jahr später auf Wunsch des Kardinals Rezzonico in die Kirche Sta. Maria del Priorato überführt.

BILDBESCHREIBUNG DER CARCERI

1. Wege zum Thema: Vorzeichnungen und ‚Urcarceri‘

Von den erhaltenen Zeichnungen Piranesis lassen sich etliche Vorstudien im Hinblick auf das Bildthema *Kerker* aussortieren.¹ Selbst wenn einige der Studien keinen direkten Bezug zu den *CARCERI* haben, sind sie in Hinsicht auf ihre Motive und ihre Konzeption zu Raum und Struktur gemeinsam mit den *CARCERI* zu betrachten.² Es ist sinnvoll, zunächst diese Zeichnungen zu analysieren, bevor die als Vorlage dienenden Studien (Vor- sowie Nachzeichnungen) diskutiert werden. Denn es wird dadurch einsichtig, wie das Kompositionsschema und die architektonische Gestaltung der *CARCERI* in den frühen Phantasiestudien Piranesis aufkeimten und sich vervollständigten.

Bekanntlich dienten Bühnenzeichnungen anderer Künstler als Modelle für Piranesis Studien.³ In den Zeichnungen (Abb.4, 5), die gegen 1743 entstanden, zeigt sich unverkennbar eine Analogie zu Kerkerdarstellungen Giuseppe Galli-Bibienas (Abb.6) und Filippo Juvarras (Abb.7) in architektonischer Form und Komposition. Von Bibienas Zeichnung entnahm Piranesi (Abb.4)⁴ architektonische Motive wie den hufeisenförmigen Bogen, das Quadermauerwerk und die vergitterte Rundöffnung am Gewölbe. Von dem Mittelpfeiler gehen zwei Achsen schräg auseinander. Je vier Pfeiler bilden scheinbar einen Raumkubus, der durch ein Kreuzgratgewölbe abgeschlossen ist. Der Raumkubus wiederholt sich endlos im Hintergrund. Allen Pfeilerseiten sind bossierte Pilaster vorgelegt, die jeweils Gurtbögen tragen. Die andere Zeichnung, im Besitz von Robison (Abb.5), zeigt eine einfachere Komposition, aber eine großzügigere Räumlichkeit. Allein eine Achse, von tief rechts nach links laufend, ist betont und die Bogenwölbung beginnt über einem niedrigen Sockel. Zwischen den Sockeln ist eine Treppe angelegt, die den in der Achse gelegenen Gang zum rechten Bereich verbindet. Auf der Treppe des ersten Joches rechts befinden sich Grabdenkmäler. Die beiden Zeichnungen spielen auf einen überdeckten und

¹ Über Piranesis Zeichnungen siehe F. Stampfle, An unknown group of drawings by G. B. Piranesi, in: AB. XXX, 1948, S. 122–41; H. Thomas, The Drawings of Giovanni Battista Piranesi, London/New York 1954; P. M. Sekler, Giovanni Battista Piranesi's „Carceri“ etchings and related drawings, Art Quarterly, XXV, 1962, S. 331–365; Ausst. Kat. New York 1972; Ausst. Kat. Venedig 1978 (I).

² Vgl. Ausst. Kat. Venedig 1978 (I), S. 17: „Vorroeo qui solo dire che Piranesi averva un'idea molto precisa delle immagini che fissava rapidamente sulla carta: non è sempre esatto che vi sia più vicinanza e stretta parentela con le incisioni della prima tiratura, chiare sì, ma che possono anche dare una sensazione di vouto spaziale. In qualche disegno vi è più di un punto di riferimento con le stampe rielaborate e riprese, almeno per quanto riguarda il forte chiaroscuro, la grande tensione spaziale e il contraso drammatico.“

³ Über den Einfluss der Bühnenarchitektur auf die *CARCERI* wurde zuerst von Tintelnot explizit erwähnt. Siehe H. Tintelnot, Barocktheater und Barocke Kunst, Berlin 1939; U. Vogt-Göknil, G. P. Piranesi Carceri, Zürich 1958; B. Reudenbach, G. P. Piranesi. Architektur als Bild, München 1979; J. Garms, Piranesi e la Scenografia, in: La Scenografia Barocca, (Hg.) A. Schnapper, Bologna 1982, S. 117–128.

⁴ Die Zeichnung wurde zum erstenmal von F. Stampfle (An unknown group of drawings by G. B. Piranesi, in: AB. XXX, 1948, S. 122–141) veröffentlicht.

daher unterirdischen Raum an. Piranesis Vorliebe für Pfeiler-Bogen-Konstruktionen ist anhand dieser Zeichnungen evident. Daneben verrät Piranesi auch sein Interesse für die Manipulation von Raum und Perspektive.

Hinsichtlich des in den *CARCERI* häufig vorkommenden Palastbautypus betrachtet man eine andere Studie von Piranesi, die einen Palasthof mit Hebewerken darstellt (Abb.17). Durch die den Hof umfassende Festungsmauer mit Zinnenbekrönung und durch die Treppeanlage auf der linken Seite zeichnet sich die Studie aus. Besonders interessant ist die Brücke im linken Bereich, die der *Ponte die sospiri* zwischen Dogenpalast und Palazzo delle prigioni ähnlich ist. Dabei ist wahrscheinlich, dass Piranesi die Zeichnung 1744 in Venedig angefertigt hat und diese als eine der ersten Studien für *CARCERI* gelten kann.

Es gibt noch eine andere Variation, die im Hinblick auf das Arrangement der architektonischen Motive mit den *CARCERI* zu verbinden ist. Zwischen 1748 und 1750 kamen zwei Zeichnungen zustande, die wahrscheinlich weitere Studien nach der ‚*Parte di ampio magnifico Porto*‘ (Abb.95) sowie ‚*Ponte magnifico con logge, ed Archi*‘ (Abb.85) aus der *Prima Parte* sein dürfen. Die erste ‚*Zeichnung einer Hafenlandschaft*‘ (Abb.8) ist eine Skizze für eine offene Architekturlandschaft.⁵ Unter einer rahmenden Bogenwölbung⁶ eröffnet sich eine Hafenlandschaft: Links säumt eine vom Bildrand durchschnitene, ruinöse Mauer und rechts ein Baukomplex aus Podest und Turm die Breite des Bildes. In der Mitte werden ein Brückenbogen mit relativ großer Spannweite und noch eine andere Brückenkonstruktion, die quer in die Tiefe verläuft, sichtbar. Über dem Treffpunkt der zwei Brücken erhebt sich ein Turm mit Zinnen und einem kleinen Türmchen darüber. Der Himmel über der Architekturlandschaft ist durch die auf Wolken anspielende Linienführung dramatisiert. Zu demselben Typus gehört eine Skizze im British Museum (Abb.9), die eine ähnliche Komposition und Stil aufweist. Ein schräg gelegener Brückenbogen über dem Wasser mündet in einem monumentalen Tor. Dahinter liegt eine lange Fassade. Auffallend ist eine hochgezogene Zugbrücke vor dem Brückenbogen im Mittelgrund. In den beiden Zeichnungen sind die typischen Motive wie Bogen und Brücken und die Komposition mit querlaufendem Bogen und Brücken erkenntlich.

Eine weitere Variante zeigt die Zeichnung von der sogenannten *Innenansicht eines Palastes* (Abb.10), in der eine Baukonstruktion mit barocker Wandgliederung, Pfeilern, Bögen und Gewölbe zu sehen ist. Die Komposition weist eine große Ähnlichkeit zu der Tafel XI der *CARCERI* – allerdings spiegelverkehrt – auf. Durch einen rahmenden Bogen an der oberen rechten Bildecke schaut man auf eine monumentale Bogenbrücke, auf deren Mitte ein Denkmal gestellt ist, sowie auf die Wandgliederung mit Wandpilaster und

⁵ Sekler 1962, S. 342: „It seems highly likely, therefore, that was an experimental attempt to change the composition, in form and in content. If this aspect of Piranesi’s working method is correct, then it accounts in part for the great variety and unusual character of the architecture in the *Carceri*, especially in those plates (such as III, VII, XIII, and XII) in which forms generally associated with architectural exteriors are seen to be enclosed.“

⁶ Miller 1978 (I), S. 85: „So die ursprünglich offene Außenansicht der mit Kolonnaden geschmückten Kais einer Stadt, die Piranesi durch einen nachträglich eingezeichneten, rahmenden Bogen zur Innenansicht erklärt hat.“

profilierten Gesimsen. Im Gegensatz zu der Tafel XI ist die Architektur in dieser Zeichnung überwiegend mit barocken Ornamenten ausgestattet.

Diese letzten drei Zeichnungsgruppen lassen sich zwar kaum mit dem Kerkerthema verbinden, aber sie nehmen, wie gesehen, die grundlegenden architektonischen der *CARCERI* Motive vorweg. Die Ähnlichkeit der Komposition ist ebenfalls offensichtlich: der den oberen Bildbereich überdeckende Bogen im Vordergrund, der schräg gelegene Brückenbogen im Mittelgrund, der vordergründige, seitlich abschließende Pfeiler oder Mauerteil (= eine typische Seitenabdeckung der Szenographie) und die vielschichtige Stapelung der architektonischen Elemente im Hintergrund. Neben diesen Gemeinsamkeiten erkennt man auch spezifische Baumotive in den Zeichnungen: das kleine Türmchen in Zylinderform mit schmalen Öffnungen an der Seite, die Repousoirefigur im Vordergrund und sekundäre Anbauten wie Holzbrücken.⁷ Des Weiteren kommen Requisiten wie Ringe und kleine, dem Architektursystem untergeordneten Bauplastiken hinzu.

Nun blicke ich auf die Zeichnungen, die an die *CARCERI* zeitlich näher heranrücken. Die Hamburger Kunsthalle besitzt drei Zeichnungen: Die erste Zeichnung (Abb.12) ist allerdings keine Vorstudie⁸, aber ihre Analogie zur Struktur und zu den architektonischen Motiven der Tafeln VII und XIV lenkt die Aufmerksamkeit auf sich. Sie allein präsentiert fast alle Grundmotive der *CARCERI*: Bogenkonstruktionen, Holz- und Zugbrücken, Treppen, Dachstuhl, Rundöffnungen usw. In dieser Zeichnung scheint Piranesi mit dem imaginären Zusammenbau der Motive experimentiert zu haben. Die zweite (Abb.13) zeigt eine rahmende Bogenöffnung im Vordergrund, die der Tradition der szenographischen Kerkerdarstellung entspricht. Von der Mitte laufen Bogenkonstruktionen in zwei Richtungen. Die architektonische Gestaltung des Tors und des Bogenansatzes darüber ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Die letzte (Abb.14) stellt eine andere Kompositionsvariante mit halber Bogenöffnung dar. Hinter der Bogenöffnung befinden sich etliche Bögen hintereinander. Indessen platziert Piranesi einen massiven Pfeiler im Mittelgrund, den ein Treppenlauf umschlingt: Piranesi aktualisierte den unlogischen Aufbau. Die in der Civica Raccolta in Mailand aufbewahrte Zeichnung (Abb.15) gehört zu der Gruppe der oben genannten Kerkerstudien. Die irritierende Brückenverbindung und die ineinander dringenden Bogenstrukturen auf der linken Seite sind charakteristisch. Am rechten Bildrand sieht man einen Bogenansatz mit einem vergitterten

⁷ Miller 1978 (I), S. 202: „Die Rundtürme und Bastionen aus der barocken Festungsbaukunst, die Piranesi scheinbar unorganisch diesem antiken Kerkersystem einverleibt, tauchen auch in seinen Rekonstruktionen des römischen Altertums ähnlich wieder auf und gehören mit in seine Vorstellung erhabener Architektur: sie unterstreichen hier wie dort seine ästhetische Forderung nach der Priorität der römischen Zivilarchitektur – mit ihren außerordentlichen Leistungen gerade in der Bewältigung bautechnischer Probleme – vor der griechisch inspirierten Sakralarchitektur und ihrer Forderung nach Proportion und Ebenmaß.“

⁸ P. M. Sekler (1962, S. 346) bestimmte diese Zeichnung als Vorstudie. Dagegen vertrat Bettagno eine Ansicht, dass es sich um eine weitere Ideenskizze anhand der Tafel VII handle. Siehe Ausst. Kat. Venedig 1978 (I), S. 36–37: „P. M. Sekler, nel suo saggio del 1962, fa notare il rapporto tra il pone levatoio di questo disegno e quello della tavola VII delle „Carceri“: ma nel seno di una reminiscenza dell’incisione. Anche in questo caso mi è difficile seguire una simile tesi.“

Fenster. Die Verbindung von Pfeiler und Brücke sowie die unterschiedlichen Bogen- und Gewölbeformen bestätigen die Verwandtschaft mit den *CARCERI*.⁹

An direkten Vorzeichnungen für die *CARCERI* sind fünf bekannt. Die erhaltenen Vorzeichnungen sind identifiziert als direkte Vorlagen für die Tafeln VIII, XII, XIII und XIV¹⁰. Es bedarf einer Erklärung dazu, dass die ersten Tafeln bis zur siebten keine direkte Vorlage aufweisen. Eine Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle (Abb.18) diente, von einer Hängelaterne in der Bildmitte abgesehen, zur Vorlage für die Tafel VIII. Die Zeichnung offenbart die Anlehnung an den zeitgenössischen venezianischen Stil hinsichtlich der typischen Transparenz bei der Linienführung und der brillanten Lavierung.¹¹ Für die Tafel XII ist eine Zeichnung in der Biblioteca Nacional, Madrid (Abb.19), erhalten. Sie kann nach Sekler stilistisch noch näher als die vorgenannte Vorzeichnung an die Radierung gerückt werden.¹² Eine Vorzeichnung für die Tafel XIII (Abb.20) ist im British Museum vorhanden. Sie ist identisch mit der Radierung und ohne Seitenverkehrung. Für die Tafel XIV gibt es mehrere Vorzeichnungen.¹³ Die ähnlichste Komposition weist die Zeichnung im British Museum (Abb.21) auf. Den entscheidenden Unterschied findet man an der Treppenanlage zwischen den Arkaden. Die Treppenanlage der Zeichnung ist noch nicht in die Reihen der Pfeiler eingeschoben, sondern an der rechten Bogenöffnung angesetzt.¹⁴ Eine weitere Zeichnung in der National Galleries of Scotland in Edinburgh (Abb.22), die auch als eine Nachstudie zu bezeichnen ist¹⁵, interessiert uns, weil neben dem ähnlichen Aufbaukonzept mit der Flucht der Spitzbogenarkaden der Helldunkelkontrast durch zügige Lavierung der Schattenpartien erreicht wird. Die genannten Zeichnungen zeigen jedoch

⁹ Vgl. Sekler 1962, S. 346: „These two complications, 1) the use of studies for the Carceri that seem unrelated in subject, although they supplied the compositional framework, and 2) the existence of drawings which may have been inspired by the plates, indicate the difficulties of pinpointing a specific sequential development for the plates when trying to relate them to the drawings.“

¹⁰ Die Vorzeichnungen für die letzten, beiden Tafeln identifizierte Thomas 1954, S. 38.

¹¹ Sekler 1962, S. 341; Thomas 1954, S. 37: „[...] shows the influence of Tiepolo, particularly in its sketchy freedom, its great curvilinear rhythms, and its suppression of detail, whereas the drawing is closer to Piranesi's earliest manner of drawing and reveals similarities with the style of Canaletto and perhaps that of the Guardi family.“

¹² Sekler 1962, S. 340–41: „Slightly different in style from the other drawing, indicating a time span between the two, it too is followed closely in the etching.“

¹³ Es bleibt zwar keine direkte Vorlage erhalten, aber es ist festgestellt, dass Piranesi für die Tafel viele Variante ausprobierte.

¹⁴ Sekler 1962, S. 342–345: „It goes under the title of Ruinous Vaulted and Timbered Hall and is related to Plate XIV. The major motifs of the print are huge piers which at first glance seem positioned in space one behind the other in a 1, 2, 3 progression. The steps which lead the eye into the composition imply that this is so, leading toward the two foremost piers, 1 and 2, connected by the arched bridge. Another flight proceeds from the first landing upward and back toward the third pier. Still another arched flight ascends from the second landing upward to the right, passing behind pier 2 and in front of pier 3. The three piers, therefore, are seen to exist in space each in a different plane. In the upper zone of the composition, however, the two back piers belong to one another in the same plane, joined by a flattened arch that spans the pointed space between a 1, 2 plus 3 progression. This paradox is shown diagrammatically in the Vogt-Göknil book (p. 34, skizze 6).“

¹⁵ Robison 1986, Fig. 50, S. 41: „The success of the plate led Piranesi to a continued interest in exploring aspects of its composition, as witnessed by a reprise of its themes in two drawings whose watermark and style date them to the mid-to late-1750s (figs. 50 and 51).“

nicht die optische Täuschung der radierten Tafel. Es ist daher denkbar, dass Piranesi das irritierende Spiel improvisatorisch und direkt auf der Radierplatte ausgeübt hat.

Das Bildthema ‚Kerker‘ wurde offiziell zum ersten Mal in der *Prima Parte* aufgegriffen. Die ‚*Carcere oscura*‘ (Abb.84) bezeugt das inhärente Interesse Piranesis für die Kerkerarchitektur, deren Form und Gestaltung sich von den übrigen Bautypen des Künstlers erheblich unterscheiden. Man bezeichnet diese erste Kerkerdarstellung als „*Urcarcere*“.¹⁶ Diese ‚*Urcarcere*‘ ist insofern richtungsweisend, als sie sowohl die architektonische Gestaltung als auch Kerker motive für die folgenden *CARCERI* vorspielt. Die Beschriftung der ‚*Carcere oscura*‘ gibt eine markante Erklärung, in welcher Form die Kerkerarchitektur erscheint: „*Carcere oscura con Antenna pel [per] suplicio de'malfatori. Sonvi da lungi le scale, che conducono al piano e vi si vedone pure all'intorno altre chiuse carceri.*“¹⁷ Daraus erklärt sich, dass es sich um eine Teilansicht eines gesamten Kerkerkomplexes handelt. Das Bild zeigt einen gewölbten, engen Raum, der von rustiziertem Mauerwerk eingefangen und durch Pfeiler-Bogen-Stellungen gegliedert ist. Eine Treppe, eine Brücke, ein Laufgang und ein geschlossenes Tor wurden eingesetzt, um den Kerkerbau ikonographisch zu fixieren. Meines Erachtens ist diese Radierung das gelungenste Werk der *Prima Parte*; sie gab den Anstoß, weiter an dem Thema zu arbeiten.

Das Kerkermotiv findet seinen Ausgangspunkt in der Bühnenarchitektur. Piranesis frühen Zeichnungen bezeugen seine Intimität mit dieser Gattung. Die Entwicklung des Motivs verlief aber in eine andere Richtung. Piranesi interessierte sich für variable Kombinationsmöglichkeiten mit einfachen Bauelementen. Der Verzicht auf Requisiten, die im Bühnenbild üblich waren, und die Abweichung von szenischer Ausführbarkeit unterscheiden seine Kerkervorstellung von den barocken Bühnenentwürfen. Breite, Höhe und Ausmaß von Raum und Baukörper spielten in diesem Experiment Piranesis die entscheidende Rolle für die Wahrnehmung des Architekturbildes. Indessen verlor die ikonographische Analogie zum Kerkerbild ihren Sinn. Der Begriff des Kerkers wurde in einem übertragenen Sinne gebraucht.

Die oben genannten Zeichnungen weisen darauf hin, dass das Kerkerthema bereits in frühen Lebensjahren Piranesis konzipiert worden war. Die *CARCERI* entsprangen daher nicht einem launischen Geisteszustand¹⁸, sondern gelten als ein überlegt vorbereitetes Werk.¹⁹

¹⁶ Miller 1978 (I).

¹⁷ Miller 1978 (I), S. 76: „Dunkler Kerker mit einer Winde für die Bestrafung von Missetätern. Im Hintergrund sind die Treppen, die zum Oberstock führen, wo man, ausschließlich nach innen zu, andere verschlossene Kerker gewahrt.“

¹⁸ Die romantischen Interpretationen des 19. Jh. sind ihrerseits als Phantasieprodukte anzusehen.

¹⁹ Miller 1978 (I), S. 85: „Die unterschiedliche Nähe nach Ausdruckshaltung und Thema dieser Entwürfe, die Piranesi offenbar damals rasch und in großer Zahl produzierte, zu den später nach ihnen ausgeführten Radierungen, macht deutlich, daß die Folge nicht spontan auf Papier geworfen wurde, sondern sich in verschiedenen Entwicklungsschritten aus dem Konvolut von Plänen, Einfällen und Überlegungen herauskristallisiert hat.“

2. Invenzioni Capric di Carceri (1749/50)

In dem Katalog der posthumen Gesamtausgabe „*Œuvre des Chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi*“ (1792) ist als Entstehungsjahr für den ersten Abzug der *CARCERI* das Jahr 1742 angegeben.²⁰ Giesecke datierte sie auf das Jahr 1745.²¹ Die Datierung wird in der modernen Forschung aus stilistischen wie faktischen Gründen zurückgewiesen.²² Die meisten Forscher einigen sich darauf, dass die erste Serie der *CARCERI* wahrscheinlich erst nach 1745 in Angriff genommen wurde.²³ Die früheste, vollständige Veröffentlichung der *CARCERI* bei Giovanni Bouchard im Jahr 1749/50 ist offiziell anerkannt. Es ist jedoch vorstellbar, dass die praktische Ausführung der einzelnen Platten noch früher anzusetzen ist. Allgemein, nach der Katalogisierung von Focillon und Hind, lassen sich die frühen Werke in die folgende Entstehungsreihe bringen: von der *Prima Parte* (1743) über die *Grotteschi* und *Caduta di Fetonte*²⁴ (vor 1748) bis zu den *CARCERI*. Alle wurden in den *Opere Varie* (1751) zusammen veröffentlicht.

An den *CARCERI* erkennt man einen großen Stilunterschied zu dem klassischen, linearen Stil der *Prima Parte*. Die flüchtige Stichweise und die leicht überschreitende, skizzenhafte Linienführung der frühen Veduten in den *Alcune Vedute di Archi Trionfali* (1748) wiederholen sich in den *CARCERI*.

Die erste Fassung der *CARCERI* enthält 14 Tafeln, die verschiedene Innenansichten von Kerkern präsentieren. Der Titel lautet: „INVENZIONI / CAPRIC DI CARCERI / ALL AQUA FORTE / DATTE IN LUCE / GIOVAI / BUZARD IN / ROMA MERCANTE / AL CORSO“. Sie wurde nach 1751 zum Bestandteil des Sammelbandes ‚Le Magnificenze di Roma‘, in dessen Katalog sie mit einem noch präziseren Titel verzeichnet sind: „COME ANCHE DI MOLTI CAPRICCI DI CARCERI SOTTERRANEE“. Es wurden öfters Einwände gegen die Urheberschaft Piranesis erhoben. Die Tafeln VII, IX, X, XII, XIII tragen jedoch die Signatur des Künstlers.

3. Carceri d’invenzione (1760/61)

Piranesi überarbeitete Jahrzehnte später die alte Stichserie. Die Wissenschaftler suchten nach den Gründen. Einstimmig sprachen sie von einer nachhaltigen Wirkung der Auseinandersetzung zwischen römischer und griechischer Baukunst um die ästhetische und historische Priorität. In

²⁰ A. M. Hind, G. B. Piranesi and his Carceri, in: BM. XIX, 1911, S. 81 ff.

²¹ Giesecke 1911, S. 76.

²² Robison 1986: Der Autor negiert die traditionelle Datierung von 1745, da kein Impressum vor 1749 nachzuweisen ist.

²³ Ausst. Kat. Castelfranco 1969, S. 97: „Dopo due ritorni a Venezia, dove prende contatti con il Tiepolo e studia pittura, iniziando la sua capricciosa architettura delle Carceri.“

²⁴ Das Werk wurde 1965 von Maurizio Calvesi in der Calcografia Nazionale in Rom entdeckt und in der Ausstellung im folgenden Jahre veröffentlicht.

den fünfziger Jahren war Piranesi ein Antagonist der sogenannten Philhellenen, wie Winckelmann, Ramsay und Le Roy. Piranesi bemühte sich um archäologische sowie theoretische Beweisführung. Daraus ergab sich die ansehnliche Anzahl der graphischen Aufnahmen und Rekonstruktionen römischer Baukunst. Die Menge der damals angefertigten Blätter macht fast ein Drittel seines ganzen Œuvres aus. Aus diesem Grund vermutete die Forschung bislang, dass die zweite Auflage der *CARCERI* sich im Kontext mit der Intention Piranesis und der historischen Situation der fünfziger Jahre erschließen lässt.

Die archäologischen Werke wie *Trofei di Ottaviano Augusto* (1753) und *Le Antichità Romane* (1756) weisen grundlegende Unterschiede zu den früheren Werken in vielerlei Hinsicht auf. Im Vergleich zu den Ruinen- und Architekturdarstellungen in den früheren Veduten und der *Prima Parte*, die sich mit sanfter Atmosphäre und nebliger Lufthülle unter dem venezianischen Stileinfluss kennzeichnen, präsentieren sich die architektonischen Gegenstände in diesen Werken in kräftigen Umrissen und mit starker Schattierung. Auffällig tritt Piranesis Interesse für Baumaterialien und die Binnenstruktur der Architektur zum Vorschein. Die Magnifizenz der römisch-antiken Baukunst liegt für Piranesi, abgesehen von ihrer erfinderischen Ornamentik, in der monumentalen Bauweise dank der technischen Leistung, die Piranesi aus dem unterirdischen Bereich herausgeholt hat.²⁵ Seine Bewunderung galt vor allem der Bogenstruktur der römischen Architektur, ohne die kaum ein Aquädukt, ein Abwasserkanal, ein Amphitheater oder eine Substruktion errichtet worden war.

Die erste Stichserie mit 14 Tafeln wurde in umfassendem Maße überarbeitet und zwei neue Blätter kamen hinzu. Die hinzugefügten Tafeln können erst zwischen 1760-61 angefertigt worden sein.²⁶ Zunächst fällt die Veränderung der Bilderscheingung auf. Die von leichtem Licht erfüllten Räume der ersten Auflage wurden durch das zunehmende „Chiaroscuro“ dunkler und schwerer. Zahlreiche Hinzufügungen an Requisiten und architektonischen Elementen und die sporadische Detaillierung der Strukturumrisse verfremden die materielle Begebenheit der Konstruktion. Diese zweite Auflage publizierte Piranesi im Eigenverlag. Der überarbeiteten Serie gab der

²⁵ Vgl. Miller 1978 (I), S. 234–235: „Für den Archäologen der römischen Grabbauten und Theater, der Festungsmauern und der geträumten Substruktionen, ist die *fermezza*, sind die Baumasse und ihre Unzerstörbarkeit erstes Erfordernis architektonischer Meisterschaft. Nur die Gewalt der Naturmächte oder das lange Zerstörungswerk der Zeiten dürfen an die Monumente menschlicher Göttlichkeit rühren. Auf Kolossalbauten bezogen, die Macht und Größe einer Nation vor Gegenwart und Nachwelt repräsentieren, werden Haltbarkeit und Stärke zum eigentlichen Kennzeichen der Erhabenheit. *Fermezza* allein lässt den künstlerischen Gedanken weiterwirken.“

²⁶ Robison 1986, S. 45: „When Piranesi presented his works to Accademia di San Luca upon joining in February of that year, the *Carceri* were still composed of fourteen plates in their first edition. An impression of his *Catalogo delle Opere* which he dedicated to the Academicians, and which was loosely inserted into his presentation set, must also date, plans the *Della Magnificenza* which officially publishes in 1761. This state of the *Catalogo* lists the *Carceri* as fifteen plates for fifteen paoli. [...] In the next state of the *Catalogo* the second Edition of the *Carceri* is listed properly for the first time as sixteen plates for twenty paoli, the same description found in the advertisement at the bottom of *The Man on the Rack*, showing that the second Edition was now complete.“

Künstler einen neuen Titel: „CARCERI/D'INVENZIONE/DI G. BATTISTA/PIRANESI/ARCHIT/VENE“.

4. Bildbeschreibung und Analyse der Blätter

I. Titelblatt (Abb.26, 27)

F. 24; H. 1.

Hochformat

Signatur (II. Fassung)

Das Titelblatt stellt die wesentlichen Komponenten und die Komposition der gesamten Serie der *CARCERI* vor. Die Ansicht eröffnet sich durch einen rahmenden Bogen. Eine große, durch einen profilierten Rahmen eingefasste Tafel mit einer skizzenhaft eingemeißelten Inschrift ist über einer Konsole des Sockels eingelassen. Eine Mauer aus massiven Quadern umgibt die Inschriftentafel. Unter der Tafel öffnet sich ein mit Eisengitter versehenes Fenster. Rechts davon liegen stufenweise geschichtete Mauern, die möglicherweise als Treppe zu bezeichnen sind. Die Treppe zeigt sich wie in einem Vexierbild, da kaum festzustellen ist, ob sie frontal oder seitlich angelegt ist. Über der Tafelwand liegt ein Gesims aus zwei Quaderreihen, in der unteren ist ein Loch sichtbar. Im Gegensatz zu der skizzenhaften Behandlung des vorderen Bogens zeichnen sich die Bauteile um die Inschriftentafel mit der detaillierten Darstellung aus.

Über dem Gesims ist eine liegende Figur zu sehen, deren Hände mit gewaltigen Eisenketten hinter dem Rücken zusammengebunden sind. Obwohl die Figur im Vergleich zu den gewaltig großen Mauerblöcken klein erscheint, steigert sie sich in ihrem Muskelbau, ihrer Nacktheit und ihrer dramatischen Körperhaltung ins Monumentale. Die Stellung und die Pose der Figur erinnern an das Formrepertoire Michelangelos (Abb.68). Bereits in der *Prima Parte* verwendete Piranesi bevorzugt dieses Figurenmotiv.²⁷ Die Kette ist von der Figur aus in drei Richtungen wie schwingende Girlanden aufgehängt, eine zieht sich hoch.

Merkwürdig ist die Linie eines Schlagschattens auf der Inschriftentafel, die parallel zu der Schattenlinie des vorderen Bogens und zur Achse der Treppe links läuft. Die drei Linien verlaufen also fast in gleichen Abständen.²⁸ Die isometrischen Läufe der Linien beeinträchtigen die zentralperspektivische Anordnung der architektonischen Struktur.

²⁷ Die liegende Figur auf dem schrägen Giebeldach, deren Motiv Michelangelo in der Medici Kapelle angebracht hat, findet sich wieder in ‚*Galleria grande di Statue*‘ und ‚*Gruppe di Colonne*‘ in der *Prima Parte*.

²⁸ Die parallelen Läufe der verschiedenen Linien üben eine störende Wirkung auf logische Wahrnehmung aus. Darüber hinaus bestätigt sich es in vielen Blättern der *CARCERI*, dass die Umrisslinien unterschiedlicher Gegenstände in einer perspektivischen Linienflucht zusammenfallen.

Rechts führen zwei Treppenläufe durch eine Bogenöffnung hinauf. Die Bogenlinie der Bogenöffnung läuft über den Halbkreis hinaus.²⁹ Folglich erscheint der Bogen wie ein Ausschnitt eines Ringbogens. Auf dem Bogenrücken werden ein einfaches Geländer und einige Figuren sichtbar. Unmittelbar darüber spannt sich eine Holzbrücke quer zum Bogen. Im Hintergrund ist ein gewölbter Raum angedeutet.

Als zusätzliches Bildelement erscheint unter der Konsole Vegetation – rankende Pflanzen oder Schimmel. In den Ruinenlandschaften fungiert die Vegetation als „Abbeviatur“³⁰, die den Verfall des vergangenen Menschenwerkes durch die Naturgewalt verdeutlicht. Zu den auf Kerker anspielenden Versatzstücken gehören hier sparsam angebrachte Ringe und Ketten an der gefesselten Figur.

In der zweiten Fassung ging eine umfangreiche Veränderung vor sich. Im Vordergrund fallen einige Hinzufügungen von Holzkonstruktionen auf, während die gesamte architektonische Struktur des Hintergrundes großen Veränderungen unterzogen ist.

Am rechten Bildrand drängt sich ein Pfeileransatz mit Konsole ins Bild. Von dieser Konsole führt eine Holzbrücke zur anderen Konsole unter der Titelschrift.³¹ Links an der Laibung ist ein Holzgerüst mit Stachelbalken eingerichtet. Im unteren Vordergrund liegt horizontal ein mit Stacheln versehenes Rad und links davon hängt eine Metallkette. Die skizzenhafte Ausführung dieser zusätzlichen Motive stellt einen starken Kontrast zu ihrer Umgebung dar. Die Linien der Holzkonstruktionen laufen direkt über die vorhandenen Linien der ersten Auflage. Die Ketten links erscheinen wie eine zweidimensionale Rahmenverzierung.³²

Der Titel brachte auch eine förmliche Änderung der Titelfwand mit sich. Die Inschriftentafel verkleinert sich fast auf ein Drittel. Sie sieht aus, als ob sie nach der Abdeckung der Mauer zutage gekommen wäre. Die Buchstaben sind reliefartig (nicht eingeschnitten!) in der Form der römischen Kapitalis ausgearbeitet.

Die frühe, relativ einfache Struktur des Hintergrundes ist nun durch ineinanderdrängende Bogenkonstruktionen komplizierter. Die runde Bogenöffnung rechts, durch die man das Treppenhaus sah, ist aufgehoben. An ihre Stelle tritt eine mehrschichtige Räumlichkeit, die sich bis zum oberen Bereich verbreitet. In der Ferne sieht man Bogenbrücken und Treppenanlagen.

²⁹ Der Ringbogen erinnert an Piranesis Querschnitt der römischen Brücke ‚*Spaccaato del Ponte Fabrizio, detto de'quattro Capi*‘ aus der *Antichità Romane*.

³⁰ H. Burda, *Die Ruine in den Bildern* Hubert Roberts, München 1967, S. 11.

³¹ Miller 1978 (I), S. 196: „Er zieht zur Markierung der Raumverhältnisse einen weit in den Vordergrund gerückten Pfeileransatz mit riesiger Konsole ein, von dem eine Holzbrücke nach dem Baustrakt mit der Titel-Inschrift hinüberfährt, und überschneidet mit beiden Einfügung die alte Treppenführung genau an deren konstruktiv schwacher Stelle.“

³² Vgl. Taf. IV., VII., VIII., X. und XIII.

II. „Der Mann auf der Folter“ (Abb.28)

F. 25; H. 2.

Hochformat

Signiert und Text u. m.

Einzigartig in den *CARCERI* tritt hier eine figürliche Inszenierung in den Vordergrund. Die Architektur dagegen fungiert als Kulisse. Aus drei Richtungen treffen Bögen und Säulenreihen auf einen Pfeiler im rechten Mittelgrund. Unterhalb des dem Vordergrund nächsten Bogens ist eine Folterszene vorgeführt.

Die drei Figuren der Folterszene weisen im Vergleich zu anderen Staffagefiguren in zeitgenössischer Tracht³³ monumentale Größe auf. Die Nacktheit und die Gesten verleihen ihnen monumentalen Charakter. Einzigartig ist die Folterung zusammen mit der Foltermaschine dargestellt. Vor der halbwegs zersetzten Holzwand steht eine Figur in einer römischen Toga und mit undefinierbarer Kopfbedeckung; sie blickt auf die Streckfolter, die ein Folterknecht links an der gefesselten Figur vollstreckt. Über dem Kopf des Gefolterten hängt eine Laterne.

Im Vordergrundes befindet sich ein Durcheinander aus antiken Baufragmenten, dahinter Menschenfiguren. Rechts liegt ein korinthisches Kapitell, dahinter eine abgebrochene Säule mit einem Figurenrelief und ein Fragment eines Gebälks mit vier Reihen Bandornamenten³⁴ und ein Bruchteil einer Kassettendecke. Die aufeinander geschütteten Fragmente dienen als Podest für die Folterszene.

Unmittelbar hinter der Foltergruppe ist eine architektonische Struktur mit viereckiger Säule und einem Gebälk zu sehen, in das vier Menschenköpfe von beachtlichen Ausmaßen gemeißelt sind. Auf der rechten Seite erkennt man noch zwei weitere Köpfe. Alle Köpfe zeigen sich im Profil. Der linke Kopf setzt sich den übrigen drei aufeinander gestapelten Köpfen entgegen. An der frontalen Seite der Säule sind vier Namen jeweils in rahmenden Tafeln zu sehen.

Unter dem oberen Bildrand sieht man eine Stirnwand des linken Bogens. An dieser Wand befinden sich zwei trapezförmige Platten, auf deren rechte drei Porträtbüsten mit Nameninschriften angebracht sind. Die rechte Platte ist vom Bildrand durchschnitten, so dass ein Teil einer Büste zu sehen ist. Die geschilderten Namen bezeichnen römische Patrizier und hohe Würdenträger, die nach dem Scheitern der sogenannten „Pisonischen Verschwörung“ Kaiser Nero zum Opfer gefallen waren.³⁵ Die historischen Persönlichkeiten wurden zum ersten Mal von Hermann Bauer identifiziert.³⁶ Seither ist der historische

³³ Robison 1986, S. 49: „All the other, non-sculpted figures are fully clothed in eighteenth-century costume and around the architecture and ruins, gesturing tourists on Roman ruins in Piranesi's other prints of the periode.“

³⁴ Vgl. graphische Ornamentsammlung in der *Antichità Romane* u.a. Piranesis.

³⁵ Die geschilderten Namen sind dem 15. und 16. Buch der ‚Annalen‘ von Tacitus entnommen.

³⁶ Bauer 1959, S. 190–198.

Kontext mit den Namen samt dem Auffinden der Quellen³⁷ eingehend dargelegt. Es ist zwingend, das in Namen und Bildern vermittelte, historische Geschehen und die Gegenwart der Folterung miteinander zu verbinden. Die Folterungsgruppe lässt sich in dieser Verbindung als ein Martyrium für Gerechtigkeit und Tugend interpretieren.

Eine Architekturlandschaft im linken Hintergrund erscheint hier ohne thematischen Zusammenhang. Eine mit einem Portikus versehene Tempelfront antizipiert mit dem an Säulen und Giebel durchlaufenden Reliefband die Bilder im *Parere su l'architettura* (Abb.131).³⁸ Über dem Tempel erhebt sich eine mittelalterliche Burganlage mit Turm. Rechts befindet sich eine mehrstöckige Architektur von Säulengängen und Arkaden. Auf der rechten Seite des Bildes, durch die zwei aufeinander gelegenen Bogenöffnungen hindurch, sieht man eine Fassade in einem ungewöhnlichen Aufbau: Zwei Bogenreihen tragen einen Portikus in korinthischer Ordnung. Wiederum durch die Öffnungen der Bogenreihen ist eine weitere Architekturlandschaft zu sehen.

Ein Flaschenzug unter dem Scheitel des quer liegenden Bogens erscheint viel zu groß. Im Vergleich zu den kleinen Menschenfiguren auf der Reliefplatte wird das logische Größenverhältnis ad absurdum geführt. Das Größen- und das Distanzverhältnis korrespondieren nicht miteinander. Dies stört die aufbauende Logik des Betrachters. Bei eingehender Betrachtung ist außerdem eine spielerische Täuschung durch Manipulation der Fluchtlinien zu entdecken. Zum Beispiel durchzieht eine Fluchtlinie das Gesims des Tempels und den Rücken des rechten Bogens, so dass die beiden auf eine gleiche Ebene gestellt zu sein scheinen, obwohl sie im logischen Distanzverhältnis weit voneinander entfernt sind.

III. „Der runde Turm“ (Abb.29, 30)

F. 26; H. 3.

Hochformat

Signiert (II. Fassung)

Etwas aus der Achsenmitte nach links verschoben steht ein turmartiges Rundgebäude, das den ersten Blick auf sich ziehen mag. Das Motiv Turm ist inspiriert von einer Zeichnung in der Witt Collection, Courtauld Institute of Art (Abb.8). Die Komposition und die Motive der Tafel zeigen ferner eine Affinität zu einer Vorzeichnung für ‚*Magnifico Porto*‘ in Museum of Fine Art,

³⁷ Miller 1978 (I), S. 216: „So vereint der Gedenkstein am oberen Bildrand die drei Aristokraten P(etilius) ANICIVS CER(ialis), ANNAEVVS MELA – den Vater des nach der pisonischen Verschwörung hingerichteten Dichters Annaeus Lucanus und Bruder des Philosophen Lucius Annaeus Seneca, Neros prominentestem Opfer – und den als Satiriker und *arbiter elegantiarum* des Kaisers bis heute berühmten T. PETRONIVS, dessen Namen Piranesi aus ungeklärten Gründen mit dem des älteren Konsuls C. Petronius Pontius Nigrinus verbindet.“

³⁸ Es führt zu Vermutung, dass die ‚*Parere su l'architettura*‘ in demselben Zeitraum gearbeitet wurde.

Copenhagen.³⁹ Die bisherige Forschung sah in der Komposition der Tafel eine Gemeinsamkeit zu dem „*Tempio antico*“ der *Prima Parte*.

Der runde Turm und das Gewölbe darüber sind mit einer in Pfeilerarkaden geöffneten Wand verbunden. Drei Treppenläufe führen in verschiedene Richtungen. Über dem Gebälk des Turms ist ein offener Laufgang angebaut.

Am linken Bildrand angeschnitten erscheint ein kantiges, aber nicht exakt aufgeschichtetes Mauerwerk. Oben an der Mauer befindet sich eine hölzerne Balkenkonstruktion mit einem Flaschenzug, von dem Seilen herabfallen. Hinter diesem Mauerwerk beginnt der Aufgang zum Turm. Nach rechts oben führt die erste breite Treppe mit Geländer. Auf der Treppe steigen einige Figuren herab oder hinauf. Nach dem Aufstieg der ersten Treppe erreicht man eine Terrasse. Von hier geht man entweder direkt nach links über eine weitere Wendeltreppe, die den Turm umschlingt, oder geradeaus zu einer weiteren Treppe im Hintergrund.

Der Turm weist mit seiner architektonischen Gliederung auf Motiventlehnungen aus einem Bollwerk oder einer Wehranlage hin. Hingegen zeigt der Hintergrund eine weiträumige Hallenarchitektur, deren Gewölbe durch mehrstöckige Bogenkonstruktionen getragen sind. Oben rechts schließt ein Schildbogen den Raum ab.

Diese Tafel zeigt die geringsten Veränderungen der ganzen Serie. Der Hintergrund wurde zwar durch starke Tönung expliziter, aber keine grundlegende Veränderung der Struktur tritt ein. Hinzugefügt sind allerdings ein Brückenbogen hinter der Holzbrücke rechts und in bescheidener Weise eine Metallkonstruktion über dem Pfeiler rechts. Im linken Vordergrund ist nun ein eisernes Gitter mit Stangen eingerichtet. Eine Umgestaltung der architektonischen Struktur hat im Hintergrund stattgefunden.

IV. „Die große Piazza“ (Abb.31, 32)

F. 27; H. 4

Hochformat

Signiert (II. Fassung)

Das Titelblatt des vierten Bandes der *Antichità Romane* (Abb.107) stellt eine fast identische Komposition dar, lediglich die versperrende Säule mit der Inschriftentafel muss der Betrachter sich wegdenken. Der Segmentbogen des Tors und die offene Ansicht zu den fernen Kolonnaden belegen die Ähnlichkeit.

Zunächst fällt ein Tor aus Quadern auf, das den Vordergrund dominiert. Das Mauerwerk des Torrahmens ist unterschiedlich geformt. Der Türsturz besteht aus relativ glatt behauenen Quadern, die miteinander gut verzahnt sind. Hingegen sind die Steinblöcke an den Pfosten nicht einheitlich in Höhe

³⁹ Robison 1986, fig. 41.

und Dicke. So springen einige Steine in die Öffnung vor. Der Türsturz ist linear, aber die Steine an den Pfosten sind plastisch gezeichnet. Diese Gestaltung des Tors darf auf den Motivschatz der römischen Antike zurückgeführt werden. Eine mögliche Form belegt das Eingangstor des Hadrians Mausoleums (Abb.112).⁴⁰

Das Tor öffnet den Anblick auf eine Bogenbrücke. Das Tor mündet in einer Treppenanlage, die zu einem oberen Bereich führt. Die Treppe ist breit und mit einfachem Geländer versehen. Die Treppe ist von etlichen Figuren bevölkert, eine Gruppe direkt hinter dem Tor und eine andere befindet sich im obersten Bereich der Treppenanlage. Die Bogenbrücke im Mittelgrund ist eine ähnliche Erscheinung wie in den Tafeln XI, XV und in dem „*Ponte magnifico*“⁴¹ der *Prima Parte* (Abb.85). Auf der Brückenbahn sind eine Säule und Menschenfiguren dargestellt.

Im Hintergrund schließt eine Kolonnade einen weiträumigen Platz, vermutlich eine Nachahmung des St. Petersplatzes in Rom. Inmitten des Platzes ragt eine Art Triumphsäule statt eines Obeliskens auf, die wahrscheinlich als eine Reminiszenz an die Trajans- oder Markussäule in Rom zu bezeichnen ist.

Interessant ist die Darstellung des Reliefs am Brückenbogen. Durch Gesten der Figuren und Konfigurationen interpretiert man es als ein bacchanales Thema. Die Posen der Figuren ähneln z.B. betrunkenen Faunen und tanzenden Satyrn. Es ist fraglich, unter welchem Aspekt dieses Thema in die *CARCERI* eingegliedert ist.⁴² Geht es um ein Zeichen für eine Palastarchitektur, die mit dem Kerker programmatisch in Verbindung steht, oder um eine Reminiszenz antiker Kunst?

Die Tafel zeigt einen offenen Raum unter freiem Himmel, was in der ersten Fassung einzigartig ist. Der Widerspruch zum Kerker steigert sich dadurch, dass die gezeigten Architekturen in Form einer Kulisse bzw. eines Prospekts charakteristisch für ‚höfisch-monumentale‘ Architektur sind. Die Tafel ist außerdem mit wenigen Komponenten, abgesehen von den architektonischen Elementen, angefertigt. Ein Flaschenzug, eine am Scheitel des Tors hängende Laterne und Seile auf der linken Seite spielen allerdings auf das Kerkerthema an.

In der zweiten Fassung vermehren sich die Requisiten: Im Vordergrund rechts steht ein Holzgestell mit Stacheln und einer Metallkette, die nach unten fällt, sich dann um die Stütze des Holzgefüges windet und sich weiter über die auf der Treppe stehenden Pflöcke zieht. Merkwürdig ist, dass die Kette nicht auf dem Boden, sondern flach auf dem Bildrand zu liegen

⁴⁰ „Veduta di un Ingresso alla Stanza Superiore dentro al Masso sepolcrale d’Elio Adriano Imp. Re“ in *Antichità Romane*“.

⁴¹ Robison 1986, S. 152: „Source: the view under a foreground arch and past further arches onto a background piazza, with monumental staircase, encircling colonnade, and central column, are all strongly reminiscent of Piranesi’s *Ponte magnifico* in the *Prima Parte*.“

⁴² Miller 1978 (I), S. 88: „Den Ausnahmecharakter der Szene, geträumte Oase und arkadische Freistatt zu sein im Entsetzlichen, hebt Piranesi noch durch den Fries zierlich-unheimlicher Idyllen hervor, der – Huldigung an Tiepolo? – die vorüberlaufenden Brückenbogen schmückt.“

scheint. In unmittelbarer Nähe steht ein Rad mit schwertähnlichen Speichen. Die Triumphsäule ist durch das Rad ersetzt. An den Brückenbogen stößt eine Holzbrücke im rechten Winkel. Links davon ist eine Leiter an den Bogen gelehnt. Auf dem Brückenbogen stehen nun statt einer vier Säulen. Zwischen den zwei mittleren Säulen gibt es ein eisernes Geländer. Außerdem ist eine Bogenleiste unterhalb des rechten Zwickels der Toröffnung hinzugefügt. Der linke Torpfosten wird zu einem mehrstöckigen Mauerwerk.

Die übermäßige Hinzufügung der Requisiten kann darauf hinweisen, dass Piranesi die dem Thema wenig angepasste Tafel der ersten Fassung damit in den einheitlichen Bildzusammenhang zu bringen versuchte.

V. „Löwenreliefs“ (Abb.33)

F. 28; H. 5.

Hochformat

Signiert unter dem Löwenrelief rechts

Eine Folge unregelmäßiger Bögen bzw. Wandöffnungen leitet in den Hintergrund. Darüber sind zwei Rundbögen gespannt, durch die man ähnliche architektonische Strukturen erkennen kann, nämlich unter einem schräg ins Bild führenden Holzsteg aus roh geschnittenen Platten zwei parallel nebeneinander stehende Reliefs mit Löwendarstellung. Die Tierdarstellung ist einzigartig in den *CARCERI*. In anderen Werken Piranesis allerdings finden sich vergleichbare Darstellungen: die eine in ‚*Grand’Urna di Porfido co’suo Coperchio*‘ im dritten Buch der *Antichità Romane* und in dem Titelblatt der *Lettere di Giustificazione* (Abb.113).⁴³ Die Löwenreliefs sind mit demjenigen der Barberinischen Antikensammlung⁴⁴ identifiziert worden (Abb.74). Ein Deutungszusammenhang der Reliefs zum Bildthema ist noch nicht hergestellt. Unmittelbar vor dem rechten Löwenrelief hängen ein ringförmiger Knoten und Seile in Form einer Girlande. Die ornamentale Aufhängung von Seilen und Ketten gehört zum beliebten Repertoire Piranesis.⁴⁵

Am linken Bildrand stehen Reliefplatten mit einer szenischen Darstellung. Ein bärtiger Gefangener wird von den ihn umgebenen Figuren, Soldaten mit Armatur, abgeführt. Der Gefangene und die Soldaten mit Helm und Lanze sind vermutlich eine Nachahmung einer Siegesszene der Trajanssäule (Abb.73). Die Gestaltung des Gefangenen mit den auf den Rücken gefesselten Händen, mit dem teilweise zerrissenen Mantel und in der schreitenden Pose bezeugt eine Ähnlichkeit zu dem Bildrepertoire des römischen Siegesdenkmals. Rechts von dem Relief steht eine weitere Reliefplatte, deren Bild wegen der seitlichen Abwendung fast unsichtbar ist. Zwei Köpfe ragen davon hervor. Gavuzzo-Stewart behauptet, unter den

⁴³ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 144.

⁴⁴ Das Löwenrelief stammt aus der Villa Hadrians. Siehe M. Calvesi, *Le Carceri*, in: *Ausst. Kat. Rom 1979*, Tav. 27.

⁴⁵ Vgl. mit der Girlande aus Metallketten und Seilen der Tafel I, VII (2), VIII (2), XIII (3).

Figuren eine historisch identifizierbare Persönlichkeit gefunden zu haben. Ein Profilgesicht an der zu uns quer gestellten Reliefplatte habe eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gesicht Lord Charlemonts, der Piranesi eine Unterstützung für die *Antichità Romane* zugesagt, aber nicht verwirklicht hatte.⁴⁶ M.E. ist der skizzenhafte Gesichtszug der kleinen Figur unzulänglich, diese Behauptung zu stützen.

Über dem Gefangenenrelief ist eine Holzkonstruktion eingerichtet. In der Bildmitte springt ein stämmiger Balken hervor, an dessen Ende ein Flaschenzug hängt. Um die durch eiserne Riegel befestigten Balken schlingen sich Metallketten, die mit dem ornamentalen Knotenbund der Seile am diagonalen Ende zusammenfallen.

Die Handlungen der kleinen Menschenfiguren sind nicht eindeutig zu definieren. So scheint es, dass sich die Figuren, wahrscheinlich in zeitgenössischer Kleidung, über die antike Größe – die Magnifizenz – wundern. Eine andere Figur am Löwenrelief zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Diese Figur ist zeitgenössisch gekleidet, und ihre Körpergröße unterscheidet sie von den anderen Figuren. Es ist fraglich, in welcher Handlung sich die Figur zeigt: geht es um einen Bildhauer, der an dem zweiten Relief arbeitet, oder um einen bewundernden Betrachter vor der antiken Skulptur? Scheinbar sind die beiden Reliefs in ruinösem Zustand gleich. Bei dieser Verdoppelung des Motivs handelt es sich offensichtlich um die Absicht Piranesis, durch das Bild zu argumentieren.

Durch die große, quer in die Bildtiefe verlaufende Wandöffnung mit Bögen ist der gesamte Raum in einen inneren links und in einen äußeren rechts geteilt. Mit dieser hohen Wandöffnung werden die unterschiedlichen Arten der Bögen veranschaulicht. Im fernen Hintergrund rechts taucht eine freie Landschaft mit einem Palazzo auf, der durch eine davor angelegte Treppenanlage erreicht wird. Im oberen Bereich kommt eine sehr komplizierte Innenansicht zum Ausdruck: Bögen und Querbögen öffnen ständig neue Ansichten durch sie hindurch, manche Teile werden durch Wände abgesperrt.

Schließlich hat man den Eindruck, dass jede Raumparzelle auf täuschende Weise, z.B. durch ineinander verzahnte Distanzen, ihre Geschlossenheit verliert. Doch das Sehen in die Tiefe bzw. in andere Raumpartien wird ständig behindert und gelegentlich, auch zwangsläufig, an den Ausgangspunkt zurückgelenkt. Die logische Verkettung der Raumzellen ist in vielen Punkten unterbrochen. Hinter diesem räumlichen Durcheinander versteckt sich eine überraschende Tatsache. Während die mittlere Bogenöffnung einen Durchblick auf die freie Landschaft gestattet, zeigen die oberen Öffnungen geschlossene Räume mittels Wand und Decke. So schweben die gesamten oberen Geschosse in der Luft.⁴⁷

⁴⁶ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 148: „Così Piranesi era pronto a dare una sua risposta alla teorie che rivendicavano l'importanza del contributo dei ‚Barbari‘ alla civiltà. Questo egli farà in modo ampio e articolato nel Della Magnificenza ed Architettura de' Romani, mentre nella tavola V la sua risposta rimane ad un livello allusivo, che gli permetteva però esprimere una buona dose di ferocia.“

⁴⁷ Im Maschinentheater war die schwebende Architektur wie Himmelspalast häufig zur Schau gestellt.

VI. „Das rauchende Feuer“ (Abb.34, 35)

F. 29; H. 6.

Hochformat

Signatur (II. Fassung)

Eine Analogie zur Tafel III ist bezüglich des Kompositionsschemas festzustellen. Der Blick wird auf die nach rechts orientierte Bildachse gelenkt. Die beiden Tafeln zeigen gemeinsam eine Hallenarchitektur mit einer Bogenkonstruktion im Hintergrund. Dieses Kompositionsschema entwickelte sich aus dem ‚*Carcere oscura*‘ der *Prima Parte*.⁴⁸

Auf der linken Seite, wo sich Mauer und Brückenbogen aufeinander treffen, erhebt sich ein mächtiger Pfeiler, an dessen mittleren Höhe Durchgänge eingesetzt sind. Der Pfeiler trägt vier Gewölbe. Jedoch sind zwei Gewölbe und ein Zwickel dazwischen zu sehen. In dem rechten Gewölbe ist ein vergittertes Fenster eingelassen. Hinter zwei übereinander aufgehenden Bögen werden weitere Bogen-, Wand- und Treppensysteme im Durchblick sichtbar.

Im Vordergrund ist ein Platz angelegt, den eine Mauer links abschließt. Am linken Bildrand taucht ein Teil eines Gebäudes mit einem Laufgang auf. Der Laufgang verbindet sich mit einer Holzterrasse an der rechten Seite. Am Ende des Laufganges hängt ein Flaschenzug, von dem wieder eine Winde herabhängt. Das gesamte Gebälksystem mit quer aufeinander gelegten Balken ist eigenartig und weist eine Affinität zum Dachgesims von toskanischen Palastbauten auf. Interessant ist die materielle Beschaffenheit des Gebälks. Trotz seiner kargen und massiven Erscheinung unterscheidet es sich vom Mauerwerk des ihn tragenden Pfeilers. Das Konstruktionsmaterial des Dachbalkens lässt sich im Vergleich zu demjenigen des antiken Tempels überprüfen.⁴⁹

Das Plateau im Vordergrund schließt sich an eine Zwischentreppe unter dem Bogenspann an. Hinter der Treppe lagert sich ein weiteres Plateau und ferner eine Treppenanlage, die erst in der gleichen Achse und dann nach links durch einen ansteigenden Bogen hinaufgeführt wird.

Der Brückenbogen ist aus wenigen Bestandteilen konstruiert. Die Keilsteine bilden oben unmittelbar die Brückenbahn. Links über der Bogenbrücke befindet sich eine antike Urne, von der eine Rauchwolke aufsteigt. Über dem Brückenbogen eröffnet sich eine Ansicht auf eine hohe Hallenarchitektur mit im Zickzack aufsteigenden Treppenanlagen.

In der zweiten Fassung erkennt man viele zusätzliche Elemente, bei denen es sich um Foltergeräte handelt. Das Architektursystem ist hingegen im wesentlichen belassen. Im Vordergrund kommen fünf Pflöcke hinzu, die auf

⁴⁸ Vgl. Robison 1986, S. 38 und Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 133.

⁴⁹ Vgl. Piranesis Rekonstruktion des Deckenbaus von dem antiken Tempel in *Della Magnificenza*. Hier geht es um eine architektonische Logik, die eine folgerichtige Gliederung und Materialverwendung umfaßt.

dem Platz scheinbar beliebig verteilt sind. Zwei weitere Pflöcke sind auf dem zweiten Plateau zu erkennen. Über der linken Mauerwand und hinter dem Brückenbogen befindet sich je eine Leiter als ein verbindendes Element. Die Rauchwolke wird nun durch kräftige Umrißlinien noch ausdrücklicher. Außerdem erfüllt sich der Bereich über dem Brückenbogen mit Holzgefügen und Menschen. Davor ragt nun ein Geländer auf. Über den Öffnungen des Mittelpfeilers läuft eine Holzbrücke durch, die vorher bloß eine Balkenstruktur war. Im Hintergrund erkennt man keine beachtlichen Veränderungen, sondern nur Präzisionen der architektonischen Struktur. Übrigens gehören drei Stachelbalken unten rechts zu den Neuerungen.

Der nach der Überarbeitung verstärkte Helldunkelkontrast macht die Tafel beispielhaft. Neben dem Repoussoir-Effekt der vordergründigen Baukonstruktion fällt der Brückenbogen dank der kräftigen Schattierung der Bogenlaibung sowie der Schattenseite rechts auf. Die hell leuchtende Seite des Bogens wirkt mit der Helligkeit der Rauchwolke zusammen, so dass das Bildsujet, wie der Titel es benennt, explizit veranschaulicht wird.⁵⁰

VII. „Die Zugbrücke“ (Abb.36, 37)

F. 30; H. 7

Hochformat

Signiert (I. und II. Fassung)

In der Mitte ist eine Zugbrücke leicht hochgezogen. Rechts trägt ein riesiger Steinblock, der auf einem weit gespannten Bogen liegt, eine Seite der Brücke. Hinter dieser Brückenanlage stehen zwei Türme, der rechte befindet sich unmittelbar hinter dem Steinblock und der linke mit etwas Abstand. Die Mauer am linken Bildrand zieht sich ohne Unterbrechung vom unteren bis zum oberen Ende des Bildes durch. Unter einem am oberen Blattrand angedeuteten Bogen geht der Blick gegen Wand- und Arkadenläufe, die in unrealistischen Bezügen zueinander stehen. Von der Mitte des oberen Bildrandes, vom Bogenscheitel springt ein Holzbalken zur Bildmitte hin vor. Am Ende des Balkens hängt eine Rolle, aus der Seile mit Schwung herabfallen. Die Eigenschaft und rahmende Wirkung eines solchen Motivs geht auch auf die *Prima Parte* zurück.⁵¹

Im Vordergrund breitet sich eine breite Treppenanlage mit einfachem Geländer aus, die von rechts unten zu einer hohen Terrasse führt. Auf der linken Seite befindet sich ein Ziehbrunnen mit einer Figurengruppe.

Der linke Turm erhebt sich in der Form einer Säule, welche die Treppenspirale trägt. Den Abschluß des Turms bildet eine breite, von Konsolen gestützte Platte. Von da laufen drei Holzbrücken in verschiedene Richtungen. Zwischen dem Ziehbrunnen und dem Turm verbreiten sich Rauchwolken. Der Steinblock rechts ist mit vier Ringen und schwer lesbaren Inschriften versehen. Hinter dem Steinblock steht das Türmchen über einer

⁵⁰ Robison 1986. S. 48.

⁵¹ Siehe ‚*Mausoleo antico*‘ der *Prima Parte* (Abb.90).

schmäleren Stütze. Das Türmchen besteht aus einer Zylinderachse und einer kegelförmigen Decke.⁵² An seiner linken Seite ist eine überdimensionale Lampe befestigt.

Die Inschrift am Steinblock führt zur Vermutung, dass das Bild ursprünglich als Titelblatt geplant wäre.⁵³ Versuche, die Buchstaben zu vervollständigen, wurden von Gavuzzo-Stewart und Robison unternommen.⁵⁴ Zu lesen sind die folgenden Buchstaben: „SOT C RC I/NI ES DA/PIRA IS“. Gavuzzo-Stewart schlägt folgende vollständige Form der Inschrift vor: „SOTTERRANEE CARCERI/INCISE DA/PIRANESI.“⁵⁵ Die Lösung wurde im Zusammenhang mit dem Titel der *CARCERI in Le Magnificenza di Roma* (1751) ausgedacht, wo die *CARCERI* als „Molti Capricci di Carceri Sotterranee“ genannt sind.

Der Hintergrund zeigt eine Hallenarchitektur, deren Wand und Stütze mit Bögen bzw. Fenstern versehen sind. Über den Wänden schließen die Tonnengewölbe den gesamten Raum. Bogenfriese, welche die Mauer im Hintergrund bekrönen, und die an ein Kastell erinnernden Türmchen rechts oben müssen von Bollwerken sowie Wehrbauten entlehnt sein.

Die zweite Fassung der Tafel zeigt erhebliche Veränderungen. Durch die vielfachen Zusätze von Holzkonstruktionen und Maschinen nimmt die perspektivische Verwirrung zu. Solche Funktionen sind besonders einer Zugbrücke, zwei Wendeltreppen und sieben Holzbrücken zugewiesen. Als improvisierte Bauteile brachte Piranesi ein Holzgefüge mit Ketten und Ringen an der linken Mauer auf der Terrasse an. Als Pendant erkennt man eine Holzkonstruktion auf der rechten Seite, an und auf der je ein mit Stachel versehener Holzbalken liegt.⁵⁶ Das Holzgefüge mit Metallketten links unten zeigt weder Tiefenwirkung noch materielle Eigenschaft. Es wurde wie ein flächiges Ornament ausgearbeitet.

Der größte Turm weist keinen festen Standpunkt mehr auf. Wie Vogt-Göknil mit ihrer schematischen Rekonstruktion aufgeklärt hat, verändert sich das Distanzverhältnis je nach Höhe.⁵⁷ In der ersten Fassung wird der Turm durch die davor gelagerte Rauchwolke verschleiert. Die Wolke wird durch die zusätzlichen Einbauten verdrängt. An der Stelle läuft nun eine Holzbrücke durch, die in dem durchsichtigen Zustand materiell verfremdet scheint.⁵⁸ Der Turm koppelt sich mit der Brücke zusammen. Die Zugbrücke, die eigentlich in der gleichen Ebene wie die Brücke darunter liegen sollte,

⁵² Die Sonderform des Turms findet man bereits in der Phantasiestudie Piranesis „The apotheosis of Sir Isaac Newton“, ca. 1747–48, Musée du Louvre, Paris. Der Titel stammt von dem Artikel B. Sorensen, *The apotheosis of Sir Isaac Newton by Piranesi*, *Apollo CXX*, 2001, S. 26–34, Fig. 2.

⁵³ Robison 1986, S. 43.

⁵⁴ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 87ff.

⁵⁵ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 88.

⁵⁶ Ausst. Kat. Hamburg 1970, S. 69: „Die rechte untere Ecke ist überarbeitet, ohne daß die Zeichnung des I. Zustands aufgelöst ist.“

⁵⁷ Vogt-Göknil 1958, S. 33, Skizze 4 und 5.

⁵⁸ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 113: „Auch scheut sich Piranesi nicht, die ursprüngliche Anlage sichtbar zu lassen: der vor den Bogen rechts unten gestellte Holzaufbau samt schräger Leiter läßt jenen immer noch durchscheinen.“

befindet sich vor dem Turm! Eine andere Maßlosigkeit stellt die Laterne am rechten Türmchen dar. Sie erscheint zu groß im Verhältnis zu den sie umgebenden Bildgegenständen. Das Größenverhältnis ist noch einmal durch die Dreifigurengruppe über dem Brückensockel rechts gestört. Die Größe der Figuren entspricht nicht dem perspektivischen Abstand, auch nicht der Körpergröße der Figuren daneben.

Darüber hinaus sind die Begegnungspunkte von Bildelementen nicht deutlich festzustellen. Hierfür zu nennen sind die Hängeseile der Zugbrücke. Scheinbar sind die Hebesaile der Brücke jeweils am Ende befestigt. Aber wo genau, lässt sich nicht eindeutig erklären. Ist das linke Seil am linken Pfeiler befestigt? Dieselbe Frage gilt ebenso für den rechten Teil der Brücke.

VIII. „Die Treppe mit Trophäen“ (Abb.38, 39)

F. 31.; H. 8.

Hochformat

Signiert (II. Fassung)

Vorzeichnung vorhanden (Abb.18)

Der Aufbau der Architektur ist von einem Hallentypus geprägt. Vier mächtige Wandpfeiler bestimmen die Raumgliederung und die Baustruktur. Sie verbinden sich durch Tonnengewölbe und Eisenstangen. Im Vordergrund breitet sich ein Plateau aus, das direkt zu einer Treppenanlage führt. Rechts von der Treppe ist eine Unterführung angedeutet. Im Hintergrund erweitert sich der Raum in von Gewölben gedeckte Hallen.

Im vordergründigen Plateau befinden sich zwei Figurengruppen. Die eine rückt nah zum Betrachter. Die Figuren sind stehend, liegend und kauern dargestellt. Hier sind die Haltungen der Figuren relativ gut zu erkennen. Die Gesten der Menschengruppe sind als „eine Reminiszenz an das im 18. Jahrhundert beliebte Thema der Grab- oder Schatzaushebung“⁵⁹ anzusehen. Rechts sieht man die andere Menschengruppe, die gerade von unten heraufkommt. In der Gruppe fällt eine Figur mit einer hinweisenden Haltung und mit einer Rüstung, die zu den Requisiten der Bühnenarchitektur gehören, auf.

In einem vier Geschosse erschließenden Treppenhaus flankieren Trophäen einen Treppenlauf. Die Trophäen sind mit einem großen Helm bekrönt und von etlichen Schildern flankiert. Die Treppe geht bis zu einer Terrasse, wo sie sich in zwei gegenüberliegenden Läufe trennt, die durch Bogen getragen werden. Die doppelläufige Treppenanlage ist ein Baumotiv analog zu der barocken Treppenanlage in Vestibülen.

Im mittleren Pfeiler ist eine Tür, deren Rahmen oben in Form eines gekappten Giebelbogens abschließt.⁶⁰ Vor der Tür eröffnet sich der Blick auf den linken Hintergrund, wo man wieder eine weiträumige Halle mit einem

⁵⁹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 135.

⁶⁰ Vgl. Die Torform in „Fontana di Mosè e Chiesa di S. Maria della Vittoria“ in den Veduten Piranesis, 1760–1761. Vgl. auch Michelangelos Entwurf für die Porta Pia in Rom (Abb.69).

quer verlaufenden Bogen findet.⁶¹ Über dem Bogen ist eine Reihe der vergitterten Bogenfenster unter Stichkappen zu sehen. Am rechten Bogen lehnt sich eine Holztreppe schräg an, die zu der oberen Etage führt.

Am rechten Bildrand steht ein Pfeiler aus Quadern parallel zum Rahmen. Links schließt eine Mauer das Plateau ab. An der Mauer wuchert eine üppige Vegetation. Dazwischen findet man eine Halterung für Lanzen. Die Mauer endet in einem Geländer mit schräg gekreuztem Gitter, zwei zerfetzte Fahnen hängen herab. An der Ecke der Mauer steht ein Wandpfeiler. Der verbindet sich durch Holzbalken mit einem noch breiteren Wandpfeiler zur Mitte hin.

Die dekorative Einrichtung in Form von Trophäen, Rüstungshaltern und Fahnen weist auf die Motivübernahme von der Theaterbühne hin. Ferner führt sie zu der Spekulation, dass Piranesi bezüglich der *CARCERI* von einem Kriegsgefängnis oder einem Waffenarsenal inspiriert wurde.⁶² Diese Vorstellung wirkt durch die Bauform einer Festungsanlage überzeugender. Die Form der Trophäen antizipiert die Untersuchung Piranesis über antike Denkmäler in *Trofei di Ottaviano Augusto* (Abb.96).

Das architektonische System ist durch eine nicht konsequente Verkettung der Bauglieder deformiert. Die Verbindung der Pfeiler neben der vordergründigen Treppenanlage ist durch das Gewölbe oben angedeutet. Dennoch wird offensichtlich, dass die scheinbar rechtwinklige Verbindung in Wirklichkeit nicht zu rekonstruieren ist. Die Holzbrücke zwischen den Pfeilern links und in der Mitte und die Gewölbe darüber sind hier Störfaktoren. Die vertikal geteilten Partien stimmen im Grundriß nicht überein. Die Bogenstruktur im Hintergrund ist ähnlich konzipiert wie in den Tafeln XIII, XV und XVI.

Nach der Überarbeitung erscheint die architektonische Struktur noch massiver und ernsthafter wegen des betonten Hell-Dunkel-Kontrastes. Aber die augenfälligste Veränderung liegt in der Hinzufügung von Versatzstücken.

Im linken Vordergrund kamen ein Pflock mit Metallketten hinzu, die durch kräftige Umrißlinien fast flächig erscheinen. Links von der Menschengruppe im Vordergrund fügt Piranesi eine Öffnung zum unterirdischen Bereich ein, vielleicht zu einer Zelle. Rechts ragen zwei zerbrochene Holzbalken aus dem Boden hervor. Die Türflügel in der Mitte haben nun eine passende Größe im Verhältnis zum Türrahmen, sie weisen nun viele Stacheln an der Innenseite auf. Eine besondere Aufmerksamkeit gilt den Fahnen links. Die ursprünglich zerfetzten Tücher veränderte der Künstler durch eine kräftige, dicke Linienführung in neu aussehende.

⁶¹ Über die Blickführung. Vogt-Göknil 1958, S. 40–41: „Hier kam das Auge über eine Folge von Treppen, Plattformen, Brücken und Balkonen gleiten, die im vordersten Grund unten links beginnt und durch das große Tor hindurch im Hintergrund links weiter hinauf geht. Das letzte Glied dieser Kette verschwindet oben links hinter den hell beleuchteten Gewölben. In jedem Carceri-Raum treffen wir so neue Varianten ähnlicher Verkettungen. Wo das Auge auch hinschauen mag, gerät es in den Bann einer dieser Kette und wird zum Bildraum hinausgeleitet.“

⁶² Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 135: Bei diesen Versatzstücken handele es sich um „die gewaltigen Waffenarrangements“. Die Form der Trophäen lässt sich mit einem kauern den Riesen assoziieren.

Die auffälligste architektonische Umwandlung ist aber im Hintergrund vor sich gegangen. Eine mehrstöckige, komplizierte Bogengliederung ersetzt die einstige Hallenarchitektur. Die Holzbrücke zwischen den Wandpfeilern wurde aus den schlichten Holzbalken entwickelt. Im Gegensatz zum Vordergrund fällt das Licht in den gesamten Raum des Hintergrundes. In dieser veränderten Baukonstruktion treten mehr Staffagefiguren auf.

IX. „Das große Rad“ (Abb.40, 41)

F. 32; H. 9.

Hochformat

Signiert (I. und II. Fassung: innerhalb des Bildes)

Der Bildtitel könnte m. E. über die eigentliche Bestimmung des radartigen Gegenstands im oberen Bildbereich hinwegtäuschen.⁶³ Insofern man den bisherigen Bildinterpretationen vertraut, unterscheidet sich die Tafel aufgrund ihrer rätselhaft symbolischen Darstellung von den anderen der *CARCERI*. Sie zeigt wenige Bildbestandteile und hat dadurch eine vermeintlich einfachere Komposition. Der architektonische Raum ist nur im Vordergrund zu erfassen. Der Raum im Hintergrund, besonders im oberen Bildbereich, zeigt sich teils durch Rauchwolken verschleiert, teils skizzenhaft angedeutet.⁶⁴

In der Mitte dominiert ein Tor aus Megalithen das ganze Bild. Über dem Tor beansprucht eine hölzerne Konstruktion fast die obere Hälfte der Bildfläche. Die zwei flankierenden Korbbögen und das Tor sind, vom Betrachter her gesehen, schräg angebaut. Die drei Bauglieder sind dennoch nicht axial gegliedert. Auffälligerweise bestehen die beiden Seitenbögen aus Ziegeln. Die Quader des Tors sind unregelmäßig aufgesetzt. Drei Quader machen einen gerade liegenden Sturz; die Seitenpfosten bestehen ebenfalls aus drei aufeinander gesetzten Quadern. Aber die rechte Seite präsentiert einen kapriziösen Einfall Piranesis. Die drei Quader sind nicht groß genug, um die gleiche Höhe der linken Seite zu erreichen. Darum fügte Piranesi eine schmale Platte zwischen dem Sturz und dem dritten Quader ein. Man darf sagen, dass die derartige Gestaltung der Struktur mit Giulio Romano⁶⁵ zu vergleichen und nicht anders als ein *Capriccio* zu bezeichnen ist.

Vor dem Tor führt eine dreistufige Treppe zu einer geschlossenen Tür innerhalb des Torrahmens. Der Vordergrund ist durch eine skizzenhafte Linienführung gekennzeichnet. Die schwingende Linienführung schafft eine rundliche Erhebung des Bodens im Vordergrund. Die dicke Schraffur übt eine beträchtliche Wirkung aus, so dass die Partie zu dem Bildganzen verfremdet erscheint.⁶⁶ Eine Menschengruppe befindet sich direkt vor der

⁶³ M. Tafuri, *L'Architettura come Utopia Negativa*, in: Viale 1972, 1. Bd., S. 265–305.

⁶⁴ Vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 135: „Im Gegensatz zu den übrigen Blättern der *CARCERI* spielt der Raum selbst hier keine größere Rolle.“

⁶⁵ Giulio Romano, *Palazzo del Te*, 1524 ff. Bei dem Palastbau handelt es sich um eine „gestörte Form“ nach E. Gombrich.

⁶⁶ Die gleiche Behandlung, besonders im Vordergrund, findet sich in der Tafel XI und XIII wieder.

Treppe. Weitere Figuren befinden sich unter der Bogenöffnung rechts und über dem Tor. Es gibt ein paar Versatzstücke zu sehen. Rechts über dem Tor liegt ein Bruchstück eines Sarkophags oder eines runden Gesimses und ein Holzstamm ist dahinter zu sehen. Um die genannten Gegenstände wuchern Pflanzen, eine Menschenfigur steht auf dem Bruchstück. Auf dem geschwungenen Balken erkennt man noch weitere Menschen, die mit dem Holzgefüge verbunden zu sein scheinen.

Die Ziegelbögen haben jeweils einen Ring unter dem Bogenscheitel. Die Bögen öffnen sich je zu einer Aussicht. Unter dem rechten Bogen sieht man eine quer liegende Wand und eine breite Treppenanlage entlang der Wand. Die Wand muss wahrscheinlich dem Tor angeschlossen sein. Über der Wand befindet sich ein einfaches Geländer, ein rechteckiges Fenster ist in die Wand eingelassen. Auf der Treppe sieht man eine Gruppe von drei oder möglicherweise vier Personen.

Die Holzkonstruktion in der oberen Bildhälfte sieht wie ein stehendes, großes Rad aus. Ein nach unten gebogener Balken dehnt seinen Radius bis zu dem Dach des Tors aus. Darüber hinaus dreht sich der Balken unauffällig um die innere Achse, so dass die Umgebung mithin verzerrt wird. Die Balken verbinden sich miteinander recht unlogisch und ohne irgendeine nachvollziehbare Abfolge. Außerdem befinden sich viele sinnlose Linien und grundlose Rauchwolke zwischen den Balken. Ist es ein überdimensioniertes Foltergerät oder weist es auf etwas anderes hin? Geradezu begegnet man Piranesischer Verfremdungskunst. Mir scheint, dieser gebogene Holzbalken spielt mit der zusammengehörigen Holzkonstruktion auf eine Baumaschine oder ein Bogengestell an.⁶⁷

Die Veränderung in der zweiten Auflage lässt sich kaum bemerken.⁶⁸ Allein eine Holzkonstruktion, ein Galgen, ist nah am linken Bildrand in skizzierter Form hinzugefügt.

X. „Gefangene auf einer vorstehenden Plattform“ (Abb.42, 43)

F. 33.; H. 10

Querformat

Signiert (I. und II. Fassung: innerhalb des Bildes, am rechten Bogensockel)

Ein weit spannender Bogen schließt das gesamte Bild links und oben ab.⁶⁹ Die sich daraus ergebende Komposition erinnert an einen Proszeniumsbogen

⁶⁷ Vgl. Vogt-Göknil 1958, S. 41: „Über dieses Tor schwingt aber ein offener Kreis, eine Art Kuppelansatz, ohne Wölbung.“

⁶⁸ Robison 1986, S. 43: „In fact, in Piranesi's estimation this must have been the most successful plate of the entire series, since it is the one he changed least when he reworked the Carceri in 1761 for the Second Edition.“

⁶⁹ Es kommt zum einzigen Mal in der Tafel zustande. Die Tafel I, VII, XI haben nur Halbbogen an einer oberen Bildrand. Das große Tor der Tafel IV hat aber keine abschließende Funktion, sondern dient als Rahmen im Bild.

des Barocktheaters.⁷⁰ Der Bogen zeigt sich jedoch nicht in der ganzen Form, sondern ausgeschnitten durch eine Nahaufnahme. Darum verschwindet die rechte Seite des Bogens außerhalb der Bildansicht. Der Proszeniumsbogen ist anscheinend schräg gestellt. Die linke Seite sollte näher zum Betrachter gerückt sein. Erst nach eingehender Betrachtung gewinnt man den Eindruck, dass das Distanzverhältnis der Bogenstellung eher umgekehrt ist. Der Bogen verfremdet sich mit seiner schrägen Stellung sowie seiner Wendung. Er ist daher von der ganzen Bildkomponente isoliert zu sehen. Solche Dissonanz, oder Verfremdung, war in dem ‚*Carcere oscura*‘ der *Prima Parte* noch kein Thema.

Unter der Bogenöffnung erscheint ein großer Raum, wo eine andere Welt den Blick des Betrachters empfängt. Noch vor der später hinzugefügten Tafel II, die eindeutig die Tortur zur Schau stellt, thematisiert die Tafel X die Folter.⁷¹ Dabei handelt es sich jedoch nicht buchstäblich um Folter, sondern vielmehr um eine Zurschaustellung der Gefangenen. Gefesselte und an Säulen gebundene Gefangene sind auf einer ins Bild vorschobenen Plattform, hinterfangen von Rauchwolken. Sie drängen sich dicht, so dass ein paar Figuren von den anderen gestoßen werden und jeden Moment in die Tiefe stürzen können. Die Körperformen der Figuren erinnern uns an Michelangelos Aktfiguren in „*La Battaglia di Càscina*“ (Abb.66), deren Nachzeichnung von Aristotele da Sangallo erhalten ist.⁷² In den Sklaven-Statuen Michelangelos (Abb.65) findet man das nähere Vorbild für die Pose sowie für die Gestalt insgesamt. Inhaltlich verbinden sich die beiden, wenn auch im übertragenen Sinne, miteinander. Die auf Platon basierende Gestaltungsidee Michelangelos, dass die noch im Material gefangene Idee sich durch künstlerische Arbeit befreien lasse, verbindet sich mit dem gefangenen Menschen in der beängstigenden Architektur Piranesis. Die bisherige Forschung sah das gleiche Motiv in den vier Gefangenen an Pietro Taccas Sockel des Monuments für Ferdinand I. in Livorno (Abb.64), die Piranesi bereits in der ‚*Forma ideale del Campidoglio antico*‘ der *Prima parte* (Abb.86) abgebildet hatte. Die Gefangenenfiguren unterschieden sich von den anderen, klein skizzierten Menschendarstellungen in Größe und versteinertes Erscheinung.⁷³

Hinter der Gefangenengruppe taucht ein hofartiger, halbversunkener Raum auf, den Wände mit Bogenfenstern und ein durch Balken abgefangener Laufgang abgrenzen. Unter der Plattform sieht man eine Treppe. Auf der zweiten Ebene schließen ein großer Brückenbogen links und rustikales Mauerwerk mit einem Tor rechts den Raum ab. An der Wand des

⁷⁰ Die frühen Phantasiestudien Piranesis zeigen gleichfalls den Proszeniumsbogen.

⁷¹ Robison 1986, S. 42: „In fact, it is a striking feature of Prisoner on a Projecting Platform that its much more real prisoners, bound pillars and doubled over, provide the only dear evidence of human suffering in the entire First Edition of the Carceri.“

⁷² Holkham Hall, Norfolk.

⁷³ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 135: „Der Größenabstand zu den „Besuchern“ der Gefängnisse ist immens, die Anordnung der Opfer wie auf einer Art „Präsentierteller“ mutet seltsam an. Assoziationen zu Giganten oder Titanen, den Sklaven Michelangelos oder den gefangenen an Ferdinando Taccas Sockel des Monuments für Ferdinand I. in Livorno, die Piranesi bereits in der *Forma ideale del Campidoglio antico* der *PRIMA PARTE* zitierte, sind erlaubt. Die Gefesselten sind eher als Skulptur aufgefaßt, Denkmal vergangener Zeiten, in denen die Kerker benutzt wurden.“ Es war jedoch Pietro Taccas, der das Monument von Bandinis weiter ausgeführt hat.

Brückenbogens sind Holzkonstruktionen, ein Laufgang und eine Brücke, angeschlossen. Sie sind mit tragenden Balken und einem Geländer versehen. Die von dem Laufgang ausgehende Brücke ist mit Seilwinden unter der Decke befestigt. Auf den Konstruktionen zeigen sich etliche Menschenfiguren als Silhouetten. Der Laufgang samt den massiven Holzkonsolen ähnelt einer Wehrgalerie. Außerdem hat die Holzbrücke eine mit einer Schnürboden-Struktur einer Theaterkulisse vergleichbare Form. Ein dritter Bogen schließt sich von hinten dem zweiten Bogen quer an. Die Verbindung zeigt das gleiche Schema wie in Tafel IV.

Das Tor rechts hat eine interessante Giebelform, die sich mit der des Epitaphs in Tafel XII vergleichen lässt. Das dreieckige Giebelfeld besteht aus zwei dreieckige Steinen an den Seiten und einem fünfeckigen Quader in der Mitte. Der Giebel beeindruckt durch seine strenge Form, die an die Portalgestaltung einer Burganlage oder einer Stadtmauer erinnert. So versteht sich, dass seine Formensprache aus militärischen und politischen Zusammenhängen gebildet wurde. Diese Form des Giebels lässt sich mit dem Portal des ‚*Campanile di San Bartolomeo*‘ von Giovanni Scalfarotto in Venedig (Abb.70) vergleichen. Trotz dessen karger Gestaltung gehört der Torgiebel zu dem Repertoire des architektonischen Ornaments in den *CARCERI*. Über dem Giebel ist ein Laufgang mit Geländer angesetzt und dahinter öffnet sich zwischen Bogenwölbungen ein vergittertes Bogenfenster, dem palladianischen Thermenfenster ähnlich. Wohin die Bogenwölbungen führen, ist im Bild nicht geklärt.

Die Veränderung nach der Überarbeitung ist relativ gering. Hinzugefügt sind eine Holzkonstruktion mit Ringen und Ketten am rechten Bildrand und eine Holzbrücke oben rechts. Die eisernen Ketten an der Holzkonstruktion fallen am Bildrand herab, so dass sie wie eine Randverzierung zweidimensional, d.h. ornamental erscheinen und keine Tiefenwirkung erzeugen. Oben verbindet die neue Holzbrücke den Laufgang vor dem Bogenfenster rechts mit der Holzbrücke in der Mitte.

XI. „Der Bogen mit dem Muschelornament“ (Abb.44, 45)

F. 34; H. 11.

Querformat

Signiert (II. Fassung)

Hinsichtlich der Komposition ist die Tafel fast identisch mit der Zeichnung, ‚*Innenansicht eines Palastes*‘ (Abb.10). Die beiden zeigen trotz der Seitenverkehrtheit einen gemeinsamen Aufbau der Architektur: ein Bogen im rechten Vordergrund schließt das Bild ab und auf der anderen Seite steht eine schattierte Mauer als Seitenabdeckung. Auch der schräg gelegene Brückenbogen im Mittelgrund bezeugt die Affinität. Um den Palast in einen

Kerker umzuwandeln, schaffte Piranesi fast alle Dekorationen ab.⁷⁴ In dieser Tafel erscheint die nackte Architektur nur mit den notwendigsten, tektonischen Komponenten.⁷⁵

Im rechten Vordergrund befindet sich eine schattierte Ansammlung von Holzkonstruktionen und unbestimmbaren Gegenständen, die in heftigen Linienzügen verschwommen erscheinen. Nah bei der Konstruktion steht ein Mauerwerk. Wenn das Mauerwerk mit dem Vierungspfeiler im Mittelgrund durch den Bogen verbunden sein sollte, fällt es schwer, seinen perspektivischer Standort festzustellen. Die einem Kran ähnliche Holzkonstruktion mit Seilen erinnert an die Baumaschine – die Hebemaschine auf dem ‚*Mausoleum Cecilia Metella*‘ in der *Antichità Romane* (Abb.105). Die Maschine verrät das intensive Interesse Piranesis an Baumaschinen, mit denen er seit seiner Kindheit vertraut war und die in engem Zusammenhang mit der römischen Bautechnik standen.

Die Kämpferzone des Bogens links fällt mit einer Rocaille und mit Kanneluren auf. Nach diesem Ornamentteil ist die Tafel benannt. Zwei einander zugewandte sitzende Figuren befinden sich in der Ecke der Kämpferzone, auf die ein Schlagschatten geworfen ist. Die hängende Laterne etwa in der Mitte wirkt stark auf die Komposition. Sie teilt das Bild in zwei Teile. Ihre räumliche Stellung sowie ihre Distanz vom Betrachter sind nicht festzulegen.

Im Mittelgrund streckt sich ein rückwärtig vergitterter Brückenbogen in die Tiefe. Eine Archivolte mit Faszien zierte den Bogen.⁷⁶ Über dem Bogen ist ein großer Raum mit Bogenstruktur zu sehen. Über dem Scheitel des Brückenbogens treffen Gewölbegänge im rechten Winkel aufeinander. Auf der oberen Bildseite rechts sind zwei vergitterte Rundfenster und eine Hängelaterne zu sehen.

Das größte Paradox aber stellt die Verbindung zwischen dem mittleren Brückenbogen und dem darauf stehenden, dicken Vierungspfeiler dar. Statisch ist die Verbindung unmöglich. Der Punkt, wo die Verbindung anschaulich würde, ist durch eine Rauchwolke verschleiert. In der zweite Fassung wurden die Schleier zwar weggenommen und die enthüllte Partie etwas eingehender dargestellt, aber damit löst sich das Paradox nicht auf, da der Pfeiler nun zwar weit hinter dem Bogen stehen soll, aber die Unterlage des Pfeilers nicht zu finden ist, es sei denn, der Pfeiler schwebt in der Luft!⁷⁷

⁷⁴ Robison 1986, S. 39: „Retaining the principal forms of foreground and middle ground, Piranesi merely changed the background and some of the ornamentation to convert a palatial interior into a prison. He even left clear evidence of the process by neglecting to change the shell ornament on the foreground arch, a detail most appropriate for a baroque palace but most unsuitable for a prison. Piranesi also converted the monument on the middleground bridge into large clouds of smoke which completely obscure the juncture of the bridge with the uppermost arches, introducing another of his spatial ambiguities familiar from the Grotteschi and the Porto.“

⁷⁵ Miller 1978 (I), S. 86–87: „Nur das nackte Mauerwerk und die unfertige Schmucklosigkeit der Architektur deuten auf die Absicht, den vergessenen Prunk dieser Treppenanlagen – parte rimota del palazzo – als Kerkertrakt zu beschreiben.“

⁷⁶ Vgl. Tafel XV.

⁷⁷ Vgl. Taf. V.

In der zweiten Fassung zeigt sich die Tafel in schlagartiger Veränderung.⁷⁸ Das Bild weist viele zusätzliche Versatzstücke auf. Die Laibung des linken Bogens wurde in ihrer Gliederung komplizierter, und eine hölzerne Konstruktion mit Leiter und Balken ist ihr angefügt. Neben dem Muschelornament ragen zwei Holzbalken hervor. Am Ende des rechten Balkens hängt ein Seil, das sich weiter nach rechts zu dem Flaschenzug oben und nach links zu den Figuren fortsetzt.

Im unteren rechten Vordergrund wandelte sich der einst gewölbte Boden in eine Terrasse mit Treppen davor um. Die Archivolte des Brückenbogens ist mit blockartig herausragenden Stufen besetzt, die in eine von Ecktürmchen gesäumten Galerie münden, deren Ausmaß die Breite des Brückenganges überschreitet. Darum stützt sie sich auf einen Entlastungsbogen aus Ziegeln. An jeder Ecke der Anlage springt eine Steinkonsole hervor, die jeweils das Türmchen trägt. Zwischen den Türmchen ist ein einfaches Geländer eingerichtet, darüber sind Gitter und Menschenfiguren zu erkennen. Zum Vergleich lässt sich ein Blatt aus der *Antichità Romane*, ‚*Sepolcro dei tre fratelli Curazj in Albano*‘ (Abb.106) heranziehen, in dem die hohe Terrasse mit vier Türmen als eine förmliche Korrespondenz zur Turmanlage dieser Tafel anzusehen ist. Der Vierungspfeiler weicht von dieser Anlage deutlich ab.

Der Hintergrund zeigt explizit mehrstöckige Innenräume, die durch Bögen gegliedert sind und sich durch zahlreiche Treppen miteinander verbinden. Die Bögen der Arkaden haben einfache runde Wölbungen, dagegen zeigen die Bögen unter der Decke, die wahrscheinlich die Arkaden überbrücken, Segmentbögen. Die einst gesperrte Rundöffnung unter dem Brückenbogen ist nun durchbrochen, und man sieht dadurch einen Bereich mit Treppen und Pfeilern.

Auffallend schärfer präsentiert sich der Hintergrund im Vergleich zum Vordergrund. Das gleiche Bildphänomen findet sich auch in anderen Tafeln der *CARCERI*. Die umgekehrte Fokussierung ist so prägnant, dass Piranesi es absichtlich und systematisch getan haben muss. Es fragt sich, welche Absicht sich hinter dieser Bilderscheinung versteckt. Ist es ein paralleler Bildeffekt wie das Durchsehen bei einer ‚Camera oscura‘. Man sieht eine Ansicht durch ein Loch dieses Sehapparates, die innerhalb eines dunklen Kreisrahmens wahrzunehmen ist. Der Umriß des dunklen Rahmens scheint unklar, wenn man den Blickpunkt auf die ferne Ansicht fixiert. Das gleiche Phänomen hat Piranesi in seinen *CARCERI* aufgegriffen, so dass die Gegenstände im Vordergrund mit einem Hell-Dunkel-Effekt wie der Rahmen der ‚Camera oscura‘ wirken. Dieser Wirkung begegnet man in seinen Veduten wieder. Den Vordergrund der Veduten füllte Piranesi mit einem Repoussoir, das oft in starker Schattierung und hemmungsloser Linienführung ausgeführt ist.

⁷⁸ Die Tafel erfuhr die stärkste Veräderung wie die Taf. XVI.

XII. „Das Sägepferd“ (Abb.46, 47)

F. 35; H. 12

Querformat

Signiert (I. und II. Fassung)

Vorzeichnung vorhanden (Abb.19)

Die Tafel weist, trotz der spiegelverkehrten Anordnung, ein ähnliches Kompositionsschema auf wie Tafel XVI. Die Komposition ist relativ simpel und gibt den Eindruck von Geschlossenheit.⁷⁹ Im Gegensatz zu den sich wiederholenden Öffnungen und Durchblicken der anderen Tafeln zeigt Tafel XII einen engen, unterirdischen Innenhof, einem Gefängnis gleich.⁸⁰

Im Vordergrund breitet sich ein unterirdischer Hof aus, den eine Terrasse mit vergitterten Bogenfenster abgrenzt. Zwei hintereinander spannende Bögen überwölben den Hof. Links oben ist ein vergittertes Rundfenster am Bogenrund zu sehen. Zwischen den beiden Bögen ist ein kleiner Raum, evtl. eine Eingangshalle (?), eingefügt, der durch eine die Terrasse durchbrechende Treppe mit dem Hof verbunden ist. Anscheinend sind die Bögen parallel angelegt. Aber nach eingehender Betrachtung ist zu erkennen, dass der vordere Bogen weiter nach vorne gerückt ist. Auf der Terrasse sind fünf Pflöcke, die durch Metallketten miteinander verbunden sind, zu sehen. Rechts vor dem zweiten Bogen steht eine Ädikula mit einem auffälligen Giebel.

Im linken Vordergrund befindet sich eine Figurengruppe, die wegen nicht eindeutiger Kontur und Artikulation kaum genauer zu erkennen ist. Zumindest sind eine sitzende und zwei stehende Figuren anzunehmen. Rechts im Vordergrund befinden sich mehrere Holzkonstruktionen. An einem Holzbalken lehnen zwei Leitern, darunter findet man einen Pflöck und ein Sägepferd.

Bei dieser Tafel geht es wieder um die unlogische Verbindung der Bauelemente, deren Konsequenz räumlich kaum zu erklären ist. Zunächst ist das Distanzverhältnis zwischen der Ädikula und dem Holzpfeiler rechts, die mittels eines Querbalken verbunden sind, problematisch. In der richtigen, perspektivischen Position müsste die Ädikula nach hinten und nach rechts umgestellt werden. Darum darf man sagen, dass die Balkenverbindung hier ein Störfaktor ist.

⁷⁹ Vgl. Taf. XIII und XVI.

⁸⁰ Calvesi 1979. In dem Aufsatz verbindet der Autor die *CARCERI* mit dem römischen Kerker, dem mamertinischen Kerker am südöstlichen Hang des Capitols. Dabei begründet er die Ähnlichkeit der architektonischen Konstruktion und der Räumlichkeit im besonderen Hinblick auf diese Tafel. Darauf aufbauend brachte seine Forschung politisch, juristisch und historisch zusammenhängende Hintergründe zutage. Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 138: „Erstmals wird ein Raum der *CARCERI* als ganz unter der Erde liegend definiert durch das vom oberen Blattrand überschrittene, horizontale, vergitterte Fenster links. In den übrigen *CARCERI* gibt es meist vertikale Öffnungen im oberen Bereich, die noch ein teilweises Über-der-Erde-liegen signalisieren, obgleich die Publikation in *LE MAGNIFICENZE DI ROMA* die *CARCERI* im Titelblatt eindeutig als *MOLTI CAPRICCI DI CARCERI SOTTERRANEE* ausweist.“

In der zweiten Auflage brachte Piranesi zusätzliche Störfaktoren ins Bild. Besonders fällt die Einrichtung eines Balkens zwischen der Bogenlaibung und der Ädikula auf. Dies stört die konstruktive Logik der Bildpartie. Erst wird dadurch der Abstand zwischen dem Bogen und der Ädikula größer, dann kann die parallele Stellung der zwei Bögen nicht mehr bestehen. Und dieser Zwiespalt wirkt sich nun weiter auf den bisher logisch anmutenden Aufbau von der Terrasse zu den darüber angesetzten Bögen aus. Die Veränderung findet sich auch bei den Versatzstücken rechts. „So erhielt das Pferd seine es als Folterinstrument auszuweisenden Zacken, auch der Pflock daneben wurde mit Spitzen bestückt.“⁸¹ Neben der Motivveränderung lassen sich auch neue Linienzüge über den vorhandenen Formen bemerken. Dicke kräftige Linien betonen nicht nur die Umrisse der Motive, sondern entziehen den Motiven auch ihre materielle Eigenschaft, und damit verfremdet sich die relativ einheitliche Stimmung des Bildes. Einen ähnlichen Effekt vollbrachte Piranesi mit dem Mauerstück am linken Bildrand.

XIII. „ Der Ziehbrunnen“ (Abb.48, 49)

F. 36.; H. 13.

Querformat

Signiert (unten rechts)

Vorzeichnung vorhanden (Abb.20)

Der überwölbte Raum ist im Hintergrund durch zweistöckige und daher wie Fassaden aussehende Wände, ein flaches Gewölbe und eine Holzwand fast lückenlos begrenzt. Wieder ist die geschlossene Räumlichkeit zum Ausdruck gebracht.⁸²

Die Mitte des Bildes wird durch eine nach rechts aufsteigende, breite Treppe mit einem Vorsprung eines vergitterten Fensters dominiert. Im Vordergrund ragen ein Ziehbrunnen links und ein breites Podest rechts aus dem Boden hervor. An den beiden Bildrändern erscheinen angeschnittene Mauerteile aus unregelmäßig behauenen Quadern. Hinter dem Fenstervorsprung steht ein Pfeiler in Form eines Obelisken bzw. einer Pyramide. Zwischen dem Pfeiler und dem Mauerwerk ist ein Holzbalken befestigt.

Ein Flaschenzug hängt an der linken Mauerecke. Die Seile fallen nach unten in zwei Richtungen herab. Ein Seil hält einen Eimer über dem Brunnen und das andere fällt mit Schwung nach links und ist an einem Ring festgebunden. Am linken Bildrand ist eine Tür eingelassen. Unter dem Brunnen zeigt sich eine sanfte Wölbung des Bodens, die durch dicke, hastig gezogene Linien geformt ist.⁸³ Die skizzenhaft ausgeführte Form des Bodens bringt eine etwas unsichere Stimmung hervor.

⁸¹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 138.

⁸² Vgl. Taf. XII.

⁸³ Vgl. Tafel IX und XI.

Ein scharfer Schlagschatten ist auf die Wand des Podestes rechts geworfen. An der Wand hängen vier Ringe. Der erste und der dritte Ring von rechts sind durch schwingende Metallketten miteinander verbunden. Am linken Ende der Ketten laufen sie in eine dickere Kette zusammen, die weiter über die Mauer hinaufgeht. Auf dem Podest erhebt sich eine vergitterte Öffnung (vielleicht ein Binnenfenster), das mit rahmenden, massiven Quadern ausgezeichnet ist. Die gleiche Form erkennt man wieder am Fenstervorsprung in der Mitte. Vor dem Fenster steht ein steinerner Pfahl (=Pflock), der seinerseits auch eine Kettenbindung hat. Hinter dem Pfahl ist eine dem Betrachter den Rücken zuwendende Figur zu sehen. Über dem Fensterrahmen stehen einige Figuren. Ferner befinden sich auf der Treppe und am Brunnen jeweils paarweise aufgestellte Figuren.

Die Treppe führt zu einem hohen Platz. Dahinter findet man eine Vertiefung in der Wand, die als Vorhalle gedient haben mag. An den Mauern sind einige rechteckige Fenster und ein durchlaufendes Gesims markiert. Darüber wölbt sich die Decke, und zwischen den Wölbungen des Hauptraums und der Vorhalle ist ein Teil des Pendentifs zu erkennen. In dem Gewölbe links zeigt sich eine ovale Öffnung mit Gitter in einer skizzierten Form.

In der zweiten Auflage sind umfassende, konstruktive Veränderungen des Mittel- und Hintergrundes und Ergänzungen von Versatzstücken, die meist in den Vordergrund gestellt sind, festzustellen. Links in unmittelbarer Nähe lagert nun ein Holzgefüge und eine Leiter hinter dem Brunnen, die sich am Pfeiler anlehnt. Über dem rechten Tor hängt ein Kronleuchter. Ausgehend vom Mittelgrund wurden weitere Holzbalken hinzugefügt. Der Mittelpfeiler, der zuvor einem Obelisk ähnlich war, ist in einen Vierungspfeiler mit Bogenansatz umgestaltet. Die abschließenden Wände im Hintergrund sind aufgebrochen und der nun erweiterte Raum ist mit vielen Bogenkonstruktionen gefüllt, wobei es sich zumeist um Brücken und Holzbalken handelt.

Die architektonische Ikonographie des Bildes ist aufgrund des auffallenden Tormotivs der Tafel IX ähnlich. Außerdem begegnet man wieder dem Motiv des gebrochenen Rades über dem Tor.

XIV. „Der gotische Bogen“ (Abb.50, 51)

F. 37; H. 14.

Querformat

Signiert (II. Fassung)

Vorzeichnungen vorhanden (Abb.21, 22)

Im Hinblick auf die mehrschiffige Architektur mit Treppenanlage und Terrasse ist die Komposition eher eine Reminiszenz an ein römisches Amphitheater als an eine gotische Kirche. Das Mauerwerk aus riesigen Quadern ist analog zum Kolosseum in Rom. Im mittleren Mauerwerk findet man ein profiliertes Gesims. Aber einen deutlichen Unterschied zeigt der

Spitzbogen des Bildes, nach dem die Tafel benannt ist. Bei diesem Blatt handelt es sich um eine geräumige Arkadenarchitektur, die in mehrere Schiffen gegliedert ist.

Die Vorzeichnungen (Abb. 21, 22) weisen gleiche Motive – Reihe von Spitzbögen, Treppenanlage zwischen der Bogenreihe und hölzerner Dachstuhl – auf. Während der Ausführung des graphischen Werks musste Piranesi die verrückte Idee gehabt haben, die im Zickzack angelegte, dreiläufige Treppe in eine Bogenreihe einzuschieben. Damit erlangte Piranesi eine optische Täuschung. Eine andere, etwas verheimlichte Täuschung lässt sich an der ersten Terrasse der Treppenanlage entdecken. An der rechten Ecke der Terrasse steht ein massiver Pfeiler, der durch einen Bogen mit einem zweiten links verbunden ist. Der Abstand zwischen den beiden Pfeiler stimmt im Verhältnis zu der Terrasse nicht, sodass die aufsteigende, zweite Treppe nicht unterhalb, sondern außerhalb des Bogens angelegt zu sein scheint. Hingegen führt die rechte, unterste Treppe zu der seitlichen, schmalen Bogenöffnung, die eigentlich mit der erwähnten Pfeilerstellung, zusammen mit der Bogenbrücke, eine geschlossene Raumeinheit ausmacht.⁸⁴

Eine unverkennbare Verwirrung ist auf der oberen Bildhälfte zu erkennen. Die zwei Arkadenpfeiler links verbinden sich durch einen Spitzbogen miteinander. Am unteren Bildteil erkennt man jedoch, dass die Pfeiler nicht in der gleichen Reihe stehen. Schließlich kann man nicht mehr definieren, ob der Raum drei- oder vierschiffig aufgeteilt ist. Doch führte Piranesi das optische Spiel weiter mit einem Ziegelbogen unter dem Spitzbogen. Hier sind die beiden architektonischen Elemente als Störfaktoren zu bestimmen.⁸⁵ Man findet kaum einen deckenden Abschluß oben, stattdessen zwei einfache Dachstühle. Aber wie weit die Dachstühle gespannt sind, lässt sich nicht erklären, denn die rechte Partie der Stühle versteckt sich hinter einem davor liegenden Gegenstand. Erwartet wird sicher ein Pfeiler als Pendant zum linken. Aber der Pfeiler taucht im Bild nicht auf. Die Blickführung wird auch durch die Bogenbindung zwischen den Pfeilern erreicht. Der erste Bogen links verführt unser Auge. Der Rhythmus, vom ersten Bogen angefangen, setzt sich horizontal mit zwei weiteren Ziegelbögen fort.

Im rechten Hintergrund sieht man eine weite, tonnengewölbte Halle und einen anderen Dachstuhl. Links hinter der Treppenanlage liegt ein geschlossener Raum.

Die Veränderungen der zweiten Auflage sind relativ gering und finden überwiegend im Hintergrund statt. Das Tonnengewölbe ist nun mit Brückenbögen ausgefüllt. Dazu kamen weitere Dachstühle, die auf einen noch höheren Raum anspielen. Zusätzliche Holzkonstruktionen sind

⁸⁴ Vogt-Göknil 1958, S. 34, Skizze 6.

⁸⁵ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, 1999, S. 138–139: „Piranesi hat diese tektonische Unmöglichkeit 1761 sogar noch verstärkt, indem er jene Treppe nach links verbreitete. In der Zeichnung ist von dieser Diskrepanz wegen der noch anderen Position der Treppe nichts zu bemerken.“ Vgl. W. Busch, Piranesis „Carceri“ und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert, WRJb. XXXIX, 1977, S. 211: „Prinzip der Raumverschleifung oder des Raumdazwischenschaffens.“

unauffällig in die architektonische Struktur eingliedert: eine Brücke zwischen den Pfeilern gegen Mitte des Bildes, einige Balkenvorsprünge an den beiden Blattranden, rechts unten wurden der Pflock und ein Balkenteil mit Spitzen bestückt. Eine Laterne rechts und hängende Taue am Dachstuhl und zwischen den Pfeilern sind ebenso neu. Die letzteren dienen zur optischen Täuschung des Distanzverhältnisses.

Die optische sowie perspektivische Täuschung dieser Tafel ist eher als ‚offensichtlich‘ zu bezeichnen, wie in Tafel VII, denn das tektonisch Unmögliche der beiden Tafeln ist unmittelbar wahrzunehmen und wird sogar zum Hauptsujet erhoben. Die eingegliederten Bauelemente sind stilistisch unterschiedlich. Anders als der Titel besagt, der auf einen gotischen Bogen verweist, erkennt man an dem Mauerwerk einen römisch-antiken Baustil. Durch Verschränkung von römischem Quaderwerk und ‚gotischem‘ Hallenbau spiegelt sich die geschichtliche Tatsache möglicherweise wider, dass die römische Ruinen seit dem 14. Jahrhundert als zeiteigene Nutzbauten wieder hergerichtet wurden. Indessen wurden die ursprüngliche Form und der ursprüngliche Zweck der antiken Architektur eingebüßt. Der verbliebene Zustand der Ruinen in Rom schien vor den Augen Piranesis unheilbar wie die Architektur in seinen *CARCERI*. Aufmerksamkeit verdient, dass selbst das Architektonische in dieser Tafel die Rolle des Störfaktors spielt.⁸⁶

XV. „Der Pfeiler mit der Lampe“ (Abb.52, 53)

F. 38; H. 15

Querformat

Signiert (II. Fassung)

Die Tafel zeigt ein ähnliches Kompositionsschema wie ‚*Gruppo di Colonne*‘⁸⁷ in der *Prima Parte*. Vor allem bezeugen die Bogenöffnung und die Stellung der Hauptmotive, d. h. der Bogensockel und die Treppenanlage unter der Bogenöffnung, die Ähnlichkeit. Die nahe Aufnahme der Bogenstruktur im Bild dramatisiert den architektonischen Rhythmus, der durch eine waghalsige Spannweite konzipiert ist. Die Ausweitung der Architektur überschreitet so leicht die Grenze der Bildansicht. Demnach versteht sich von selbst, dass es sich um einen Zufallsausschnitt handelt. So begründet sich die Meinung, dass die Tafel als eine „Reminiszenz“⁸⁸ der ‚*Gruppo di Colonne*‘ (Abb.88) zu bezeichnen sei. Beide Bilder sind nach dem gleichen Konzept geschaffen.⁸⁹

⁸⁶ Vogt-Göknil 1958, S. 34: „Das Doppelgesicht der angeschauten Gegenstände wird in diesem Raum an einem einzigen Motiv, ohne Hilfe komplizierter Brücken- oder Balkenkonstruktion, anschaulich gemacht.“

⁸⁷ Robison 1986, S. 43: „The foreground and middle ground of the composition are particularly reminiscent of the corresponding areas in the upper part of the *Gruppo di Colonne*.“

⁸⁸ Robison 1986, S. 43

⁸⁹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 139: „eine betonte Mittelstütze, von der zwei Bögen ausgehen“.

Zwei hintereinander gestellte Bogenreihen bestimmen die Bildkomposition. Durch die Bogenöffnungen hindurch taucht eine weiträumige Hallenarchitektur auf. Im Vordergrund steigt eine breite Treppe nach rechts auf.⁹⁰ Rechts auf der Treppe nimmt ein großer Bogensockel seinen Platz ein. Die erste Bogenreihe tritt nur teilweise im Bildausschnitt auf. Unmittelbar hinter dem Bogen taucht der zweite Bogen in einer ähnlichen Form auf. Das perspektivische Verhältnis zwischen den Bogenreihen stellt ein Problem dar. Sie scheinen nicht in parallelen Achsen angelegt zu sein und deren Distanz ist nicht leicht zu definieren⁹¹, denn die jeweilige Stellung der Bögen ist an sich relativ und flexibel. Dies wird in der zweiten Fassung noch verstärkt.⁹²

Die Bögen leiten sich vermutlich von dem römischen Brückenbau bzw. dem neopalladianischen Formenrepertoire her, das in Venedig in der Zeit Piranesis in Mode war.⁹³ Das architektonische Motiv wurde bereits vorher aufgegriffen: Der „Parte di antico magnifico Porto“ (Abb.95) entlehnte Piranesi Motive – Zierbasen und eine Ziersäule. Weiter findet man dekorative Motive wie Menschenköpfe mit Ring am Bogensockel, die als Wasserspeier, bzw. als Schiffsanlegestelle dienen. Eine vergleichbare Motivsammlung findet sich in dem ‚*Ponte magnifico*‘ der *Prima Parte* (Abb.85). Bei den genannten Motiven kann es sich um besondere architektonische Formen für die Hafearchitektur handeln, wie sie Piranesi in Venedig gewöhnt war.

Eine kleine Säule auf dem Bogensockel zeichnet sich mit einem gebrochenen Rad an ihrer Schaft aus. Die Säule verjüngt sich nach oben. An deren Ende ist ein kegelförmiger Gegenstand aufgesetzt, worauf eine kleine Kugel sitzt. Die bisherige Forschung bestimmte den Gegenstand als eine Lampe, woraus der Bildtitel resultiert. Die Säule zeigt sich, so scheint mir, in einer Denkmalform wie Cippus bzw. Meta. In den vorherigen Bildern Piranesis präsentiert sich die gleiche Form als Siegesdenkmal, *columna rostrata*, für eine Seeschlacht. An der unteren Partie des Sockels sieht man eine Schrift- (1. Fassung) oder Bildtafel (2. Fassung) mit einem profilierten Rahmen. Weder der Inhalt der Inschrift noch das Thema des Bildes sind zu entziffern.

Durch die doppelte Bogenöffnung links blickt man auf den Hintergrund. Zunächst kommen eine Gebäudeecke und ein Obelisk zum Vorschein. Das teilweise sichtbar werdende Gebäude ist von unten an gegliedert: eine Sockelzone mit einer Bogenöffnung, ein breites, profiliertes Gesims und eine Säule an der Ecke. Der Sockel des Gebäudes begrenzt die Breite der Treppen links. Über dem Obelisken eröffnet sich eine weiträumige Halle, wo ein noch weiterer Bogen quer in die Tiefe verläuft und Stichkappen mit Fensteröffnungen in der Ferne zu sehen sind.

Bei der Überarbeitung kommen viele improvisierte Bauteile hinzu. Eine Holzbrücke steht hinter den Bögen. Auf der rechten Seite ist auch eine Holzbrücke zwischen den Bogensockeln angelegt. Unter der dritten

⁹⁰ Vgl. Tafel XIII.

⁹¹ Vgl. Miller 1978 (I), S. 93: „Da drängen sich in I, 13 die Bogenöffnungen nicht hintereinander, sondern ineinander, sind zugleich gegenwärtig und kulissenhaft distanziert.“

⁹² Vogt-Göcknil 1958, S. 35, Skizze 7.

⁹³ F. Haskell, Maler und Auftraggeber, Köln 1996, S. 500 ff.

Bogenöffnung, deren Spannweite in der Überarbeitung gekürzt wurde, erscheint nun ein architektonischer Komplex aus Bogenkonstruktionen, Treppen und einer Brücke. Der Obelisk ist entfernt. Der obere Teil des dritten Bogens ist nun noch präziser dargestellt und seine Spannweite der Wölbung ist etwas reduziert. Über dem Bogen verläuft ein Gesims mit Balkenkonsolen, darüber eine Reihe von Rundbogenfenstern.

Die unbegründet geschlagene Steinbrücke, die in den Tafeln vorkommt, ist ein typisches Motiv der *CARCERI*. Fast alle Brücken sind eine Reminiszenz der römischen Bogenbrücke. Dementsprechend zeigen sie sich ausgestattet mit Sockel, Archivolte und Durchlass. Die Einsetzung des Motivs in den Kerkerraum unterscheidet die *CARCERI* von den bisherigen Darstellungen der Kerkerbühne. Die Brückenbögen ähneln schematisch denjenigen der Tafel IV. Während der Brückenbogen in dieser Tafel ein notwendiges, architektonisches Element für einen offenen Platz ist, ist er in jener Tafel offensichtlich Teil einer Innenarchitektur.

XVI. „Der Pfeiler mit den Ketten“ (Abb.54, 55)

F. 39; H. 16.

Querformat

Signiert (II. Fassung)

Die erste Fassung der Tafel zeigt eine gedrungene Proportion der architektonischen Gliederung.⁹⁴ Im Gegensatz zu dem unplanmäßig verbauten Vordergrund zeigt der Hintergrund den homogenen Aufbau der Steinarchitektur. Die linke Seite des Vordergrundes ist näher zum Betrachter gerückt als die rechte. Dort sind zwei Pfähle und ein Holzschrank zu sehen. Rechts davon steht eine dicke Säule. Die Säule besteht aus Trommeln unterschiedlicher Größe und Form. Die vor- und zurückspringende Trommelschichtung ist im traditionellen Sinne auf die manieristische Rustika zurückzuführen. Dieser Art wird man noch in Piranesis *Parere su l'architettura* (1764) wieder begegnen. Besondere Aufmerksamkeit gilt der einem Schirm ähnlichen Mittelpartie der Säule, die am breitesten und unten mit Zahnschnitten versehen ist. Darunter ist ein Ring mit einer Kette und einer Kugel angebracht. Am rechten Bildrand erscheint ein Wandpfeiler aus Steinblöcken. Über dem Pfeiler liegt ein hölzerner Laufgang. Unter einem Balken des Laufganges hängt eine Laterne und weiter links sieht man einen Flaschenzug, dessen Seile mit Schwung bis zur Säule links herabfallen. Von dem niedrigen Plateau führt eine Treppe zu einem Hof. Auf der Treppe befinden sich zwei Figuren in zeitgenössischer Bekleidung.

Im Mittelgrund zeigt sich ein Brückenbogen, der mit einer Holzbrücke weiter verbunden ist. Unter dem Scheitel der Bogenwölbung hängt eine Laterne. Die rechte Laibung des Bogens ist durch eine Tür durchbrochen. Hinter dem Türrahmen befindet sich eine Figur auf der Treppe. Der Brückenbogen stößt

⁹⁴ Vgl. Tafel XII und XIII. Daraus zu erschließen ist, dass die drei Tafeln aller erster Ausführung gehören können. Siehe Sekler 1962, S. 349 ff.

an die rechte Mauerwand. In die Wand sind eine Tür mit Bogen und ein Fenster eingelassen. Die beiden sind vergittert. Am oberen Bogenrand und an der Wand verläuft ein Konsolengesims.

Hinter der Bogenöffnung tauchen eine Treppe und eine Bogenstruktur auf. Über dem Brückenbogen sieht man eine durch Pfeiler getragene Bogenstruktur, durch deren Öffnung eine Hallenarchitektur zu sehen ist.

In der zweiten Auflage bemerkt man, dass die Tafel sich sehr verändert hat.⁹⁵ Die relativ simple Struktur der ersten Fassung wurde zum höchst komplizierten Gewimmel von architektonischen Motiven. Zuerst fallen vier antike Fragmente auf. Ein Epitaph (=Stele) steht auf der vorderen Treppe, ist aber an die rechte Seite gerückt. Das Epitaph hat einen dreistufigen Sockel, an dem drei Metallketten hängen. An der Schmalseite ragt ein kubischer Steinblock vor. In der Mitte stehen fünf Zeilen einer Inschrift: „IMPIE/TATI/ET/MALIS/ ARTIBUS“. Darüber sind zwei Nischen in die Wand eingelassen. Jede Nische besitzt eine Büste.

In unmittelbarer Nähe hinter dem Epitaph stehen drei Säulen: Von links aus stehen eine dorische Säule, eine ägyptische Säule mit Schilfkapitell und eine abgebrochene Säule mit Reliefs um den mittleren Korpus herum. An dem oberen Schaft der ägyptischen Säule ist eine andere Inschriftentafel im Rahmen eingesetzt. Die Inschrift lautet: „AD/TERROREM/INCRESCEN AVDACIAE“⁹⁶.

Der Hintergrund ist durch zahlreiche Bogenkonstruktionen überfüllt. Eine unauffällige Veränderung ist im Vordergrund zu erkennen. Auf dem linken Podest ersetzt eine Bogenstruktur die Holzwand der ersten Auflage. Zwischen zwei Pfählen verstecken sich zwei Figuren im Schatten. Weiter rechts fügte Piranesi ein mit Stacheln versehenes Foltergerät und eine Figur hinzu. Auf der rechten Seite kam eine hölzerne Balkenkonstruktion hinzu. Die Hängelaterne in der Mitte ist im Rokoko-Stil verziert.

Die Zahl der Figuren ist erheblich angewachsen. Die Hintergrundgestaltung mit der römischen Bogenkonstruktion (= Aquädukt) ist vergleichbar mit den ergänzten Tafeln II und V. Die Veränderungen brachten, wie auch bei den anderen Tafeln, eine neue Räumlichkeit mit sich. Der relativ geschlossene Raum der ersten Auflage weitete sich nach der Überarbeitung ins Unendliche. Das sich so ergebene Wechselspiel von Treppen und Bögen vernetzt den Raum sowohl horizontal als auch vertikal. Der Hell-Dunkel-Kontrast hat nun erheblich zugenommen. Der Vordergrund wurde dunkler und der Hintergrund heller. Das Repousoire und die architektonischen Einbauten im Vordergrund sind auf diese Weise verdunkelt und übernehmen die rahmende Funktion.

⁹⁵ Die beträchtliche Veränderung der Tafel führt dazu, dass die Tafeln in der ersten und zweiten Auflage voneinander unabhängig sind. Darum ist die Annahme berechtigt, dass es sich bei den *CARCERI* um 17 statt 16 Ansichten handelt. Siehe M. Yourcenar, Das schwarze Gehirn des Piranesi, in: dies.: Die Zeit, die große Bildnerin. Essays über Mythen, Geschichte und Literatur, München 1998.

⁹⁶ Die Inschrift ist nach Calvesio so zu korrigieren: „Ad terrorem **inrescentis** audaciae“. Livius, I, 33 (vita di Anco Marzio).

DER THEMATISCHE GEHALT EINZELNER FORMEN UND BILDMOTIVE

1. Bildformel

1-1. Maße und Format

Im Gegensatz zur mehrdeutigen Bildanordnung ist der formale Aufbau aller *CARCERI*-Blätter einheitlich konzipiert. Daraus lässt sich schließen, dass die *CARCERI* von Anfang an als geplante Serie vorgenommen wurden. Die Blätter sind in zwei unterschiedlichen Formaten angefertigt. Die erste Auflage besteht aus jeweils sieben Blättern im Hochformat und im Querformat. Die querformatigen Blätter folgen in der Nummerierung auf die hochformatigen. Die in der zweiten Auflage hinzugefügten Blätter, Tafel II und V, wurden im Hochformat ausgeführt und entsprechend in die erste Hälfte eingliedert.¹ Es ist bezeichnend, dass kaum ein anderes Werk Piranesis vor der ersten Auflage der *CARCERI* eine solche formale Einheit aufweist.

Noch beachtenswerter ist das Maß der Blätter. Alle Blätter präsentieren sich – für die frühe Stilphase Piranesis ungewöhnlich – in dem einheitlichen und ‚monumentalen‘ Maß von ca. 545x410 mm. Die Bilder der *Prima Parte*² sind zwar im annähernd einheitlichen Bildmaß (der Größenunterschied beträgt um 20 mm), aber ihr Ausmaß misst etwa zwei Drittel im Vergleich zu den *CARCERI*. Die frühen Veduten aus seiner Hand, wie *Vedute Varie*, zeigen sich in noch kleinerem Maße. Ein vergleichbares Bildmaß ist erst bei den frühen Blättern der *Vedute di Roma* nachzuweisen, die Piranesi seit 1748 arbeitete.³ Anzumerken ist die Tatsache, dass Piranesi ab 1748 immer

¹ Ph. Hofer, Giovanni Battista Piranesi. The Prison, New York 1973, S. xiii: „They were, therefore, not put in at the end as one would perhaps have expected, and one wonders why. The two added plates have a strong relationship, not only in technique, but in a particular variety and complication of subject matter. Why, then were they not placed next to each other? They are not conceived in the luminous, less elaborate spirit of the fourteen original subjects; they show a real connection with the views of Rome. And to some eyes, even if not to Focillon's, they are slightly inferior.“

² Die Ausgabe 1743 bei Pagliarini Mercanti Librari, Rom. Ausgabe in *Opere Varie*, Bouchard, Rom 1750: Titelblatt und 16 nummerierte, mit Legenden versehene Tafeln. Im Vergleich zu der Ausgabe von 1743 sind fünf neue Platten hinzugekommen.

³ A. Robison, G. B. Piranesi: Prolegomena to Princeton Collections, Princeton Library Chronicle XXXI, 1970, 172–175; Scott 1975, S. 25 und Anm. 9: „The nineteen earliest Vedute are H. 1-4, 7-9, 14-17, 19, 35, 38, 40, 50-2 and 56. These were all issued by about 1748.“ Vgl. H. Thomas, The Drawings of Giovanni Battista Piranesi, 1954, S. 20: „Several suggestions have been brought forward to account for the increased scale of his prints, which took place around 1750. Scholarly publication at the time tended to be very large, and Piranesi considered himself one of the more erudite students of the day in things Roman. Panini's vast Roman scenes and Canaletto's large Venetian views, which he must have seen, probably had some effect upon him, as must the size of works by the seventeenth-century masters like Salvator Rosa and Guercino to whom he was personally attracted. A few earlier drawings of Roman views, notably by Flemish and Dutch artists, are fairly large, and he may have been acquainted with them.“

wieder großformatige Platten verwendete. Seitdem hat Piranesis Bildmaß einen ‚monumentalen‘ Charakter, durch den sein Werk sich von anderen bisherigen Stichen unterscheidet. Das Bildmaß der *CARCERI* ist fast identisch mit dem der vierblättrigen *Capricci* (ca. 390x545) sowie dem der sogenannten *Caduta di Fetonte* (ca. 555x400)⁴, die beide um 1745–48 zu datieren sind. Aus dem Maßvergleich lässt sich schließen, dass die Anfertigung der *CARCERI* in jener Zeit anzusetzen ist.

1-2. Grundkomposition

Obwohl jedes Blatt eine unverwechselbare Raumstruktur darstellt, sind doch einige gemeinsame Eigenschaften der Kompositionen zu erfassen. Schrägstellung der Öffnungsachse, extreme Untersicht und variable Raumstruktur sind charakteristisch für jede Komposition der *CARCERI*.

Piranesi praktizierte vorzugsweise das Kompositionsschema der in seiner Zeit gängigen Szenographie.⁵ Die Bildachse liegt schräg zur Bildebene, der Einfluss der spätbarocken Szenographie⁶ –Übereckstellung (= *scena per angolo*) von Ferdinando Galli-Bibiena ist unverkennbar. Von der Spitze des Dreiecks, die sich gerade hinter dem Spielraum befindet, erstrecken sich zwei Achsen, seien es Wände oder Arkadenreihen, in die Bildtiefe des Bühnenraums. Im Gegensatz zur zentralperspektivisch angelegten Komposition bringt die Übereckstellung nicht nur mehr Anschaulichkeit der Räume zum Ausdruck, sondern steigert auch die Illusion im Zuschauer, „dass er sich in der ideellen Hälfte des geschauten Raumes befinde“⁷. Piranesi wendete das entnommene Kompositionsschema jedoch in etwas verwandelter Form an. Zunächst galt die klare Zweiaxialität bei Piranesi nicht unbedingt, so dass er oft eine Drehung der zentralperspektivisch angelegten Kulisse anlegte. Der Künstler hat ferner die Spitze des Dreiecks in den Vordergrund geschoben. Desgleichen bewirken die Überschneidung eines architektonischen Gegenstandes durch den Bildrand und die Beseitigung eines Rahmenwerks den Eindruck, dass sich der Bildraum nach vorne in den Zuschauerraum fortsetzt. Dabei wird das „Schauerlebnis“ der barocken Bühne in ein „direktes Raumerlebnis“ verwandelt.⁸

⁴ Bei dem Werk handelt es sich um zwei Tafeln, aus denen eine Komposition entstand. Die Tafeln (deren Rückseiten) wurde später für Veduten wieder verwendet: ‚*Veduta della Basilica di Sta. Maria Maggiore*‘ (F. 791) und ‚*Veduta della Piazza di Monte Cavallo*‘ (F. 808).

⁵ Die Ausbildung für Bühnenmaler in seiner Jugendzeit ist mehrfach gewährt. Bei Carlo Zucchi, Brüder Valeriani und angeblich Ferdinando Galli-Bibiena hat Piranesi die Szenographie erlernt. Über den Einfluss der Szenographie auf Piranesis frühe Kunstübung erläutert u. a. Garms 1982, S. 117–122.

⁶ Vgl. Oswald Georg Bauer, „Ihre Ideen waren der Würde der Herrscher ebenwürdig,...“, in: Ausst. Kat. Bayreuth 1998, Bd. 2. S. 104: „Die »Scena per angolo« war mehr als nur ein neuartiges Kompositionsprinzip, sie bot dem Zuschauer einen völlig andersartigen Blick auf die Welt. Sie zeigte ihm, wie in einer Kamera-Einstellung, nur einen Ausschnitt des Raumes. Die Architekturen der Bibiena kennen kaum Begrenzungen, sie greifen nicht nur in die Bühnentiefe, sondern über den Bühnenrahmen auch in den Zuschauerraum hinein. Der Zuschauer bleibt deswegen nicht auf die Rolle Adressaten beschränkt, sondern er wird als Teilnehmer in den Raum einbezogen.“

⁷ Vogt-Göknil 1958, S. 24.

⁸ Ibid, S. 25.

Wie der Ausgangspunkt der Raumfluchten liegen deren Enden außerhalb des Bildes. Die Bildansicht ist daher nicht die Darstellung eines perspektivischen Zentrums, sondern erscheint wie ein zufälliger Ausschnitt eines Randgebietes. Es lässt sich ferner bestätigen, dass nicht alle perspektivische Richtungen eindeutig festgelegt sind. Manche Fluchtlinien weichen von der perspektivischen Zentralisierung ab. Außerdem laufen die unterschiedlichen Fluchtlinien in ein und derselben Achse, womit sich das Verhältnis von Nah und Fern relativiert. Piranesi unterstrich eine bestimmte Richtungsachse mit einer Öffnung, andere verbarg er durch optische Sperrung sowie durch Überschneidungen mit architektonischen Kulissen. Damit wird die sogenannte ‚Überschaubarkeit‘ bis in die tiefen Raumbereiche beeinträchtigt, die für die Szenographie eine gewisse Voraussetzung bildet.⁹ Eine entscheidende Abweichung von der Szenographie wird vor allem dadurch offensichtlich, dass der Hauptraum – gleich wie ein Spielraum auf der Bühne – nicht unbedingt im Vordergrund liegt. Die Tafeln VIII, IX, X und XII bezeugen diesen Unterschied. An diesen Beispielen erkennt man, dass der Hauptraum, Vogt-Göknil zufolge, erst hinter dem Seitenraum liegt.¹⁰ Dadurch wird die Blickachse unmittelbar im Vordergrund verstellt.

Das Fehlen von Symmetrie in der Komposition soll den Eindruck entstehen lassen, dass es sich bei jedem Bild um einen Ausschnitt handelt.¹¹ Da die Ansicht so nah an den Betrachter gerückt ist und keine Regelmäßigkeit der architektonischen Struktur zu erkennen ist, lässt die Bildansicht sich nicht als *pars pro toto* begreifen. Die Nahstellung des Vordergrundes verursacht ein Spannungsfeld zur unendlichen Distanz der Hintergrundkulisse in den Bildern. Der Bildraum dehnt sich also beiderseits aus. Die optische Raumweite von der greifbaren Nähe bis zur unendlichen Ferne ist ein Resultat aus dem Experiment mit den *CARCERI*. Die Dramatik der Perspektive in den Veduten Piranesis nimmt hierin ihren Anfang.

Piranesis ‚*Pianta di ampio magnifico Collegio*‘¹² (Abb.94), die in demselben Zeitraum geschaffen ist, stellt ausnahmsweise den symmetrischen, überschaubaren Grundrissplan einer Universitätsstadt dar.¹³ Die

⁹ K. Merx, Studien zu den Formen der venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts (Diss.), München 1971, S. 288.

¹⁰ Vogt-Göknil 1958, S. 24: „Piranesi stellt die Spitze des Dreiecks (den Schnittpunkt der schräg laufenden Arkaden- oder Pfeilerreihen) in den Mittel- oder Vordergrund. Er lässt so den Beschauer, im Gegensatz zum Bühnenbild, durch die Seitenräume hindurch in den Hauptraum hinein blicken.“

¹¹ Ibid, S. 21: „Nicht nur wegen ihren allseitig offenen Hallencharakter. Auch darum, weil der Beginn und das Ziel der durch den Bildraum hindurchziehenden Bogen-Ketten auch in der Vorstellung des Künstlers unbestimmt bleibt. Seine Räume wirken deshalb – was deutlich zu differenzieren ist – nicht als «Ausschnitt», sondern als «Torsi».“

¹² Erstausgabe 1750 in *Opere Varie*.

¹³ Reudenbach 1979, Architektur als Bild, S. 48: „Auch im >Pianta di ampio magnifico Collegio< werden die Raumexperimente der >Carceri< spürbar. Piranesi entwickelt nach der Aufgabenstellung des Concorso Clementino von 1750 sein Collegio als einen weiten Zentralraum, der, aus zwölf konzentrischen Kreisen bestehend, von einem Rechteck ummantelt ist. Diese Anordnung, nämlich rechteckig ummantelte Kreisform mit radial in die Zwickel strahlenden Annexräumen, könnte angeregt sein durch Rekonstruktion des Hadriansmausoleums. 1732 verwendet Bernardo Vittone dieses Schema ebenfalls, und zwar innerhalb seines Entwurfes einer >Città in mezzo al mare<, mit dem er den ersten Preis in der ersten Klasse des Concorso Clementino 1732 gewann.“ Tafuri, *L'architettura come*

zugehörigen Bauteile und Räume sind anscheinend einem einzigen Ordnungsprinzip untergeordnet: Zwölf konzentrische Kreise umgeben einen kreisrunden Raum und diese sind von einem Rechteck ummantelt. Trotz des herrschenden Ordnungsprinzips scheint sich jedes einzelne Teil autonom zu behaupten.¹⁴ Das Ganze kann sich auch durch wiederholende Zufügung der gleichen Schemata unbegrenzt erweitern.¹⁵ Piranesi verlieh seiner Architektur ein organisches Leben, das sie durchzieht. Der Wiederholbarkeit und der Autonomie des einzelnen Bauteils begegnet man auch in den *CARCERI*. Es unterscheidet die *CARCERI* von dem ‚*Collegio*‘ nur darin, dass die Wiederholung nicht regelmäßig geschieht.

Der Augenpunkt ist so tief gesetzt, dass die Blickachse in die Höhe des Raumes geht. Dies entspricht dem im Barock typischen „Höhenflug“ des Blicks und der damit entsprechenden Konstruktion.¹⁶ Das Bodenniveau des Bildes fällt dafür ab. So richtet sich der Blick immer nach oben. Der Höhenflug (oder „Höhenschauer“)¹⁷ ist für die Barockarchitektur charakteristisch. Steiler Aufstieg durch Treppenläufe und die hoch angesetzten Galerien oder Loggien erzeugt einen schwindelerregenden Höhenrausch. Besonders deutlich tritt dieser Effekt bei Juvarras Architekturzeichnungen (Abb.56) auf. Die steil aufsteigenden Treppen der *CARCERI* scheinen zwar eine Begehbarkeit sowie Ankunft auf dem obersten Plateau zu gewähren, aber es gibt in Wirklichkeit keine Möglichkeit ihrer Benutzung. Die Treppen eignen sich nicht zum praktischen Aufsteigen, sondern zur rein optischen Schaustellung.¹⁸

‚utopia negativa‘, in: Viale 1972, Bd. 1, S. 269–272; J. Erichsen, *Antique und Grec*, Köln 1975, S. 310, 311; Scott 1975, S. 49–50.

¹⁴ Ausst. Kat. Hamburg 1970, S. 9: Dieses Werk „versteht sich als gigantischer Zentralbau ohne das dafür typische Prinzip der Subordination.“

¹⁵ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 124: „Das Ganze ist ein Spiel zum Thema Grundriß mit zahllosen Bausteinen, die den Raum ins Unendliche erweitern und damit den Grundideen der Architekturvisionen der *PRIMA PARTE* aufs engste verwandt sind.“

¹⁶ J. Garms, *Um Piranesi*, in: *Daidalos IX*, 1983, S. 63–76, besonders S. 66 ff.

¹⁷ Zum anderen spricht man von der „Romantisierung der Höhe“ (R. Ubl, *Juvarra und Giovanni Battista Piranesi. Anmerkungen zu ihren Architekturphantasien*, in: *Römische historische Mitteilungen XXXVIII*, 1996, S. 381) in der barocken Architektur und Szenographie. Die nach Treppen und Galerien ausgewiesene Höhe der Architektur kann auch den Realitätsbezug verlieren. Bei diesem Betreiben vernachlässigte man die tragfähige Struktur oder Statik. Die Architektur bezeichnete Hermann Bauer als „Quasi-Architektur“ (Rocaille. *Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornaments-Motivs*, Berlin 1962, S. 24): „Seine Bauten und Phantasieentwürfe (die teilweise auf der Ebene des Meissonnier’schen Livre liegen) »romantisieren« in gleicher Weise das Oben in der Architektur. Galerien, Emporen, Brüstungen, meist in schwindelnder Höhe, von den Ausmaßen riesiger Wandelgänge, sind hier analog der Absicht Meissonniers, das Oben eines Baues dadurch betretbar zu machen, dass es isoliert auf den Boden versetzt ist. Diese von Juvarra, wenn nicht schon Guarini angebahnte Idealisierung der Oberzonen wird bei Meissonnier geradezu zu einem ornamentalen Märchen.“

¹⁸ Garms 1983, S. 76: „So gehören die Treppen der ersten Hälfte von Piranesis Werk an, und die erregten Höhenschauer – gewissermaßen Ausfluß des „Sotto in sù“ der barocken Quadraturmalerei – finden ihren Höhepunkt und Abschluß in der zweiten Auflage der *CARCERI*.“

1-3. Standpunkt des Betrachters und Blickführung

Die gewisse Grenze des Bühnenbildes zwischen Bühne und Zuschauerraum ist in den *CARCERI* mittels Überschneidung des Deckenteils durch den oberen Bildrand und der Nahansichtigkeit aufgehoben. Der Betrachter wird damit in den Bildraum hineingezogen.¹⁹ Die Ins-Bild-Stellung des Betrachters verändert die Orientierung der Blickführung. Der Betrachter ist nicht ein passiver Adressat, sondern selbst ein Darsteller, der sich im dargestellten Raum bewegt und handelt.²⁰ Ähnlich wie in der Beschreibung De Quincys²¹ bewegt sich der Betrachter im Bildraum, ständig seinen Standpunkt wechselnd, währenddessen er eine immer neue architektonische Umgebung wahrnimmt.²² Der Blick folgt dann einem Pfad – den Treppen, Bogenbahnen, Leitern sowie den Laufgängen. Diese Blickführung ist fast identisch mit der Promenade im Bildraum. Dabei stößt der Betrachter auf irritierende Punkte, die sich dem kontinuierlichen sowie dem erfahrungsgemäßen Raumerlebnis entgegensetzen. Die unerwartete Abfolge der Baustruktur, die im wesentlichen nicht kompliziert ist, und die der tektonischen Logik widersprechende Raumkonsequenz verwirren den Betrachter.²³ Es gibt keinen festen Standpunkt, wo der Betrachter ruhig die wahrgenommenen Gegenstände in einer erklärlichen Weise zusammenfassen könnte.

Beim Hin- und Herschieben des Betrachtungspunkts handelt es sich um ein zeitgebundenes Erlebnis der Bildarchitektur. Statt der momentanen Gegenüberstellung mit einem Bild nimmt sich der Betrachter eine gewisse Zeit, um sich auf verschiedene Standpunkte einzulassen. Er empfindet ein neues, unerwartetes Raumgefühl bei jedem Standortwechsel. Das fortwährend wechselnde Raumerlebnis ist zu vergleichen mit der Betrachtung oder besser Umgehung einer realen Architektur.²⁴ Die *CARCERI*

¹⁹ Vogt-Göknil 1958, S. 25: „Dadurch hebt Piranesi die herkömmliche, senkrecht zur Blickrichtung stehende Bildfläche auf: der Schauende wird in den Bildraum hineingezogen und -bezogen.“

²⁰ Vgl. Vogt-Göknil 1958, S. 52: „Während der Betrachtung wird der Betrachtende geradezu gezwungen, das Bild nicht mehr als Bild, d.h. von außen her anzuschauen: der Bildraum stellt sich von innen her dar. Die Architektur gewinnt bei Piranesi erst im Laufe des Schauens an Gestalt. Unser Bilderlebnis schaltet sich dabei um in ein aktives Raumerlebnis. Der dargestellte Raum wird gegenwärtig, wie wenn er unser eigener Umraum wäre. Das praktisch Unrealisierbare, Unwahrscheinliche wird so im Bilderlebnis wahrscheinlich.“

²¹ Siehe Anm. 120.

²² Ausst. Kat. Hamburg 1970, S. 9: „Die Räume werden unhomogen, da sie nicht von einem festen, sondern von verschiedenen Blickpunkten aus betrachtet werden, die zudem noch innerhalb des dargestellten Raumes liegen.“

²³ Robison 1986, S. 42: „The appropriate simplicity of surface of prison interiors thus liberated Piranesi to focus, and to focus the attention of the viewer, most sharply and exclusively on the basic structure of the designs and the interventiveness of the general compositions.“ Vgl. dazu W. MacDonald, *Piranesi's Carceri: Sources of Invention*, Northampton 1979, S. 23: „This focus on the general patterns of large forms and space – monumental, opposing, beautifully related in broad compositional lines – shows most pointedly the continuity of Piranesi's interest and creativity in the portrayal of architectural space, scale, and mass, and in the visual composition of basic structural forms.“

²⁴ Vgl. J. Pieper, *Architektonische Augenblicke*, in: Chr. W. Thomsen/H. Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt*, 1984, S. 165–174, hier S. 165: „Wir erleben die Architektur im

sind im gewissen Sinne als ein Versuch anzusehen, die beiden Raumerlebnisse von Bild und von realer Architektur zu verzahnen.

Schließlich ist zu bemerken, dass die so aufgebaute Bildlogik sich mit jedem Betrachtungspunkt anders formulieren lässt.²⁵ Umgekehrt können sich aus einem Betrachtungspunkt mehrere Varianten ergeben. Daher sind Mehrdeutigkeit und Ambivalenz charakteristisch.²⁶ Die Distanz und das Größenverhältnis zwischen den Dingen sowie zwischen dem Betrachter und den Dingen sind ebenso relativiert.²⁷

1-4. Raumgestaltung

Der Raum im Vordergrund ist relativ geschlossen und eng. Die horizontale Weite des Raums säumen architektonischen Elemente wie Mauer, Podest und Bogen, die als „Seitenabdeckung“ zu bezeichnen sind. Im Mittelgrund befindet sich meistens eine weit gespannte Bogenkonstruktion oder ein Gegenstand, der im Bild als Hauptmotiv anzusehen ist. Bereits vom Mittelgrund an wird der Raum luftiger und breiter. Den Hintergrund bildet eine großräumige Hallenarchitektur (nach antiken Vorbildern einer Therme oder einer Basilika). Das Raumkontinuum, besonders zwischen dem Vorder- und Mittelgrund, ist schwer nachvollzuziehen.²⁸

Jörg Garms zufolge erreicht die imaginäre Raumgestaltung Piranesis in den *CARCERI* den höchsten Punkt.²⁹ Räume entstehen durch Arkaden- und

Durchschreiten, nicht als Betrachter, der sich von einem festen Standort aus in die bildhaften Aspekte der Architektur versenkt, sondern als handelnde Person, die Raum und Volumen des Bauwerks benutzt. Nun ist die Abfolge, in der sich die Architektur erschließt, nicht ein nacheinander gleichwertiger Eindrücke, sondern hier ist zu unterscheiden zwischen Raumfolgen, die gewissermaßen vorbereitenden Charakter haben, und dem plötzlichen Eintreten in einen Bereich, in dem sich der dem Ganzen zugrunde liegende Baugedanke in einem kurzen Augenblick erschließt, in dem mit einem Male die Gleichzeitigkeit der äußeren Formen und inneren Räume, die ja ein wesentliches Merkmal des Architektonischen ist.“

²⁵ Vgl. Miller 1978, S. 96: „Der Betrachter wird auf die Segmentierung der Wahrnehmung hingewiesen und auf die Unmöglichkeit, seine Einzeleindrücke für sich zu systematisieren.“

²⁶ Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1970, S. 10: „Wechselnde Blickpunkte geben also dem Betrachter auf, den Raum zu erraten. Dabei wird die Information, die eine bestimmte Partie in einem Blatt über Lage und Funktion eines Architekturgliedes geben kann, relativ sein müssen. Jede Wahrnehmung ist mehrdeutig. Ambivalenz ist ein bestimmender Faktor in den Carceri.“

²⁷ Vogt-Göknil 1958, S. 36: „Das Auge verliert seine zentrale Stellung als Fixpunkt, der die Abstände und damit die Orte der Gegenstände im Raume bestimmt. Das Raumbild der Renaissance und des Barock verliert dabei seine empirische Realität, seine Objektivität. Wie eine frei im Raume schwebende Kugel nimmt Piranesis Auge alles um sich wahr. Das aufnehmende Subjekt und das Objekt gehen ineinander. Der gleiche Gegenstand erscheint gleichzeitig an verschiedenen Orten, wird auch zur selben Zeit von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet. Kurz, der Abstand zwischen dem wahrnehmenden Auge und den Dingen im Raume ist völlig relativiert.“

²⁸ Vgl. Sekler 1962, S. 340: „Piranesi's compositions tend to concentrate toward the center of the space, avoiding distinct contiguity with the edges where the spatial development becomes amorphous and vague.“

²⁹ J. Garms, Architekturphantasie, in: G. B. Piranesi (Akten des internationalen Symposiums Staatsgalerie Stuttgart 25. bis 26. Juni 1999), 2002, S. 37 ff, S. 39: „Ein Spezifikum der Architekturphantasie ist seit jeher das problemlose Ineinanderübergehen

Brückenüberschneidungen. Darin herrscht kein homogenes Raumprinzip, dem die Gesetze der Axialität und der Symmetrie zugrunde liegen. Das Willkürliche und das Bizarre sind die Gesetze für die Raumgestaltung der *CARCERI*.³⁰ Es fehlt überhaupt ein Hauptraum, der die anderen dominierend um sich sammelt.³¹ Die Räume sind deshalb ständig als Zwischen- oder Verbindungsräume konzipiert. Der gesamte Bildraum wird durch ineinander verzahnte architektonische Motive in zahllose Fassetten zergliedert. Zwischen den so zerstückelten Räumen besteht keine fließende Kontinuität. Das Gestaltungskonzept entwickelt sich in den *CARCERI* zum „endlosen Hin- und Her-Verschiebens des Blickwinkels“³². Dabei entsteht eine Relativierung des Abstandes „zwischen dem wahrnehmenden Auge und den Dingen im Raum“³³. Dies führt sich möglicherweise auf die Raumgestaltung der Bühnenarchitektur der Bibiena-Familie zurück.³⁴

Zunächst beruht die heterogene Raumgestaltung auf dem Prinzip der Motivwiederholung.³⁵ Ein bestimmtes Motiv, das im Vorder- oder Mittelgrund wahrgenommen ist, taucht an einem anderen Ort wieder auf. Motivwiederholung und Motivspiegelung finden überwiegend im Hintergrund statt. Die Wiederholungen scheinen sich automatisch fortzusetzen. Sie führen dazu, dass sich der Raum und die Konstruktion der *CARCERI* unendlich erweitert. Es handelt sich deswegen nicht um die Enge einer Gefängniszelle, sondern um unendliche Weite nach allen Seiten.³⁶ In der Tat

von Außen- und Innenraum. Ein Ideal, das reichere plastische Modulierung und Varietät des architektonischen Apparates erlaubt, aber nur wenigen Formanlässen gebauter Architektur entspricht, also weitgehend im Bereich von Architektur um ihrer selbst bleiben muss. Es kommt auch den malerischen Zwecken entgegen, so wie die Verschiebung der Tiefenschichten gegeneinander durch einen azentrischen Blickpunkt. Versucht man dann, sie miteinander in Verbindung zu setzen, erweist sich vielfach, dass die bauliche Logik überhaupt aussetzt. Derartige Widersprüche treten ja auch bei Piranesi auf den ersten Blick so logisch erscheinenden Erfindungen der *Prima Parte* auf und werden – verstärkt, wie es mehrfach analysiert wurde – in den *Carceri* als expressives Mittel eingesetzt.“

³⁰ Giesecke 1911, S. 39: „Das Bizarre besteht bei ihm im Verkleiden, Umhüllen, Biegen, ja Entstellen der struktiven Architekturglieder, zum mindesten aber in einem Überschneiden, Übergehen, Verwischen oder Verbergen ihrer Gelenke [...]“

³¹ Vgl. Vogt-Göknil 1958, S. 20.

³² Ibid, S. 43.

³³ Ibid, S. 36.

³⁴ Vgl. Tintelnot 1939, S. 122: M. Bauer-Heinhold, *Theater des Barock*, 1966, München S. 129: „Mit seinen theoretischen Schriften »Architettura civile preparata sulla geometria e ridotto alla prospectiva«, Parma 1711, gab er [Ferdinando Galli-Bibiena] seinen Nachfolgern die Grundlage für die Raumkompositionen des 18. Jahrhunderts. [...] Vordergrund und Hintergrund werden nicht mehr additiv gegeben, sondern sie werden gewissermaßen verzahnt, sie durchdringen sich. Die Symmetrie wird verlassen und dadurch kann Ferne herangezogen, Nähe hinausgeschoben werden.“

³⁵ Vogt-Göknil 1958, S. 45: „Die Wiederholung hingegen ist die einzige Form, welche die Ausweglosigkeit des In-etwas-hinein-Verwickeltseins ganz unmittelbar zum Ausdruck zu bringen vermag. Und als die adäquate Architekturform zum Erlebnis der ewigen Rastlosigkeit wählt Piranesi die Brücke. Er baut seine Gefängnisse aus verschiedenen Varianten dieses einzigen Motivs. Denn was sind eigentlich Arkaden und Bogen, Treppen und Leitern anders als feste oder bewegliche horizontale oder steile Übergänge?“

³⁶ Vgl. E. Gradmann, *Phantastik und Komik*, Bern 1956, S. 100–101: „Der Bewegungszug der Arkaden, der Bogenreihe, vielmehr aneinandergestellter Bogen verschiedenster Höhe, wird überdies durch die Holzbrücken gesperrt, gestoppt. Es entsteht das Phänomen des Doppelsinnes, von Expansion und Kontraktion, von Freiheit und Fesselung, eines gesperrten Raumes wie eines entfesselten Raumes.“

stellen die Blätter kaum einen wahrnehmbaren Raumabschluss dar. Im Gegenteil: die Architektur öffnet sich mittels Durch- und Ausblicken zur Außenwelt. Man spricht von Ineinanderübergehen von Innen- und Außenraum, welches vor allem in der zweiten Auflage verdeutlicht wurde.

Der Durchblick zur fernen Landschaft oder zum freien Himmel war ein beliebtes Motiv in der Vedutenmalerei und Szenographie.³⁷ Für die szenographische Kerkerdarstellung wurde die Durchdringung des Innen- und Außenraumes im besonderen Maße bevorzugt.³⁸ Dieses Gestaltungsprinzip findet sich ebenso in Ruinenlandschaften Piranesis wieder. Die räumliche Geschlossenheit wurde als Folge des Verfallsprozesses aufgehoben, so dass der einst verborgene Innenraum von Außen gesehen wurde. So wie in den Ruinen darstellung Piranesis bezeugt, hat das Architekturskelett mit durchbrochenen Wänden und Dächern eine gewisse Ähnlichkeit zum Durchblick der *CARCERI*. Es gibt jedoch einen großen Unterschied: Während die Öffnung der Ruinenveduten Piranesis die immerwährende Naturkraft verbildlicht, hat die Durchdringung der *CARCERI* weniger mit der Natur als mit dem menschlichen Schicksal zu tun. Die Tafel II, IV und V zeigen Landschaft unter freiem Himmel durch die Öffnungen der Architektur. Neben der Öffnung zur Außenwelt fallen uns architektonischen Motive besonders auf, die für die Inneneinrichtung nicht geeignet sind. Sie gehören eher zur Außenarchitektur, wie z.B. der Turm, die Treppenanlage und die Brücke.

Geometrisch exakte Zusammenfügung von Grundriss und Aufbau besteht, wie bereits erwähnt, vielerorts nicht. Eine solche Kontroverse wirkt direkt auf die gesamte Raumgestaltung der *CARCERI*. Die architektonische Struktur dehnt sich über den Raum aus, ohne Rücksicht auf die tektonische Logik zu nehmen. Die sich so ergebene Raumgestaltung lässt sich mit dem Begriff „Raumgroteske“ (Hermann Bauer³⁹) bezeichnen. Der architektonische Aufbau hat zwar keine formale Affinität zu der sogenannten

³⁷ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 77–78: „Nel parlare dello stile scenografico delle Carceri, è stato notato come la compenetrazione di interni ed esterni, frequente in questa opera, sia fattore caratteristico dei palazzi concepiti per il teatro.“ Siehe auch Garms 1982, S. 117–28, bsd. S. 119.

³⁸ Garms 1982, S. 119: „Nella scenografia i magnifici interni dei palazzi come atri, sale di trono ecc. Prevalgono sui vicini spazi esterni. Con il Piranesi sono meno frequenti poi possono essere trasformati in prigioni: è un fatto provato che disegni di palazzi preparano carceri. La serie delle Carceri ha in comune con i palazzi della scenografia la compenetrazione di interni ed esterni.“ Siehe auch Sekler 1962, S. 342.

³⁹ Bauer 1959, 190–195: „Stellt man die „Carceri“ neben Stiche Tiepolos, so muß tatsächlich das Raumbild überraschen, muß das Fehlen jeglicher perspektivisch-logischen Einheit, die Zerschlagung des „euklidischen“ (Vogt-Göcknil) Raumes als einmalig erscheinen. Tatsächlich aber ist hier eine Richtung des französischen Rokoko in genetischer Abhängigkeit und erschreckender Konsequenz von Piranesi ausgeschöpft worden. Ein Stich des J. A. Meissonnier aus dem „Livre d'Ornements“, 1734, also zehn Jahre vor den „Carceri“ erschienen, zeigt bereits deren Raumstruktur: a-logische Verbindung von architektonischen Einzelteilen zu einer Art von Raum-Groteske, in der Perspektive und räumliche Logik eigenartig „grimassieren“. Diese Form der Pseudoarchitektur, aus und in der sich das Rocailleornament entwickelte, ist zu verstehen als eine Weiterentwicklung des alten Groteskenschemas wobei die ornamentale Umrahmung zu einem quasi-architektonischen Bildgegenstand wird und so jenes eigenartige Bild irrealer Räumlichkeit erzeugt durch die Vermengung der Kategorien Raumbild und Ornamentfläche.“ Über die Rocaille-Form der „Capriccio“ siehe ders., Rocaille, 1962, S. 33 f.

„Rocaillearchitektur“⁴⁰, aber er wirkt in mehrfacher Hinsicht ähnlich. Zuerst erscheinen Sinn und Tektonik in der Rocaillearchitektur fraglich, indem die Architekturglieder kaum rechtwinklige Verbindungen vorweisen⁴¹, das Distanzverhältnis relativiert wird, und Innen- und Außenraum sich durchdringen. Eine ähnliche Erscheinung lässt sich in Ruinen wiederfinden, „wie die Maxentiusbasilika heute ihr Inneres quasi als Fassade zeigt“⁴². Als Besonderheit gilt, dass die Rocaillearchitektur „aus einem Gewirr von Räumen besteht“⁴³, wie die *CARCERI* aus zahlreichen, zerstückelten Räumen zusammengebastelt worden sind. Aus dieser Raumgestaltung ergibt sich eine ‚*Rocaillesierung des Raumes*‘. An die Stelle der geometrischen Perspektive tritt ein befremdendes Getümmel von zwei- und dreidimensionalen Räumlichkeiten. Die offensichtlich irritierende Raumstruktur stellt sich dem barocken Illusionismus entgegen, um den sich Szenographie und Quadratura bemüht hatten. Gründe für diese Entillusionierung werden später ausführlich behandelt.

1-5. Bautypus

Der Titel des Werks erklärt, dass es sich bei den Stichen um Kerkerbauten handelt. Ob die *CARCERI* buchstäblich auf Kerker deuten oder ob es sich in einer terminologischen Überlegung um eine Metapher handelt, ist nicht leicht festzustellen.⁴⁴ Welcher Architekturtypus galt als Vorbild für die *CARCERI* oder gibt es überhaupt Vorbilder? Trotz formaler Analogien, die sich am einzelnen Bauteil sowie an Requisiten erkennen lassen, ist die Annahme auszuschließen, in existierenden Gefängnissen Vorbilder zu finden. Wie die Kerkerdarstellungen im zeitgenössischen Theater wählte Piranesi zunächst den Bautypus eines typisch barocken Palastes aus. Dabei scheint Piranesi dem traditionellen Gedanken verpflichtet zu sein, dass Palast und Kerker unter einem Dach untergebracht sind. „Qui gli estremi si incontrano: sono gli alti e i bassi nella vita dell’eroe teatrale, ma anche topoi dell’architettura ideale del futuro neoclassicismo. Nel titolo di una stampa piranesiana sono collegati in modo significativo: *foro antico Romano circondato da portici, con loggie alcune delle quali si uniscono al Palazzo Imperiale ed altre alle Carceri*.“⁴⁵ Dementsprechend ist die Zusammengehörigkeit von Palast und Kerker im barocken Bühnenbild nachzuweisen. Das Gegensatzpaar spielt auf Aufstieg und Verfall eines dargestellten Helden an.⁴⁶ Die ideelle und räumliche Verbindung von Kerker

⁴⁰ Bauer 1962, 26 f. und 31 ff.

⁴¹ Vgl. Theaterprospekten sowie Kulissenarchitektur.

⁴² Bauer 1962, S. 25.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ MacDonald 1979, S. 23: “I would suggest that the ‘prisons’ of the title refer more to enclosed spaces than to incarceration, punishment, and torture; to places in the sense that the Latin root of the word *carceri*, *carceres*, can mean enclosures, such as the gate-stalls in which chariots were enclosed for the start of the races in Roman circuses. The *Carceri* are imaginative enclosures, then, that vaguely invoke prison-like spaces.”

⁴⁵ Garms 1982, S. 119.

⁴⁶ Garms 1983, S. 65: „Palast und Kerker sind ein zusammengehöriges Gegensatzpaar, Stationen auf dem Wege der barocken Helden. Bei Piranesi signalisieren sie auch Prunk und Verfall, Pracht der Architekturformen und deren Essentialität. Oben und unten gehen

und Palast beruht zum großen Teil auf der Vorstellung des idealen Städtebaus. Der Standort des Kerkers war von Palladio explizit neben dem Palast am Forum seiner Idealstadt lokalisiert worden.⁴⁷ Dies bezieht sich wiederum auf die Idealvorstellung des antiken Forums.⁴⁸ Der Kerker, als Mittel und Symbol des staatlichen Strafvollzugs, nahm einen prominenten Raum ein. Dementsprechend wurden venezianische Gefängnisse am Dogenpalast eingerichtet: das alte Gefängnis mit dem Namen ‚Piombi‘ (Abb.62) lag innerhalb des Palastes; später entstand ein selbständiger Bau, der ‚Palazzo delle Prigioni‘ (Abb.63). Der Name des Gefängnisses und seine Bauform weisen deutlich auf den Palastbautypus.⁴⁹

Darüber hinaus zeigen einige Blätter der *CARCERI* einen Bautyp der Hallenarchitektur, deren weite Räumlichkeit wahrscheinlich auf römische Thermen oder Basiliken zurückzuführen ist. Dass die Wölbung mit großer Spannweite den Raum überdeckt und der Raum darunter durch Pfeiler und Bogenarkaden in Schiffe unterteilt ist, gibt der Architektur der *CARCERI* diesen Charakter. Dies unterscheidet Piranesis *CARCERI* von den bisherigen Kerkerdarstellungen, die meistens aus engen Gänge bestanden. Die gewaltig große Räumlichkeit der *CARCERI* lässt sich mit anderen Bautypen vergleichen: Von der Antike her, außer den genannten Beispielen, lassen sich der Trajansmarkt⁵⁰ (Abb.77), Amphitheater und Substruktionen auf dem Kapitol sowie auf dem Palatin als Vergleichsbeispiel heranziehen (Abb.124). Auch moderne Bauten wie die gesamte Anlage des Arsenal in Venedig⁵¹, das barocke Treppenhaus sowie Hallenkirchen dienten möglicherweise als Vorbilder der *CARCERI*.

ineinander über, vermischen sich. Beide stehen offen. In der Ferne als Durchblick aus Kerkern erscheinen seltsam unfertig wirkende Paläste; palastähnliche Architektur dient als Grundlage für eine Kerkerradierung.“

⁴⁷ A. Palladio, Die vier Bücher zur Architektur, 1570 (dt. Hg. v. A. Beyer/U. Schütte, Darmstadt 1983), S. 248 ff. A. Bienert, Gefängnis als Bedeutungsträger, Frankfurt a. M. 1996, S. 88: „Die Systematisierung des Stadtzentrums folgte dem architektonischen Leitbild einer «Piazza all’antica», d.h. eines längsoblungen, von Portiken umschlossenen Platztyp, wie ihn die griechische Agora und das lateinische Forum repräsentierten.“

⁴⁸ Vitruv, Zehn Bücher über die Baukunst, (dt. Hg. v. C. Fensterbusch, Darmstadt 1964), S. 210: „Die Münze, das Gefängnis, das Rathaus sind dem Forum so einzufügen, dass ihre Größe und ihre Proportionen dem Forum entsprechen.“

⁴⁹ Bienert 1996, S. 92: „Sein Vorbild ist der zweigeschossige, breitlagernde «Sockelpalast» nach dem Muster des römischen Bramantehauses. Dabei gehen die Entsprechung bis in die Details, etwa wenn sich hier wie dort hinter der prägnanten zweigeschossigen Fassade ein mehrgeschossiger Baukörper verbirgt. Im nördlichen Italien hatte dieser Typus durch Architekten wie Palladio oder Sanmicheli eine weite Verbreitung erfahren.“ Siehe auch E. Forssman, Dorisch, Jonisch, Korinthisch, Stockholm 1961, S. 38–40; R. Wittkower, Grundlage der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990, S. 64 ff.

⁵⁰ MacDonald 1979, S. 20.

⁵¹ M. Brusatin, Venezia nel Settecento, Turin 1980, S. 340.

2. Veränderung nach der Überarbeitung

Die überarbeitete Auflage der *CARCERI* ist im Kontext mit Piranesis künstlerischer Entwicklung in den 1750er Jahren zu betrachten.⁵² Das Werk kann die Entwicklung der künstlerischen und theoretischen Gedanken des Künstlers dokumentieren. Hier wird die Veränderung der *CARCERI* unter etlichen Gesichtspunkten, die bisher keine große Aufmerksamkeit fanden, untersucht. Obwohl die Überarbeitung alter Platten bei Piranesi nicht selten stattfand, kann nichts Vergleichbares zu den *CARCERI* in bezug auf ihren beträchtlichen Veränderungsumfang herangezogen werden.⁵³ Die von dem venezianischen ‚capriccio‘ durchtränkte erste Auflage wurde in großem Umfang von Stofflichkeit und Schatten überzogen und mit antiken Relikten bereichert. Daraus ergab sich eine ganz andere Fassung, so dass man von zwei verschiedenen Auflagen der *CARCERI* spricht. Im allgemeinen lässt sich feststellen, dass die erste Auflage vom venezianischen Kunstcharakter determiniert ist, während die zweite mit Recht als ‚römisch‘ bezeichnet wird.⁵⁴ Diese Charakterisierung verstärkt sich durch die zwei später hinzugekommenen Tafeln.

2-1. Nummerierung

Nach der Überarbeitung der alten Blätter weisen die *CARCERI* viele Neuheiten auf. Zuerst fällt die Nummerierung mit römischen Ziffern auf. Das einzeln vorliegende Blatt wurde mit der gegebenen Nummer eingegliedert und zu einem seriellen Programm gebunden verkauft. Wenn man in Betracht zieht, dass die neuen Tafeln II und V in die Reihe eingeordnet wurden, wäre gut vorstellbar, dass die Folge einen bestimmten Sinn trägt.⁵⁵ Warum sind die neuen Tafeln nicht nacheinander angeordnet und wieso nicht am Ende der Serie? Bei der Tafel II handelt es sich um ein Frontispiz, das eine weitere Information des Werks zu vermitteln vermag. Die Stellung der Tafel V ist aber problematisch. Es fällt schwer, eine plausible Erklärung zu dem Verhältnis zwischen der Tafel V und den benachbarten Tafeln zu geben.

⁵² Vgl. Robison, 1986, S. 45 ff.

⁵³ Vgl. Miller 1978 (I), S. 193: „Piranesi verleugnete niemals ältere Werke als überwundene Stufen seiner Entwicklung: Er bewahrt alte Zeichnungen zu späterer Verwendung auf, schiebt Anfängerarbeiten als Zeichen der Reverenz in ausgereifte Radierungs-Zyklen ein – wie die beiden Veduten nach Israel Silvestre in die »Alcune Vedute« –, überarbeitet in besessenem Streben nach Perfektion den gesamten Bestand seiner Kupferplatte immer neu.“

⁵⁴ Miller 1978 (I), S. 142 ff. und S. 210: „Piranesi hat die Baukunst seiner »Carceri« bei der Umarbeitung einheitlich als römisch ausgewiesen, als ein über alle Schranken hinausgewachsenes Monument antiker *magnificenza*, als übersteigerte Illustration der von ihm gleichzeitig mit aller Leidenschaft vertretenen Lehre von Primat der römischen Ingenieurkunst als der höchsten denkbaren Form der Kunst.“

⁵⁵ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 95: „Altro fattore evidente e molto rilevante è che il numero delle stampe, da quattordici nella prima edizione, è salito a sedici nell’ultima. Direi che proprio le tavole aggiunte, cioè la II e la V insieme alla XVI, (talmente modificata dall’edizione precedente da protersi quasi considerare come nuova), per il loro contenuto, per il loro stile e per la loro posizione di sequenza nell’opera, ci offrono la testimonianza più viva dell’introduzione di un nuovo gusto e di nuovi pensieri.“

2-2. Zeichen- und Radierstil

Die *CARCERI* spielen für die Entwicklung von Piranesis Radierstil eine bedeutende Rolle. Wie bereits erwähnt, gelten sie im wahren Sinne als Produkte aus Experimenten, um neue Effekte zu gewinnen. Tatsächlich erlebte Piranesis Radiertechnik nach Anfertigung jeder Auflage einen großen Fortschritt, der sich bis ans Ende seiner Karriere erstreckt. Selbst Kritiker, die seine Kunstauffassung nicht teilten, respektierten seine Fertigkeit der Radierung. Bianconi z.B. erklärt: „*A forza di chiari oscuri, e d'una certa franchezza pittoresca, che egli seppe introdurvi arrivò a dare, alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia, che prima non si era mai conosciuta. Se dovessimo compararlo a qualche altro artefice non sapremmo dire se non che egli è il Rembrandt delle antiche rovine.*“⁵⁶ William Gilpin (1724-1804) richtete als erster einen Augenmerk auf den Radierstil Piranesis.⁵⁷ In seinem Essay kritisierte Gilpin, wie auch andere Zeitgenossen, den Mangel an deskriptiver Fähigkeit und die angeblich krankhafte Gestaltung Piranesis in seiner malerischen Haltung.⁵⁸ Focillon sprach nachdrücklich von Piranesis malerischem Konzept in der Radierung.⁵⁹ Das malerische Konzept, in dem der kolorierende Bildeffekt – in der Tat verwendete Piranesi verschiedene Arten von Tinten – und die ungewöhnlich komplizierte Prozedur der Ätzung vortrefflich sind, erhöhte das Niveau seiner Stichwerke auf das der Malerei.

Die erste Auflage ist durch die typisch venezianische Leichtigkeit der Linienführung charakterisiert, die in der Gattung des Capriccio für den venezianischen Kunstkreis konzipiert war. Die skizzenhaft gezeichneten Bilder bringen „Doppeldeutigkeit und Scheinhaftigkeit“⁶⁰ mit sich. Viele Historiker vertreten die Meinung, dass Piranesi in der Entstehungszeit der *CARCERI* von dem Radierstil Tiepolos beeinflusst gewesen war (Abb.58). Die Schattierung ohne Kreuzschraffur war ein Beitrag von Canaletto (Abb.59). Die sanfte Lichtführung und die eher ruhige Stimmung sollen auf die Stilmerkmale von Marco Ricci zurückgehen und die unter diesem Stileinfluss angefertigten, ersten *CARCERI* zeigen silbrige Atmosphäre, in der alle tektonische Elemente und auch die Perspektive nur verschwommen zur Erscheinung kommen. Außerdem zeichnet sich die erste Auflage der *CARCERI* durch eine gewisse Unfertigkeit aus. Manche Teile sind nur durch andeutende Konturlinien skizziert. Sogar Leerstellen findet man, welche auch für Tiepolos Radierungen typisch sind. Als ein weiteres stilistisches Merkmal gilt die absichtliche Verschmutzung, die Piranesi direkt auf die

⁵⁶ Bianconi 1976, S. 129.

⁵⁷ W. Gilpin, Essay upon Prints, Dosley 1768, S. 162–164.

⁵⁸ Gilpin, 1768. S. 164: „In a picturesque light Piranesi's faults are many. His horizon is often taken too high; his views are frequently ill-chosen; his objects crowded; and his forms ill-shapen. Of the distribution of light he has little knowledge. Now and then we meet with an effect of it; which makes us only lament, that in such masterly performances it is found so seldom. His figures are bad: they are ill-drawn, and the drapery hangs in tatters. It is unhappy too, that his prints are populous; his trees are poultry style; and his skies hard, and frittered.“

⁵⁹ H. Focillon, Giovanni-Battista Piranesi, Paris 1928, S. 247 ff.

⁶⁰ Miller 1978 (I), S. 89.

Platte mit der Hand⁶¹ oder sonstigen Mitteln gebracht hat. Die erste Auflage der *CARCERI* stellt einen Übergang vom gezeichneten zum malerischen Stil dar, letzterer wurde durch die zweite Auflage vervollständigt.

Die zweite, überarbeitete Auflage gilt als ein Zeugnis für die ganz neue Stilentwicklung Piranesis. Zwischen der ersten und der zweiten Auflage spannt sich ein Zeitraum von fast 15 Jahren, in dem seine Radiertechnik einen dramatischen Wandel erlebte. Dieser ist als eine Begleiterscheinung seines Gedankenwandels anzunehmen: In den 1750er Jahren steigerte sich die Tendenz, bauliche Realität und räumliche Imagination immer fester zusammenzubinden. Die Bilder seiner Hand wurde demgemäss anschaulicher und dinglicher. Vor allem bei der Handhabung mit der Ätzung und den verschiedenen Utensilien für Schraffuren gilt Piranesi als Pionier. Die Formen einzelner Motive wurden konkreter mit schärferen Umrissen und mit mehr Stofflichkeit der Oberfläche dargestellt. Die materielle Eigenschaft des Dargestellten, besonders am Mauerwerk ersichtlich, ist mit einer betonten Plastizität hervorgehoben.⁶²

Die Schraffuren sind kräftig und tief gezogen, wobei der Hell-Dunkel-Kontrast verstärkt wurde. Ab und zu ritzte Piranesi die Linien direkt in die Platte ein – eine Technik mit kalter Nadel.⁶³ Außerdem ist das häufige Auftreten von geraden Linien, im Gegensatz zu den gekrümmten Linien, auffällig.⁶⁴ Die übereinander gezogenen Linien erzeugen Schattenpartien, die oft den Effekt einer Aquatinta vortäuschen können. Die spielerische Linienart der ersten Auflage wurde an manchen Stellen getilgt. An ihre Stelle traten die entschlossenen Linienzüge, die den dargestellten Gegenständen einen kräftigen Umriss geben. Piranesi wandte nun sogar die bisher abgelehnte Kreuzschraffur an.⁶⁵ Zwei Fakten, nämlich Präzision und Verdunkelung, brachten auch die Formveränderung an kleinen Objekten hervor: Die Oberfläche der Steine wandelten sich von glatt und leicht zu schwer, massiv und plastisch bossiert.

An manchen Stellen ist zu erkennen, dass Schraffuren aus der ersten Auflage nicht vollständig ausradiert und durch neue Formen überzogen wurde. Von den verbliebenen Linien sagt Robison: „To be sure, in some areas where Piranesi revised forms from the First Edition, some lines from the earlier states may inappropriately continue to be visible in later forms and seen to give them a kind of transparency. [...] These remnants of earlier

⁶¹ J. Wilton-Ely, G. B. Piranesi. *The Complete Etchings*, San Francisco 1994, 1. Bd., S. 6: „hand-applied ink“.

⁶² J. Wilton-Ely, *The mind and art of G. B. Piranesi*, London 1978, S. 85.

⁶³ Giesecke 1911, S. 83: „Augenscheinlich sind alle späteren Zusätze mit der kalten Nadel auf das Kupfer gebracht. Auch sind, wie es scheint, mit stehen gelassenem und nur teilweise (dort, wo die Lichter hinkommen sollten) entferntem ‚Plattenschmutz‘ mitunter Effekt erzielt, die die Ätzung nicht herausgebracht hatte.“

⁶⁴ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 97: „Piranesi fa uso di linee rette, care al gusto razionalista. Le linee rette sono così numerose e così fortemente incise da costituire forse l'introduzione più notevole di cambiamento stilistico.“

⁶⁵ Robison 1986, S. 48: Piranesi „added further of crosshatching, or of further parallel hatching between the parallels of the earlier states, to give greater weight and substance to the particular blocks or timbers. He added darker strokes, usually deep burin cuts, to specify more clearly the exact boundaries of individual bricks, blocks, and beams and to sharpen the edges of their perpendicular bricks.“

forms are obviously due to Piranesi's haste of burnishing, and so on."⁶⁶ Der Grund für die unangetastet gebliebenen Linien ist aber woanders zu suchen als in Piranesis vermeintlich ungeduldiger Vorgehensweise. Denn Piranesi hat ja andere Passagen für die neue Darstellung vollständig beseitigt. Überzeugender ist dagegen die Annahme, dass der Künstler auf einen bestimmten Effekt abzielte.

2-3. Veränderung der Motive und Umdeutung der Bildaussage

Die Veränderung der Motive kam in dreifacher Hinsicht zustande: Entfernung, Modifizierung und Hinzufügung der architektonischen Motive. Abgeschafft worden sind der Obelisk (XIII), Denkmalsäulen (IV, XV) u.a. Die Rauchwolken wurden auf ein kleines Maß beschränkt oder abgeschafft.⁶⁷ Die Modifizierung nahm der Künstler vor, indem er die alten Formen in die neuen umwandelte. Die vorhandene Konturlinie wurde für andere Gegenstände an der gleichen Stelle umgenutzt bzw. umgedeutet.

Von den Tafeln IX und XIV abgesehen, konzentriert sich die Überarbeitung auf die Architektur im Hintergrund. Daraus ergibt sich eine neue Räumlichkeit: Von dem relativ engen Raum gelangte Piranesi zum Eindruck der Geräumigkeit. Zu diesem Zweck wurden die Wände (Taf. XIII z.B.) aufgebrochen. Auch der Raumtypus ist der Veränderung unterzogen. Aus der einfachen Hallenarchitektur⁶⁸ entwickelt sich ein mehrstöckiger Komplex mit verbindenden Treppen und mit aus verschiedenen Richtungen kommenden, sich kreuzenden Bogenkonstruktionen. Die veränderte Form des Hintergrunds entspricht den hinzugekommenen Tafeln II und V. Hingegen fügte Piranesi besonders im Vordergrund Versatzstücke oder improvisierte Einrichtungen ein. Zu dem hinzugefügten Repertoire gehören Holzkonstruktionen, Foltermaschinen, Staffagen und Bogenkonstruktionen. Die hinzugefügten und in klarer Form dargestellten Holzkonstruktionen finden ihren Sinn in Piranesis Architekturtheorie.⁶⁹

⁶⁶ Robison 1986, S. 48.

⁶⁷ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 96: „Forme dai contorni vaghi che alludono a ciuffi d'erba o a fumo o a misteriosi vapori, che notiamo per esempio nella prima edizione della tavola III in alto sulla destra e nelle tavole VII e XI sono generalmente eliminate, nascoste quasi completamente da nuove aggiunte; molto più raramente questi segni che suggeriscono forme indefinite vengono conservati e in questo caso per lo più marcati con accresciuta incisività, come vediamo da un confronto tra le due versioni della tavola VI.“ Siehe auch Robison 1986, S. 50.

⁶⁸ Ibid, S. 97: „Già nella prima edizione della Carceri il motivo architettonico dominante sono gli archi. Questi suggeriscono una impressione di enormi spazi del genere ispirato dalle terme romane.“

⁶⁹ Ibid, S. 97: „Già nella prima edizione erano presenti travi di legno, nell'ultima il loro uso si moltiplica e al legno sono affidate anche le costruzioni di strutture contribuiscono a dare un'idea più precisa delle distanze e allo stesso tempo introducono variazioni di direzione nello spazio. L'enfasi data a queste costruzioni in legno nella seconda edizione delle *Carceri* fa pensare che Piranesi avesse considerato con interesse il saggio dell'Algarotti sull'architettura del 1756 in cui venivano divulgate, sia pure in modo impreciso, e in parte confutate, le teorie dell'abate Lodoli.“ F. Algarotti, Saggio sopra l'Architettura, in: opere di Francesco Algarotti (Venedig 1791-94), (Hg.) E. Bonora, Mailand, 1969, S. 307-331. Siehe auch Rykwert 1980, S. 357.

Der Umfang der Veränderung kam nicht gleichmäßig zustande. Folglich lassen sich die Blätter hinsichtlich der hinzugefügten Partien in drei Gruppen sortieren.

Geringfügige Veränderungen: Tafel III, VI, IX, X und XIV.

Mittlere Veränderungen: Tafel I, IV, VIII, VII, XII und XV.

Beträchtliche Veränderungen: Tafel XI, XIII und XVI.⁷⁰

Die Kategorisierung weicht von derjenigen Robisons ab. Nach ihm gruppieren sich die Blätter folgendermaßen: 1. Leichte Veränderung: IX; 2. Mittlere: III, VI, X und XII⁷¹; 3. Starke: I, IV, VII und XIV⁷². Zu den übrigen sagt der Autor: „There were even more important additions, and middle ground were completely burnished out redrawn in the Staircase with Trophies [VIII], The Pier with a Lamp [XV], The Arch with Shell Ornament [XI], The Well [XIII], and the Pier with Chains [XVI].“⁷³ (Nummerierung vom Verfasser)

Die der geringfügigen Veränderung unterzogenen Tafeln weisen bereits in der ersten Auflage mehr formale Ähnlichkeit zu Gefängnisbauten auf. Die andere Gruppen, die wenig an Kerker erinnern könnte, wurde durch intensive Umgestaltung dem Kerkerthema näher gerückt. In diesem Sinne ist die Überarbeitung als ein Versuch zu bezeichnen, die unterschiedlichen Blätter der Stichfolge in der zweiten Auflage einem einheitlichen Thema anzufassen.

Nach der Umgestaltung, die in zweifacher Hinsicht, stilistisch und thematisch durchgeführt wurde, sprechen die Blätter nun eine andere Sprache. Die Bilderscheingung ist nun ernster und scheinbar zielgenauer geworden. Die Architektur enthüllt ihr wahres Gesicht, sie ist robust, schwergewichtig und scheint noch größer als in der ersten Auflage. Man bezeichnet nicht ohne Grund die neue Auflage als „römische Fassung“ gegenüber der alten venezianischen.⁷⁴ Die Architekturen wurden anschaulicher in ihrer Form und sind deswegen deutlich auf ihre Vorlagen zurückzuführen. Diese Vorlagen, die noch intensiver in bezug auf römische Zivilarchitektur und barocke Festungsbaukunst stehen, vermitteln Piranesis Architekturauffassung in der Zeit.

⁷⁰ Robison 1986, S. 48: „[...] where whole areas were burnished out and redrawn with entirely new objects and structures.“

⁷¹ Ibid, S. 47: “[...] were increasing additions of shading and of minor implements, machines, or bridges, but still without important alteration in the basic architectural structure of the etchings.“

⁷² Ibid, S. 47: “The above kinds of alterations plus further additions involving more serious compositional changes occurred in *The Gothic Arch*, *The Grand Piazza*, the Title Plate, and *The Drawbridge*.“

⁷³ Ibid, S. 47.

⁷⁴ Vgl. Miller 1978 (I), S. 193.

3. Architekturelemente

Die Themenwahl des Bautypus Kerker steht in enger Beziehung zu Piranesis *Prima parte*.⁷⁵ Mit dem Bautypus bereitete er wohl ein neues Experiment zu Struktur und Raum vor. Indessen war die praktische Aufgabe des Bautypus – Funktion und Repräsentation – für Piranesis Vorgehen nicht unbedingt bedeutsam.⁷⁶ Die Themenwahl verlieh ihm außerdem die Möglichkeit, von den traditionellen, theoretischen Regeln unabhängig zu werden und seine architektonischen Ideen unbeschwert entfalten zu können.⁷⁷

Die Auswahl der architektonischen Motive für die *CARCERI* kann sich auch auf die Reihe der Phantasiestudien beziehen, deren Entstehung seit dem späten Barock prominenten Architekten wie Juvarra und Bibiena zu verdanken ist.⁷⁸ Nach der Palladianischen Antikenrekonstruktion in der *Prima parte* beschäftigte Piranesi sich mit Phantasiearchitektur, welche vielleicht als Studie für die Ausführung der nicht verwirklichten „*Seconda Parte*“ gelten darf.⁷⁹ Dort probierte er eine unkonventionelle Kombination der architektonischen Motive aus, die teilweise in den *Opere Varie* publiziert wurden. Die Kombinatorik der Bauelemente in den *CARCERI* nahm im gewissen Maße den Charakter dieses Kunstschaffens vorweg.

Wie erwähnt, zeigen die *CARCERI* kaum die klassischen Elemente, mit denen sich bis dahin die Baukunst seit der Renaissance beschäftigt hat. Es gibt keine der klassischen Ordnung entsprechende Säule, kein Gebälk und keinen Giebelabschluss.⁸⁰ Die klassische Ordnung wurde in die *Prima Parte*

⁷⁵ Robison 1986, S. 42: „Of all the architectural subjects he chose to include in the *Prima Parte*, the one with the simplest, least ornamented surfaces, with the least varied textures, was the *Carcere oscura*. As pointed out above, this is a simplicity which Piranesi developed even further in the *Carceri* by using sketchily blocked forms and broad open hatching.“

⁷⁶ J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, New York 1993, S. 12: „The *Carceri* are intimately related to his current interests in the architectural fantasy as a mean of formal analysis, and this is effectively shown by the transformation of a palace composition, represented by a drawing in the British Museum (Fig. 14), into Plate XI.“

⁷⁷ Vgl. Piranesi, *Ragionamento* und *Diverse Maniere*, in dem Piranesi die künstlerische Freiheit der Vorschriften der Kunst ausdrücklich vorangestellt hat.

⁷⁸ Der Einfluss Juvarras auf Piranesi ist von vielen Wissenschaftlern bestätigt worden. In bezug auf die Phantastik mit der architektonischen Konstruktion ging Juvarra tatsächlich Piranesi voraus. In der Szenographie Juvarras für das Theater Ottoboni stellt man fest, dass es sich um spekulative Komposition für die Bühnenausführung handelt (Album Tournan in Nationalbibliothek, Turin). Beschränkend auf Kerkerszene erhellt sich das Verhältnis der Motivübernahme Piranesis von Juvarra deutlich. Wie bei Piranesi spielt die Treppe und die Treppenanlage Juvarras in dieser Phantasie eine führende Rolle. Die Treppe fungiert hier als Element (architektonisch wie auch kompositionell) und steuert den Blick des Betrachters. Die anweisende Funktion findet man noch in Bibienas Bühnenbildern wieder.

⁷⁹ Garms 1983, S. 65–66: „In zahlreichen Varianten für einen nicht ausgeführten „Palazzo“-seine (*Seconda Parte di Architetture e Prospettive*), möglicherweise auch als Pendant zu den „*Carceri*“ setzt Piranesi unter die Bogenstellungen der Prunkbauten Treppen, die diesen erst ihr eigentümliches Pathos verleihen.“

⁸⁰ Vgl. Wilton-Ely 1993, S. 46: „These images, especially the two added in the early 1760s, indicate Piranesi’s attempt to escape the limitations of the Vitruvian Classical grammar by an almost mannerist flouting of the conventions of classical architectural fantasies added to the *Opere Varie* at this time, introducing violent juxtapositions of classical elements and showing an unexpected interest in the expressive potential of Greek Doric.“

eingegliedert und angewendet, aber das Arrangement dieser Ordnungen stellen sich als unklassisch heraus. Bei den unkonventionellen Antikenbauten in den *Opere Varie* wurden sie entfremdet. All diese Elemente waren jedoch seiner Phantasie und Erfindungslust untergeordnet. Die *CARCERI* geben, noch radikaler, die klassischen Elemente nur in Form von Fragmenten wieder.⁸¹

Jedes Blatt der *CARCERI* stellt ein architektonisches Motiv als Hauptsujet vor. Der Titel jedes Blattes bezieht sich auf ein Motiv, wenn es auch ein paar Ausnahmen gibt. Folglich lassen sich die einzelnen Hauptmotive verzeichnen:

1. Titelblatt: Inschriftentafel
2. Foltergruppe und Portiken
3. Turm und Treppe
4. Toröffnung zu Platz und Brückenbogen
5. Antike Skulpturen und Bogenarkaden
6. Brückenbogen und Treppe
7. Turm und Brücke
8. Treppe und militärische Relikte
9. Tor und kreisförmige Balkenkonstruktion
10. Gefangene und Brückenbogen
11. Brückenbogen und Bogenarkaden
12. Epitaph und Bogen
13. Treppe, Fenster und Brunnen
14. Treppe und Bogenarkaden
15. Brückenbogen und Treppe
16. (I) Brückenbogen und Säule; (II) Antike Bauelemente und Arkaden

Bogen, Treppen und Pfeiler sind die am meisten dargestellten Komponenten, aus denen der gesamte architektonische Komplex ausgebildet wurde. Wie bereits von Focillon vermerkt⁸², gibt die Reduzierung der Gestaltungsmotive auf diese drei Hauptkomponenten einen Hinweis darauf, dass die Motive nach Piranesi früher Anschauung über Architektur und Antike ausgewählt wurden und daher als die elementarsten Konstruktionsmotive galten. Als zusätzliche Motive, nach Häufigkeit ihrer Erscheinung, sind Tor und Fenster – die Maueröffnung zählt man ebenso dazu – und Holzeinrichtungen wie

⁸¹ Vogt-Göknil 1958, S. 19: „Im Gegensatz zu Vignola oder Palladio, die stets mit dem Problem der Säulenordnungen sich befasst hatten, scheint Piranesi den blockhaften Charakter der Römischen Mauer erfasst zu haben; er scheint gespürt zu haben, dass die Maße des einzelnen Elements und das Kräftepiel der «Gelenke» für diese Architektur nicht grundlegend waren.“

⁸² Focillon 1928, S. 176 f.

Laufgang, Brücke, Leiter und Balken zu nennen, die zur Grundstruktur jedes Bildes hinzugefügt worden sind. Vogt-Göknil zufolge sind die gewählten Motive in ihrer wesentlichen Funktion so zu charakterisieren: „Und die architektonischen Elemente, deren er sich dazu bedient, sind nicht abschließende, sondern ausschließlich «verbindende» und «vermittelnde» Motive.“⁸³

3-1. Öffnung und Durchblick

Schon beim ersten Anblick stellt man fest, dass die Architektur der *CARCERI* unzählige Öffnungen und Durchblicke zeigt. Der normalen Vorstellung eines Gefängnisbaus widerspricht die Architektur, die sich nach außen öffnet. Diese Öffnungen kommen einerseits durch Elemente wie Fenster und Tor und andererseits durch Bögen zustande. Zuerst lassen sich verschiedene Fensteröffnungen feststellen. Rechteckige und runde sowie ovale Fenster sind in Wände eingelassen. Lünetten bzw. Stichkappen sind durch Rund- und Bogenfenster durchbrochen. Architektonische Rahmenformen zeigen eine minimale Ausstattung, und die meisten Öffnungen sind mit skizzenhaft gezeichneten Gittern versehen. Die Fensteröffnungen bedeuten nicht unbedingt Öffnung zur Außenwelt und auch nicht Lichtquelle. Die Öffnungen sind groß, teilweise sogar überdimensional (Taf. III, IV). Folglich sind sie mit den kleinen Wandöffnungen der Gefängniszelle nicht vergleichbar. Das Fenster mit Gitter entspricht der Vorstellung, dass kein Durchkommen möglich ist und es sich daher um ein Attribut des Gefängnisbaus handelt. Rundöffnungen in Form von Kreis und Oval finden sich an gewölbten Decken bzw. Laibung des Bogens. Das architektonische Motiv entlehnte Piranesi offenkundig von den barocken Bühnenbildern. Die Rundöffnung an Gewölbe war besonders für die Darstellung der Kerkerzene bevorzugt. Das Fenster stellt die Verbindung mit der Außenwelt dar, genau so wie bei dem Mamertinischen Kerker⁸⁴. Es deutet außerdem an, dass der dargestellte Raum unterirdisch ist.

In den *CARCERI* findet man die Fenster in der Wand (Tafel III, XIII), in der Bogenwand (Tafel I, III, VII, VIII⁸⁵, XI, XIII, XV, XVI) und in der Decke bzw. dem Gewölbe (Tafel III, X, XI, XII, XIII). Die Rundöffnung an der Bogenwand in der Tafel XV ist im Grunde kein Fenster, sie ist nur ein runder Durchlass des Bogenpfeilers, den man in den Veduten und Architekturphantasien Piranesis wiederfinden kann.⁸⁶

Der Durchblick der *CARCERI* wurde wahrscheinlich auch von dem Arkadendurchblick in der Vedutenmalerei (insbesondere

⁸³ Vogt-Göknil 1958, S. 40.

⁸⁴ Typologische Beziehung wurde von M. Calvesi eingehend untersucht. Aber die Ähnlichkeit findet man häufig in den szenographischen Kerkerdarstellungen, die vielleicht dem Künstler näher gestanden haben.

⁸⁵ Es handelt sich allerdings um Ovalfenster in Stichkappen.

⁸⁶ Siehe ‚Gruppo di Colonne‘ der *Prima Parte* und die Brückenrekonstruktionen in *Antichità Romane*.

Architekturcapricci)⁸⁷ inspiriert. Die Bogenarkaden an der Stelle der Mauer eröffnen den Blick auf die Ansicht von der nächsten Nähe bis in die unendliche Ferne. Von dem Vordergrund an öffnet sich die gesamte Bildansicht unter einer halben oder ganzen Bogenwölbung im oberen Bereich. Ferner teilen die Bogenarkaden den gesamten Raum in kleinere Raumzellen auf. Jede Öffnung hat eine neue Ansicht, die von der anderen unabhängig erscheint. In dieser Weise bricht die Raumkontinuität oft ab.

3-2. Bogenkonstruktion

Der Bogen ist das einzige Motiv, das in allen Blättern der *CARCERI* dominierend erscheint. Unterschiedlich ist lediglich die Herkunft der Bogenkonstruktionen und die Erscheinungsform des Bogens. In der ersten Auflage der *CARCERI* dient der Bogen hauptsächlich als Brücke, die auch in der zweiten Auflage weiterbesteht. Überwiegend taucht die Bogenkonstruktion in der zweiten Auflage jedoch in Form der Aquäduktsbögen auf. Dabei handelt es sich um eine mehrböigige und mehrstöckige Konstruktion.

Die Bögen sind nach ihrer Wölbungsart sowie ihrem Baumaterial unterschiedlich einzuordnen. Der Rundbogentypus aus Keilsteinen tritt wiederholt auf. An den Brückenbögen und an den Arkaden erkennt man diesen Typus. Die einfache, halbkreisförmige Rundung des Bogens ist von den antiken Bauten hergeleitet: z.B. von den Bogenarkaden römischer Aquädukte, der Binnenkonstruktion der Engelsburg (Abb.112), der Curia Hostilia (Abb.134) und vor allem dem Kolosseum (Abb.135)⁸⁸. Der Segmentbogentypus sowie der gedrückte Bogen machen einen anderen Typus aus. Der in der Szenographie verbindliche ‚gotische‘ Spitzbogen⁸⁹ verwendete Piranesi auch in der Tafel XIV. Außerdem treten die anderen Bogenarten wie scheinrechter Bogen in der Tafel V auf, wobei es sich allerdings um ein Bindeglied zwischen den Pfeilern handelt, und in der Tafel XIII, in der der Bogen außerdem mit abgetrepptem Rücken ausgezeichnet ist.

⁸⁷ K. Merx 1971, S. 314: „Durch diese Öffnung fällt der Blick auf den bildhaft-malerisch angelegten Hintergrundprospekt, der den rückwärtigen Park mehr motivisch als räumlich vorstellt. Die Blickverstellung des der Prospektmalerei entlehnten Durchblickmotives hat ebenfalls ihren absoluten Stand erreicht. Im Durchblick wird nichts Eigentliches mehr sichtbar, sondern gegenständliche Partikel erzeugen Erwartung aus das, was man zu sehen bekommen wird, wenn man hinter den Durchblickbogen getreten ist.“

⁸⁸ M. Mislin, Geschichte der Baukonstruktion und Bautechnik, Düsseldorf 1988, S. 78–80: „Den Bogen als wichtigen tragenden Bauteil setzten die Römer beim Kolosseum ein. Zum erstenmal wurde er, aus fünfeckigen Keilsteinen bestehend, als sichtbares, statisches Element eingesetzt.“

⁸⁹ Die Libretti des barocken Theaters weisen oft in einem knappen Satz auf die Einrichtung der angetroffenen Szene hin. Die Kerkerbühne sollte nach der Anweisung folgendermaßen eingerichtet werden: Der Kerker ist ein als entfremdeter Teil der höfischer Theaterarchitektur konzipiert, als grotta, als serraglio oder als arsenale, was als Gefängnis dienen konnte. In der detaillierten Anweisung soll ein Kerker mit Treppen, Holzbrücken, rohem Mauerwerk römischer Provenienz, gotischen Bögen und nicht zuletzt mit einem riesigen Turm eingerichtet werden. Siehe M. Viale Ferrero, Filippo Juvarra – Scenografo et architetto teatrale, Turin 1970, S. 385 f.

Die Typen des Bogens sind nach der im Bild zugewiesenen Funktion unterschiedlich. Zunächst dient die Bogenkonstruktion als Brücke. Steinbrücken weisen die Tafeln I, IV, VI, VII, XI und XV auf. Tatsächlich bemerkt man Menschenfiguren auf dem Bogenrücken. Charakteristisch stellt sich der Brückenbogen in den Mittelgrund und einbögig dar. Dieser Bogen umfasst eine große Spannweite. Die Brückenbögen besitzen keine nennenswerte dekorative Wandgliederung. Allein in den Tafeln IV, XI und XV sind die Bögen mit Archivolten versehen. Die die Durchlassöffnung umrahmende Archivolte charakterisiert die römische Brücke.⁹⁰ Solche Umrahmungen griff Piranesi in seinen Brückenaufnahmen in *Antichità Romane* (Abb.110) und in Veduten auf. Auffällig ist, dass der Brückenbogen der Tafel XI nach der Überarbeitung überaus komplexer wurde.⁹¹ Aber die Grundgestaltung liegt nicht weit von dem Schema des römischen Brückenbaus entfernt. In Tafel XV, wo die Brückenbögen eng hintereinander liegen, findet man einen Oculus oder einen Hohlraum am Brückenpfeiler. Dieser Durchbruch ist auch als ein Erbe des römischen Brückenbaus anzusehen.⁹² Die runde Öffnung der Bogenpfeiler war außerdem eine technische Sicherheitsmaßnahme bei dem altrömischen Brückenbau, um den gewaltigen Strom bei Hochwasser zu bewältigen. Dazu zählt man noch die „Dreiteilung der Brüstung, die auch später immer wiederkehrt: Sockel, auf dem Profil aufstehend, glatte Fläche, Deckplatte“⁹³.

Eine Sonderform des Brückenbogens weist das Titelblatt (1) auf. Die Bogenlinie des rechten Bogens läuft über den Halbkreis hinaus fort, so dass es sich um die Teilansicht einer ganzen Rundöffnung handeln kann. Er ist vielleicht ein Phantasieprodukt Piranesis, das sich aber in der Substruktur der Fabritiusbrücke aus der *Antichità Romane* (Abb.111), die Piranesi als Querschnitt gezeigt hat, wiederfindet.⁹⁴

Angesichts der brückenreichen Baukonstruktion der *CARCERI* schließt man den Bezug zu Venedig nicht aus, wo die Brücken als unentbehrliche Verkehrsadern zwischen den durch Wasser isolierten, zahlreichen Inseln

⁹⁰ P. Zucker, Die Brücke, Berlin 1921, S. 8.

⁹¹ Die Gestaltung aus einem blockartigen Geländer lässt sich mit den Phantasiestudien Piranesis vergleichen.

⁹² Zucker 1921, S. 9: „Wir finden diesen Durchbruch des Mittelpfeilers bei fast allen römischen Brücken, er entwickelt sich zu einem ganz charakteristischen Motiv.“ Bert Heinrich, Brücken. Vom Balken zum Bogen, Hamburg 1983, S. 40: „Auffallend ist die Ausbildung des Pfeilers, der oberhalb des Wasserspiegels durchbrochen ist. Diesen Durchbruch findet man in verschiedenen Größen bei vielen Römerbrücken. Diese Öffnung zeigt neben der damit verbundenen Materialersparnis – sie wird auch Spargewölbe genannt – ganz sicher auch vom baustatischen Wissen der Römer, weil sie die Stelle der geringsten Belastung markiert. Seine wesentliche Funktion hatte diese Pfeiler in Hochwasserzeiten: Es handelt sich um einen zusätzlichen Wasserdurchlaß genau an der Stelle, wo das sich stauende Wasser Druck ausüben und die Brücke gefährden konnte.“

⁹³ Zucker 1921, S. 9–10.

⁹⁴ Heinrich 1983, S. 38: „Halbkreisgewölbe wurden unter Wasser zum vollen Kreis weitergeführt, um eine hohe Stabilität zu erreichen. Derartige Brücken sind selbst heute noch starken Belastungen gewachsen. Dies liegt aber mehr an der Fundierung und Dimensionalisierung der Brücken und einer hochausgebildeten Steinhauerarbeit, als an den unter dem Flußbett durchgeführten sog. Erdbögen, die eher die antike Vorliebe für die Kreisgeometrie betont.“

bestanden und zu diesem Zweck in großer Zahl und in verschiedenen Formen errichtet worden waren. Piranesi sah die Brücken täglich und nahm möglicherweise am Brückenbau teil. In seinen Stichserien tritt das Motiv nicht selten auf: von dem imaginären Brückenbau in der *Prima parte*⁹⁵, der an Palladios nicht aufgeführte Rialtobrücke erinnert, über die Brückenkonstruktionen der *Antichità Romane* bis zur Darstellung des ‚*Brückenbaus an Blackfriars in London*‘ (Abb.125) verriet Piranesi sein konstantes Interesse an diesem Baumotiv. Die Meinung Zuckers, „sie zeichnen sich alle durch eine phantastische Großartigkeit des Entwurfes aus, der aber nie konstruktive Unmöglichkeiten voraussetzt“⁹⁶, erscheint berechtigt.

Außerdem geht die Präsenz der Brücke im Kerker auf eine Überlieferung antiker Historiker über den Mamertinischen Kerker zurück: eine Brücke soll einst zwischen dem Capitol und dem Kerker gelegen sein. Rykwert zufolge war es ein Missverständnis Piranesis von Velleius Paterculus.⁹⁷ Man darf sich also vorstellen, dass die Brücke bei Piranesi nicht für Gefangene, sondern für Kerkerbesucher geplant worden ist.

Ein anderer Bogentypus trat in der zweiten Auflage der *CARCERI* überwiegend im Hintergrund der Bilder auf. Die mehrböigige Konstruktion bietet, im Gegensatz zu Brückenbögen, keine Begehbarkeit an. Diese Bogenkonstruktion erinnert uns geradezu an das antike Aquädukt. In *Antichità Romane, Descrizione dell’ Emissario del Lago Albano* (1762), *Antichità d’Albano e di Castel Gandolfo* und *Antichità di Cora* (beides 1764) wurde Piranesis Interesse für die Wasserarchitektur im besonderen Maße veranschaulicht. Im gesamten Oeuvre Piranesis wurden 79 Blätter bezüglich dieses Wassersystems ausgeführt.⁹⁸ Selbstverständlich galt das antike, römische Wassersystem als technische Leistung der römischen Baukunst, das Piranesi auf die Bogenarkaden des Aquädukts reduzierend in die *CARCERI* eingeführt hat (Abb.137).

⁹⁵ Zum Blatt „Ponte magnifico con Logge ed Archi eretto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statua Equestre del medesimo“ verweise ich auf Zucker 1921, S. 38: „Großartige, fünfböigige Anlage. Halbkreisbogen mit Archivolten, an den Pfeilern vorgekröpfte dorische Doppelsäulen. Das sehr reich ausgestaltete Gebälk, das die Höhe der Brückenbahn bezeichnet, ist über diesen Pfeilern verkröpft. Über der Brückenbahn tempelartiger Aufbau mit kolonnadenartigen Erweiterungen. Mittelachse der Anlage durch Reiterstatue betont, ähnlich Plastiken an den Brückenköpfen. Die Brücke selbst führt nicht unmittelbar an das Ufer, sondern auf zwei kleinere Zugangsbrücken, die im rechten Winkel zu ihr verlaufen. Diese zeigen im Unterbau das gleiche System wie die Hauptbrücke, sind aber nicht überbaut.“

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Rykwert 1980, S. 375 und Anm. 151: im Verweis auf Livius I, 26, Tacitus, Annals, III, 14; V, 4, Historia, III, 74 und 85, „The misreading of a passage in Velleius Paterculus, II, led Piranesi to this idea of a bridge in the prison in the Capitol. This mistake is sanctioned by Ridolfino Venuti’s (1763) guide.“

⁹⁸ G. Panimolle, *Gli Acquedotti di Roma antica nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi*, Roma 1984, S. 79: „Delle 79 tavole citate ne troviamo: 22 nelle *Antichità Romane*; 2 nella *Magnificenza ed Architettura dei Romani*; 1 ne *I Trofei di Ottaviano Augusto*; 20 ne *Le Rovine del Castello dell’Acqua Giulia*; 4 ne *Il Campo Marzio dell’antica Roma*; 10 ne *L’Emissario del Lago d’Albano*; 20 nelle *Vedute di Roma*.“

Piranesis Auswahl des Baumotivs beruht wahrscheinlich auf der baugeschichtlichen Auffassung, dass die Bogenkonstruktion der römischen Antike als eine der kreativen Innovationen ihrer Baukunst zu bezeichnen sei. Die Erfindung sowie Entwicklung der Bogenkonstruktion ist im allgemeinen als der große Beitrag der Römer zur architektonischen Entwicklung zu bezeichnen.⁹⁹ Die Römer verzichteten zwar nicht auf die von den Griechen übernommenen Ordnungen, doch galten diese als für römische Riesenbauten konstruktiv nutzlos und wurden zum bloßen Wandrelief. Für die Römer war die Zivilarchitektur ebenso wichtig wie die Tempelarchitektur. Sie bauten, so zumindest aus der Sicht von Piranesi, öffentliche Architekturen, deren Größe alle anderen Bauten der Welt zu übertreffen vermochte. Das Geniale an den Großbauten – Architektur der Magnificenza – war die Beherrschung der Bogen- und Wölbtechnik.¹⁰⁰ Neben der repräsentativen Eigenschaft von Tor und Triumphbogen ist das Funktionale von Bedeutung. Der Bogen bzw. Brückenbogen tritt daher als „technische Gestaltung“¹⁰¹ zutage.

Schließlich ist die Symbolik der Bogenkonstruktion nicht zu vergessen. Hierzu Reinle: „Es steht am Rande symbolisch-darstellerischer Aspekte, wenn man die formale Erscheinung von Brücken auf ihre Ausdrucks- und Aussagekraft hin prüft. An den Steinbrücken – zu denen natürlich auch die Aquädukte gehören – treten als konstruierendes Element die mächtigen Bogenkonstruktion in Erscheinung. Der Bogen ist zugleich harmonische Konstruktion, wie auch in der Symbolsprache der Architektur ein Würdezeichen. Eine Folge von Brückenbogen hat eine ähnliche Ausdruckskraft wie eine Arkadenfolge in einem Kirchenraum. Ein einzelner Brückenbogen andererseits gemahnt zeichenhaft an das Motiv des Triumphbogens und des Tores. Wie nahe sich diese Formen sind, zeigt etwa ein Blick auf die Rialtobrücke in Venedig.“¹⁰² Der funktionale Sinn der Brücke ist in den *CARCERI* heruntergefahren, weil die Begehbarkeit und die verbindende Funktion des Motivs fast gänzlich ausgeschlossen sind, eine nutzlose Architektur!

⁹⁹ Mislin 1988, S. 63: „Den größten Beitrag der Römer zur Konstruktionsgeschichte bilden die Gewölbe- und Kuppelformen, die erst in der Kaiserzeit entwickelt wurden, wie z. B. die Kuppel des Pantheons und der Maxentiusbasilika, die in Vitruvs theoretischem Werk noch nicht behandelt werden konnten.“

¹⁰⁰ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 97: „Già nella prima edizione delle *Carceri* il motivo architettonico dominante sono gli archi. Questi suggeriscono una impressione di enormi spazi del genere ispirato dalle terme. Il motivo degli archi è ribadito nell'ultima edizione dove spesso le parti che erano state lasciate appena abbozzate, prendendo forme più precise, si trasformano in archi e volte. In quegli stessi anni Piranesi nell'*Indice delle cose notabili* apposto al volume *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, qualifica gli archi come *Invenzione (...) vantaggiosissima al pubblico*. Nella stessa opera, in polemica contro i fautori della preminenza dell'architettura greca, egli esalta l'uso degli archi fatto dai toscani, ovvero sia gli etruschi. A suo parere essi avevano inventato l'arco prima dei greci, e i romani l'avevano appreso direttamente dagli etruschi.“

¹⁰¹ A. Reinle, Zeichensprache der Architektur, Zürich/München 1984, S. 33.

¹⁰² Reinle 1984, S. 34.

3-3. Treppe

Die Treppe ist ein Hauptmotiv der *CARCERI*, eine Pathosformel ganz eigener Art. Als Bauglied verbindet sie die Geschosse und vermag gleichzeitig den Blick des Betrachters zu führen. Der bauliche Zweck der Treppe, Überwindung von Höhendifferenzen, scheint in den *CARCERI* funktionsgemäß erfolgt zu sein. Neben dieser architektonischen Funktion spielt das Motiv in dem Bilde eine weitere Rolle. Eine Treppe ist z.B. angelegt, um ein hinter ihr gelegenes Bodenniveau zu erhöhen.¹⁰³ Die konventionelle Funktion der Treppe ist zwar anscheinend präsent, aber die Funktion ist dann bald nebensächlich, wenn die Treppe als Bedeutungsträger im Zusammenhang mit dem Kerker angesehen wird. Im Folgenden werden Ideen Piranesis über das Motiv Treppe im allgemeinen Sinne in Betracht gezogen.

Die Treppe der frühen Architekturphantasien Piranesis ist durch ihren Monumentalcharakter ausgezeichnet.¹⁰⁴ Der Charakter bezieht sich wohl auf den traditionellen Sinngehalt des Baumotivs: „Die Treppe gehört seit den ältesten Zeiten zu den monumentalen Ausdrucksmitteln der Architektur.“¹⁰⁵ Der Gebrauch der Treppe – Auf- bzw. Emporsteigen – brachte weitere Sinnzusammenhänge hervor. Für die alten Römer kam das Emporsteigen auf der Treppe dem Sinnbild der religiösen und politischen Rangordnung ihrer Gesellschaft gleich. So hatten die Römer vor ihren Tempeln, die, anders als griechische Tempel, über Podest bzw. Terrasse erhoben waren, Treppen angelegt. Die Treppenanlage vor dem am steilen Hang angelegten Fortuna-Tempel in Palestrina vergegenwärtigt immer noch den Baugedanken der Römer, der für die Künstler der Renaissance als Inspirationsquelle gedient hat.¹⁰⁶ Im Gegensatz zur ruhigen Gestaltung des Bauteils in der Renaissance wurde die barocke Treppe als Schauplatz sowie als *Pathosformel* verstanden.¹⁰⁷ Besonders Andrea del Pozzo erhob die Treppe zu einem „Gerüste der Schaustellung“¹⁰⁸.

Gebaute Treppen aus der Periode des Spätbarocks sind nicht selten als Schaustück, d.h. eher repräsentativ als funktional, zu betrachten. Francesco de Santis' Spanische Treppe (1732) und Alessandro Specchis Porto di Ripetta

¹⁰³ In einigen Blättern der *Prima Parte* sind die Treppen vorhanden, um das Bogenniveau zu erhöhen. Vgl. 'Loco magnifico d'Architettura' in *Prima parte* z.B.

¹⁰⁴ Focillon 1928, S. 178.

¹⁰⁵ Reinle 1984, S. 289.

¹⁰⁶ Vgl. Die Rekonstruktionen der Tempelanlage in Palestrina von Palladio (Abb.79).

¹⁰⁷ Vgl. H. Landolt, Der barocke Raum in der Architektur, in: Stamm/Barth 1956, S. 92–110, hierzu S. 107: „Und der Bauteil, der einen sich bewegendem Benutzer zur Voraussetzung hat, ist die Treppe. Die Renaissance, für die der Raum grundsätzlich Ruheraum ist, hat die Treppe vernachlässigt und sie vor allem unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit behandelt. [...] Erst die französische Baukunst des 17. Jahrhunderts und vor allem die deutsche des 18. Jahrhunderts haben die Treppe zu einer großartigen architektonischen Kunstform erhoben und ihr auch das entsprechende räumliche Gewicht gegeben.“

¹⁰⁸ Garms 1983, S. 67.

(1704), die kurz vor der Ankunft Piranesis in Rom fertiggestellt worden waren, erfüllen repräsentative Zwecke. Und ihre Schaustellung bezieht sich zum großen Teil auf szenographische Gestaltungskonzepte. Dort, wo die Straßenzüge sich kreuzen oder wo es einen Platz oder eine Sehenswürdigkeit gibt, wurde der Ort wie eine Schaubühne empfunden. Es ist daher nicht überraschend, dass die gebauten Treppen mal wie die Bühne selbst, mal wie die Kulisse des Theaters aussehen.¹⁰⁹ „Im 18. Jahrhundert dominiert in den möglichst weiträumigen Treppenhäusern das, wie gesagt, szenographische Element. So auf mehr klassisch ruhige Weise in Juvarras Palazzo Madama 1718–1721 in Turin, als geheimnisvoll-skurrill durchbrochenes Bühnengehäuse in Ferdinando Sanfelices Palazzo Sanfelice 1728 in Neapel und weitausholend, monumental, mit dem Zentralbaumotiv vereint, in Vanvittelis Treppe ab 1752 in Caserta. Über das Repräsentative hinaus wird das kostbar ganz aus Stein geformte Treppenhaus von Caserta durch die Bildwerke zu einem Ausdruck des Staatsgedankens.“¹¹⁰

Die Treppe war, wie angedeutet, eines der oft verwendeten Motive in der Bühnenarchitektur. Den räumlichen Effekt mit dem Motiv probierte Piranesi bereits in seiner *Prima parte* aus.¹¹¹ Bei Juvarra spielte die Treppe bzw. die Treppenanlage eine wichtige Rolle für seine Architekturphantasien. „Piranesi dürfte Juvarras Treppenideen gut studiert haben. Die geheimnisvollste von Juvarras römischen Zeichnungen wurde als Anregung der „Carceri“ gedeutet.“¹¹² In der Motivübernahme von der Szenographie wurden einige Charakteristika des Motivs aber neu formuliert. Erstens wurde die Treppe von Piranesi als „Pathosformel“¹¹³ verstanden. Zweitens ist „die Funktion der Treppe im gewohnten Sinne [...] in den „Carceri“ insgesamt eher nebensächlich, ein traditionelles Relikt.“¹¹⁴ Drittens zeichnet sie sich durch einen „Automatismus in Form“¹¹⁵ aus, der besonders in den *CARCERI*

¹⁰⁹ Vgl. Garms 1983, S. 70: „Erstaunlich ist, daß in den römischen Veduten, an denen Piranesi fortwährend arbeitete, die realen, in ganz Europa als spezifische Leistungen der Stadt berühmten Freitreppen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle spielen: die Spanische Treppe erscheint nur als seitliche Abzweigung, und die Treppe zum Kapitolsplatz und zur Aracoeli-Kirche sind durch die Wiedergabe in Draufsicht von geringer Dramatik.“

¹¹⁰ Reinle 1984, S. 299.

¹¹¹ Garms 1983, S. 66: „Sein Erstlingswerk auf diesem Gebiet, die „Carcere oscura“ in der Serie „Prima Parte di Architettura e Prospettiva“ ist noch als Bühnenbild vorstellbar, die Treppe noch breit begehbar und klar eingefügt. Auch die verwirrenden Überschneidungen, die Diagonalen und die spitzwinklige Anordnung der Läufe zueinander sind vertraute Motive der Szenographie aus dem Umkreis der Meister barocker Bühnentechnik, des von Bologna aus wirkenden Galli Bibiena.“ Weiter zur Motivanwendung in der „Prima parte“, S. 69–70: „Im noch 1743 datierten, aber nicht zum ursprünglichen Bestand der „Prima Parte“ gehörigen „Gruppo di Colonne che regge due archi d’un gran Cortile ...“ hat die Treppe im Vordergrund nur die Funktion, den zusammengesetzten Riesenpfeiler zu „höhen“, wie es – weniger extrem – beim Bühnenbild üblich war, z. B. im Familien-Skizzenbuch der Bibiena.“

¹¹² Ubl 1996, S. 380, Die Treppenideen Juvarras aus seiner szenographischen Tätigkeit ergeben sich aus der Auseinandersetzung mit Andrea Pozzo (Ebenda, S. 381); Dem Illusionismus Pozzos stellte Juvarra sich mit der kapriziösen Raumgestaltung gegenüber (Garms 1983, S. 63). Siehe auch A. Griseri, *Itinerari Juvarriani*, in: *Paragone VIII*, 1957, S. 40–59.

¹¹³ Garms 1983, S. 65–66.

¹¹⁴ *Ibid.*, S. 66. Das Charakteristikum gilt doch noch für andere Baumotive wie Bögen, Gewölbe u. a. Sie bestehen bloß zur optischen Wahrnehmung und spielen nur indirekt auf deren Funktion und Stellung an.

¹¹⁵ Ebenda.

nachzuweisen ist. Piranesis frühe Studien zu phantastischen Architekturlandschaften enthalten ausnahmslos dieses Baumotiv. Der Grundrissplan der ‚*Pianta di ampio magnifico Collegio*‘ (Abb.94) weist seine Bevorzugung dieses Motivs auf. Dort funktionieren die zahlreichen Treppen scheinbar als Vermittler zwischen den Trakten und den Gängen.

Nach antiker Überlieferung lässt sich die Treppe „Gemonie Capitolis“ zum Forum Romanum als antikes Vorbild für das Motiv heranziehen. Ridolfino Venuti schrieb zu dieser Treppe: „Le Scale Gemonie, che necessariamente dovevano essere a lato del Carcere, danno indizio sicuro, che il medesimo non avesse porta in piano, nè in faccia, ma appoggiata al Campidoglio per la parte di direto, avendo l’entrata per un ponte, da cui facilmente scendevasi alla parta del Carcere.“¹¹⁶ Die Treppe lag bei dem Tullianum des mamertinischen Kerkers und diente als Schauplatz der Tortur von Verbrechern.¹¹⁷ Livius und Tacitus berichteten von historischen Geschehen auf der Treppe.¹¹⁸ Auffällig ist die Angabe, dass die Treppe mit einer Brücke verbunden sei, die zum Kerker führte.¹¹⁹ Piranesi scheint die Angabe Venutis geglaubt zu haben. Dies wäre vielleicht ein Anhaltspunkt für die Erklärung der Brückenkonstruktionen in den *CARCERI*.

Für die Blickführung spielen die Treppen der *CARCERI* eine wichtige Rolle. Die Treppen führen den Blick nicht nur hoch, sondern auch in die Ferne. In De Quinceys Beschreibung parallelisieren die Läufe der Treppen die Folge des Textes:

„Many years ago, when I was looking over Piranesi’s *Antiquities of Rome*, Mr Coleridge, who was standing by, described to me a set plates by that artist, called his *Dreams*, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of them represented vast Gothic halls: on the float of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c. &c. expressive of enormous power put forth and resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceived it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, that his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, by this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more

¹¹⁶ R. Venuti, *Accurata e Succinta Descrizione topografica dell’ Antichità di Roma*, Rom 1803 (1763), Bd. 1, S. 79–80.

¹¹⁷ Rykwert 1980, S. 357, Anm. 152: „The Scala Gemonia was a well-known place of torture and execution, which antiquarians placed in the neighborhood of the prisons. The passages in Tacitus evoke the ropes and pulleys, though, of course, they were also an avoidable feature of „stage“ prisons at the time.“

¹¹⁸ Livius, I, 26 und Tacitus, *Annals*, III, 14; V, 4; *Historia*, III, 74, 85.

¹¹⁹ Es handelt sich um ein Mißverständnis Piranesis beim Lesen von Velleius Paterculus, II. Demnach ist vorzustellen, dass das Vorhandensein der Brücke *im* Kerker zur spekulativen Entfaltung in den *CARCERI* übergang.

aerial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi are both lost in the upper gloom of the hall. – With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams.”¹²⁰

Von dem tief angesetzten Standpunkt des Betrachters aus führen die Treppen, aber nicht ohne Unterbrechung, den Blick immer weiter zur endlosen Höhe hinauf.

In den Blättern der *CARCERI* sind zahlreiche Treppen angelegt, deren Zahl in der zweiten Auflage erheblich anwuchs. Eine Ausnahme findet sich nur in der Tafel XI (1): sie weist keine Treppe auf. Die Treppen erweisen sich einerseits als eine große Podesterhebung im Vordergrund und andererseits als mehrläufige Treppengänge im Hintergrund. Die Kettenverbindung aus vielen Läufen kam erst in der zweiten Auflage zustande. Die Läufe der Treppen sind für den Höhenflug steil angelegt und wechseln die Richtung an jeder Etage rechtwinklig, wobei ein ständiges Zickzack der Treppengänge entsteht. Die Treppen in den *CARCERI* sind, wie schon gesagt, mit spärlichen Ausstattungen wie einfachem Geländer, Stufen und wenig Bauplastik versehen.¹²¹ Trotz der Kargheit der Ausstattung erweisen sich die Treppen als monumental und überdimensional. In der zweiten Auflage wurde jedoch der Monumentalcharakter in gewissem Maße reduziert, stattdessen der pathetische Charakter hervorgehoben.

Es besteht noch eine andere Art der Treppe, nämlich die Wendeltreppe, die einen Turm umschlingt. Die Tafeln III und VII stellen diese Treppenform dar. Die Wendeltreppen, die sich in realer Architektur innerhalb des Turms befinden sollen, sind der Außenwand entlang angebaut. „Konstruktiv und funktionell wie auch sinnbildlich ist das Motiv der Treppe oft unauflöslich mit andern symbolischen Architekturmotiven verbunden, nämlich dem Turm und der hochgelegenen Ehrentribüne.“¹²² Diese Tatsache führt zu einer weiteren Vermutung, dass sich die Kombination von Turm und Treppe auf legendäre Architekturen wie den Turm zu Babel beziehen könnte.¹²³ Die Spiralwindung ähnelt gewiss derjenigen der Reliefs der römischen Triumphsäule. In der Tat hat der Turm der Tafel VII eine förmliche Analogie zu den Ehrensäulen in Rom.

In den Tafeln VIII und XIV spielen die Treppenanlagen eine dominierende Rolle. Diejenige der Tafel VIII verwandelt den gesamten Raum in ein Vestibül

¹²⁰ Thomas De Quincy, *The English Opium Eater*, in: *Complete Writings*, ed. D. Masson, Edinburgh 1980, 3. Bd., S. 438 f.

¹²¹ Garms 1983, S. 66: „Stufen entstehen aus der Mechanik der griffelnden Hand, die in der zweiten Ausgabe der Radierungsserie fortschreitend Restflächen mit Strichen füllt.“

¹²² Reinle 1984, S. 289.

¹²³ Ebenda: „Im Alten Testament erscheint das Motiv der Treppe beim Thema Turmbau von Babel (Genesis 11, 1-9) nicht. Hingegen machten sich die mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Künstler Gedanken über die Treppen dieses Bauwerks. In der Ikonographie des babylonischen Turmes spielt das Motiv der Außentreppe, die spiralähnlich oder in einzelnen Läufen von Geschoß zu Geschoß aufsteigt, seit dem späten Mittelalter eine große Rolle. Die modernen Ausgrabungen in Ur haben ja bekanntlich die schon im Barock, insbesondere durch Fischer von Erlach erahnte Anlage der Treppen bestätigt.“

oder ein Treppenhaus. Ihre Verzweigung in zwei Flügel, Zwischenpodest und Ornamentstücke am Treppenansatz lässt uns an ein Relikt eines ehemals repräsentativen Gebäudes (Palast, Opernhaus und Gerichtsbau z.B.) erinnern. Zum Vergleich lässt sich eine Federzeichnung (Abb.16) Piranesis, die gleichfalls eine Architekturphantasie zeigt, heranziehen. „In dem Leipziger Beispiel ist es eine sich kreuzförmig überschneidende Anlage mit langem Steillauf.“¹²⁴ Aus den Beispielen ist zu erschließen, dass die beiden Bilder den Palastbau und die dazugehörige Treppenanlage suggerieren sollen. Die Treppenanlage der Tafel XIV ist, ohne das konstruktive Verhältnis der Pfeilerstellung zu beachten, so eingefügt, dass das Abstandsverhältnis zwischen den Arkadenreihen ad absurdum geführt ist. Hier übernimmt die Treppe die Rolle des Störfaktors.

3-4. Tür- und Tormotiv

„Die Ausstellung öffnet oder schließt ihre Tore« gehört zum alltäglichen Sprachgebrauch, ja sogar die Ausdrucksweise, daß etwas «öffne» oder «schließe», ist nichts anderes als eine Abbeviatur dieser Vorstellung. Dazu kommt das psychische Erlebnis: indem man eine Türe durchschreitet, tritt man in einen anderen Bereich, vollzieht man unter Umständen eine wichtige Entscheidung, tritt man auf jeden Fall aus einer Welt in eine andere. Das Betreten oder Verlassen [...] eines Gefängnisses haftet sich an die schmale Zone des Portals.“¹²⁵ Die Türen und Tore der *CARCERI* entsprechen dem Gefängnisbau, insofern sie Geschlossenheit und Unzugänglichkeit suggerieren. Sie sind ihrerseits geöffnet und gewähren anscheinend das Ein- oder Ausgehen. Die Öffnungen der *CARCERI* bedeuten dennoch nicht direkt das Vermitteln zwischen der Innen- und Außenwelt, sondern zwischen Binnenräumen.

Die Tafel I (2) stellt eine kleine Wandöffnung am linken Ende der quer gelegenen Holzbrücke vor. Die Öffnung gehört zu einem einfachen Typus ohne beachtenswerte Rahmenverzierung. In der Tafel IV ist ein großes Tor schräggestellt und bildet einen zweiten Bildrahmen. Es hat einen oberen Abschluss in Form eines Segmentbogens. Es gibt noch eine kleine Tür an dem Bogenpfeiler, die sich mit der vorliegenden Holzbrücke verbindet. Diese Tür ist in Stellung und Form analog zur Tür der Tafel I. Eine vergleichbare Tür stellt die Tafel VII in der zweiten Fassung dar. Die Tafel VIII in den beiden Fassungen zeigt ein hohes Tor mit den aufgeschlagenen Türflügeln aus Holz. Der gekappte Giebelbogen des Tors findet ein reales Vorbild in Rom. Die im Manierismus geschaffenen Tore, z.B. die Porta Pia von Michelangelo (Abb.69)¹²⁶, sollen als Vorlage gedient haben. In der Tafel IX (in

¹²⁴ Garms 1983, S. 66.

¹²⁵ Reinle 1984, S. 245.

¹²⁶ R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Los Angeles 1977, S. 187–188: „The design of the Porta Pia comprises mainly simple geometrical shapes: rectangles, triangles, circles, segments. But there are also more complex shapes, for example in the frame of the opening, which is a hybrid between an arch and a rectangular combination of post and lintel. Much tension is created between the parent shapes: the arch tries to eliminate the angular breaks and to press the flat horizontal into a curve; lintel and post try to complete their rectangular pattern by freeing the corners of their truncation. These antagonistic

beiden Fassungen) ist das Tor Hauptmotiv. Die nach oben verjüngten Pfosten aus großen Steinblöcken sind eine typische Form für das römische Gefängnistor.¹²⁷ Die Tafel X (in beiden Fassungen) hat auf der rechten Bildseite ein Tor mit einem Giebel. Die Form des Giebels ist fast identisch mit demjenigen Scalfurottos in Venedig (Abb.70). Die Nachahmung findet sich wieder an dem Giebel des Epitaphs in der Tafel XII. In Tafel XII befindet sich ein Eingangstor mit einem Vorraum links von der Mitte. Die Tafel XIII (in beiden Fassungen) stellt eine Türöffnung am rechten Rand des Bildes dar. Außerdem bietet diese Tafel noch zwei weitere Fensteröffnungen mit auffälligem Rahmenwerk aus Quadern. Die Form der Fensteröffnungen ist vergleichbar mit der von Tafel IX. Tafel XVI präsentiert eine vergitterte Tür auf der rechten Seite, deren Rahmen mit einem Segmentbogen versehen ist.

Der Grundgestalt der Tor- und Türmotive gehören Sturz und Pfosten an. Meistens bestehen sie aus grob behauenen Quadern und werden daher als tuskanische Form charakterisiert. Den tuskanischen Stil kann man in den Motiven der Tafeln VI, VIII, IX, X, XII, und XIII nachweisen. Die derartig gebildete Rahmenstruktur ruft einen Vergleich mit anderen Bauwerken bzw. Entwürfen hervor. Serlios Entwürfe für Torrahmen, Palladios Palazzo Thiene und Giulio Romanos Palazzo del Tè (Abb.67) könnten als Vorbilder gedient haben, mit denen die Künstler jeweils auf eine *aussagekräftige* Architektur abgezielt haben. Maurizio Calvesi identifiziert sie mit dem inneren Portal des mamertinischen Gefängnisses.¹²⁸ Aber die exakte Formidentität kann man bisher nicht nachweisen, da die Typengeschichte des Motivs nur in einem breiten Umfang zu finden ist. Die Tore in den *CARCERI* sind in dem Sinn analog zu Stadt- und Festungstor anzusehen.¹²⁹

Das reale Gefängnistor richtet sich nach dem draußen betrachtenden Publikum aus. Es spiegelt physikalisch und auch psychologisch die Geschlossenheit der Architektur wieder und gilt als Kennzeichen des Strafvollzuges. Einen vergleichbaren Charakter besitzt das Hauptportal der Engelsburg¹³⁰, die einst als Gefängnis genutzt wurde. Das Portal war in Trapezform ausgeführt. Dieselbe Form ist auch bei dem Hauptportal von Carceri Nuove in Rom¹³¹ zu finden (Abb.75). „Das Portal etablierte eine

forces hold each other in an orderly balance. Further tension is introduced by the voussours, which have lost the symmetry they each would possess in an undisturbed arch. They appear as deformation of the norm shape displayed in the Keystone.“ Siehe auch ebenda, Fig. 100.

¹²⁷ Ausst. Kat. Rom 1967/68, S. 25–28 und MacDonald 1979, S. 18-19. Die beiden Autoren behaupten, dass das Motiv auf das des Mamertinischen Kerkers zurückzuführen ist. Gavuzzo-Stewart 1999, S. 82: Typengeschichtlich stehe das Tormotiv in der Nähe des Portals der Carceri Nuove di Via Giulia in Rom (Fig. 41). Bienert 1996, S. 179: „Vergleicht man das Tor von Blatt IX der Carceri-Folge mit dem Newgate Prison, so springt ein ähnlich abweisender Charakter ins Auge, ansonsten beschränkt sich das Gemeinsame beider Architekturen auf die vorgelagerten Stufen und die – im Detail allerdings unterschiedliche – Rustizierung.“

¹²⁸ M. Calvesi, in: Ausst. Kat. Rom 1967/68 und in: Ausst. Kat. Rom 1979.

¹²⁹ Reinle 1984, S. 255: „Das Stadttor ist zu allen Zeiten und in allen Ländern das gebaute Sinnbild und Zeichen eines Ortes. Weit über das Funktionelle und strategisch Notwenige hinaus wird es formal gestaltet und mit Bildern ausgestattet. Es ist eine Selbstdarstellung und Imponierarchitektur.“

¹³⁰ Bienert 1996, S. 106 ff.

¹³¹ Ab 1652 wurde der Bau des Gefängnisses von dem Architekten Antonio del Grande durchgeführt. Siehe I. Haug, Peter Speeth, Bonn 1969, S. 92 f.

formale Verbindung beider Architekturen, die dem Zeitgenossen um so deutlicher spürbar gewesen sein wird, als auch die Engelsburg damals noch als päpstliches Gefängnis genutzt wurde. Der Palazzo delle Carceri in der Via Giulia diente also nicht nur der Befriedung eines unruhigen Viertels, sondern stand gewissermaßen in der Tradition eines alten Stadtbauprogramms, das die souveränen Rechtsansprüche der Päpste über die Kommune Roms zum Ausdruck bringen sollte.¹³² Die relativ monumentalen Tore treten als Hauptmotiv in den Tafeln IV und IX auf. Einmal ist es nach außen hin geöffnet und einmal nach innen gerichtet, aber im geschlossenen Zustand. Die unterschiedlichen Darstellungen bringen eine Schwierigkeit bei der Interpretation mit sich. Wie Vogt-Göknil bemerkt hat¹³³, erschweren sie dem Betrachter, seinen Standpunkt zu lokalisieren.

3-5. Turm

Der Turm wird oft als Wahrzeichen eines bestimmten Ortes betrachtet.¹³⁴ Seine Höhe und die Ausdehnung seines Sockels wie auch der Untermauer können beim Betrachter das Gefühl des Erhabenen erzeugen. Die Erhabenheit verleiht dem Motiv einen symbolischen Charakter. Seit alten Zeiten glaubt man an die latente Kraft des hohen Bauwerks. Der Turm zeigt sich uneinnehmbar, geschlossen und unzerstörbar, obwohl die Tragödie immer das Gegenteil erzählt. Die Szenographie belegt das Motiv, jedoch nicht in der Kerkerszene.

Das architektonische Motiv tritt in den *CARCERI* als Hauptmotiv auf. Wie gesehen, steht der Turm nicht für sich selbst, sondern nur in einem strukturellen Zusammenhang. Anders gesagt ist das Turmmotiv in eine Konstruktion bzw. in ein Aufbausystem eingebunden. Tafel III präsentiert einen Turm wie einen großen runden Pfeiler, der viele Gewölbe trägt. Die Form des Turms bleibt bestehen, aber seine im Bild zugewiesene Funktion ist dem Pfeiler gleich. Außerdem findet man hier ein kleines Türmchen, das wie ein steinerner Käfig, wahrscheinlich als Reminiszenz eines Gefängnisturms anzunehmen ist. Das im Bild erscheinende Motiv wird je nach Typus folgendermaßen verzeichnet:

Tafel II: Wehr- bzw. Wachturm im Hintergrund.

Tafel III: Rundturm – Eckturm mit Böschung des Unterbaus.

Tafel VII: Turm mit Wendeltreppen – Trepenturm; Türmchen – Verließ.

Tafel XI (2): Vier Türmchen über dem Brückenbogen.

¹³² Bienert 1996, S. 109. Von der Formanalogie zu dem Portal des Carcere Nuovo spricht auch Gavuzzo-Stewart, 1999, S. 82.

¹³³ Vogt-Göknil 1958, S. 41: Im Bild der Tafel IX „dringen Innen- und Außenraum auf eine noch kompliziertere Weise ineinander.“

¹³⁴ Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. 7, S. 459: „Als Bautyp ist der Turm in fast allen Kulturen verbreitet, bei den Stadtbefestigungen früherer Jahrhunderte oft in Verbindung mit dem Tor.“

Als typengeschichtliche Vorbilder stehen Festungsturm (= Wachturm), Kerkerturm und antike Mausoleen¹³⁵ im Vordergrund. Die römische Triumphsäule könnte als Vorbild für Tafel VII gedient haben. Noch ähnlicher erweisen sich der Turm des ehemaligen Konservatorenpalast auf dem Kapitol und der Torre di Milizia am Trajansmarkt. Sie sind typisch mittelalterliche Wehr- oder Geschlechtertürme.¹³⁶

Der Turm der Tafel VII tritt mit einem überwältigenden Ausdruck im Bild auf. Er trägt die Wendeltreppe und die Holzbrücken. „Eine kunstgeschichtlich bedeutende Sonderform ist der Treppenturm an französischen und deutschen Renaissance-Schlössern: Wendeltreppe in einem nach außen hin durchbrochenen Turm, entweder vor der Schlossfassade oder im Winkel zwischen zwei Flügeln.“¹³⁷ Damit ist die Anlehnung des Motivs an den Palastbautyp offensichtlich.

3-6. Mauerwerk: zwischen Ruinen und Rustica

Zuletzt kann die Darstellung des Mauerwerks erläutert werden. Das Mauerwerk der *CARCERI* besteht zumeist aus großen Blöcken bzw. Buckelquadern wie in den szenographischen Kerkerdarstellungen. Angesichts solcher Beschaffenheit spricht man oft, aber unbestimmt, von ‚Rustica‘.¹³⁸ In der Tat sind unterschiedliche Arten des Mauerwerks in den *CARCERI* festzustellen. Vorhanden sind Bossen-, Ziegel- sowie Backsteinmauerwerk. Noch genauer darf man die Steinart der Blöcke mit Travertin¹³⁹, mit dem in Rom bevorzugten Kalkstein, identifizieren, den man „zu einem idealen Verblendmaterial für Monumentalbauten wie z.B. das

¹³⁵ Wie z.B. das Mausoleum des Teoderich in Ravenna, Hadrians und Augustus Mausoleum, Cecilia-Metella-Mausoleum. Piranesi bildet sie in Skizze bzw. Radierung ab. N. Miller (1978 (I), S. 202, Anm. 14) gab die Vergleichsbeispiele in dem Oeuvre Piranesis: Antichità Romane II, 31; III, 53; IV, 6; II, 28; III, 12; IV, 4 usw. und Campo Marzio, Taf. XL, XLVIII und Titelblatt.

¹³⁶ Zu den Typen der Türme gibt es andere Meinung. Vgl. Miller 1978 (I), S. 202: „Die Rundtürme und Bastionen aus der barocken Festungsbaukunst, die Piranesi scheinbar unorganisch diesem antiken Kerkersystem einverleibt, tauchen auch in seinen Rekonstruktionen des römischen Altertums ähnlich wieder auf und gehören mit in seiner Vorstellung erhabener Architektur: sie unterstreichen hier wie dort seine ästhetische Forderung nach der Priorität der römischen Zivilarchitektur – mit ihrem außerordentlichen Leistungen gerade in der Bewältigung bautechnischer Probleme – vor der griechisch inspirierten Sakralarchitektur und ihrer Forderung nach Proportion und Ebenmaß.“

¹³⁷ Lexikon der Kunst, Bd. 7, S. 460.

¹³⁸ Reinle 1984, S. 238: „Wenn andererseits bestimmte Baugattungen und Bauteile immer wieder, im Gegensatz zu andern, in Buckelquaderwerk erschienen, so legt dies eher nahe, darin eine andere architektonische Sprache zu sehen, eine Art technische oder militärische oder ritterliche oder urtümliche – besser urtümelnde – oder bäuerlich-ländliche Sprache, worauf dann auch der seit den Renaissancetheoretikern gebräuchliche Terminus hinweist: Opera rustica.“

¹³⁹ J. B. Ward-Perkins, Architektur der Römer, Stuttgart 1975, S. 13: „Der erste Stein aus der Nähe Roms, der regelmäßig ohne Verkleidung als Material für Monumentalbauten benutzt wurde, war der lapis Tiburtinus, ein kalkhaltiger Travertin, der in der Ebene unterhalb von Tivoli gebrochen wurde. [...] , wurde auch der Travertin weiterhin im Inneren wegen seiner rein baulichen Stärke benutzt, wie wir es z.B. in den Unterbauten des Tempels von Kastor und Pollux auf dem Forum Romanum sehen.“

Kolosseum, das Stadion des Domitian oder den Pons Aelius von Hadrian“¹⁴⁰ benutzte. Aber die Vorbilder aus der römischen Antike, die sichere Analogien zu den *CARCERI* besitzen, lassen sich auf ein enges Blickfeld begrenzend nachprüfen. Neben den Substruktionen des Hadrians-Mausoleums und des Marcellus Theaters (Abb.108, 109), die wie Produkte aus Piranesis Phantasie sind¹⁴¹, rezipierte der Künstler zwei Monumente, die für die Analyse des Mauerwerks ebenso unentbehrlich sind: Porta Maggiore¹⁴², Curia Hostilia¹⁴³ und Castello dell’Acqua Giulia (Abb.134, 136, 121). Ihre Steinbearbeitung mit robusten Quadern bezeugt, dass diese Architekturen als unmittelbare Vorlagen zum Mauerwerk der *CARCERI* gedient haben.

Die antiken Architekturen standen vor den Augen Piranesis, wie vor denen seiner Vorgänger, bloß mit ihren verfallenen, enthüllten Baukörpern. Die ehemals glanzvollen Marmorinkrustationen und die schöne Wandgliederung, die der Fassade sowie der Schauseite der antiken Architektur vorgeblendet waren, sind durch die Gewalt der Zeit verlorengegangen. Ein solch unwiederbringlicher Verlust verleitete den Betrachter, über das goldene Zeitalter nachzusinnen. Die Beobachtungsgabe des Künstlers wandte sich den Ruinen in einer ähnlichen Haltung zu. Piranesi allerdings kümmerte der verwahrloste Zustand der antiken Architektur wenig. Er fand darin vielmehr eine Quintessenz der antiken Baukunst.¹⁴⁴ An dem nackten Körper des Gebäudes und an den Substruktionen erkannte er das großartige Können der römischen Baukunst. In die unterirdische Konstruktion, die unter dem Schutz der Erde relativ unversehrt geblieben war, drang der Künstler ein und brachte die Bautechnik ans Licht. Wie später die etruskische und römische Baukunst eine wichtige Rolle für die Invention der Architektur, wenigstens für Piranesi, spielte, fasste der Künstler den versteckten Körper des Gebäudes als das beste Beispiel alles Architektonischen: Material, Tektonik, Statik usw. auf. Darin findet man eine Ideenbeziehung zwischen Piranesi und Lodolis Funktionalismus.¹⁴⁵ Die teilweise oder vollständige

¹⁴⁰ Ward-Perkins 1975, S. 13.

¹⁴¹ Die gewaltige Unterbauten aus seiner Vorstellung lassen uns die Grundmauerung venezianischer Architektur damals erahnen. Möglicherweise versuchte Piranesi die theoretische Anweisung Vitruvs im Bild weiter zu entwickeln. Siehe Mislin 1988, S. 72: „Den Unterbau im Erdreich, worauf das aufgehende Mauerwerk eines Gebäudes steht, bezeichnet schon Vitruv als „fundamentum“ (Vitruv, 3. Buch, 4. Kap.; 6. Buch, 8 Kap.).“

¹⁴² Piranesi, *Vedute Romane*.

¹⁴³ Piranesi, *Antichità Romane*, IV, LIII.

¹⁴⁴ L. Cassanelli, Piranesi e i «frantumi» delle mura di Roma, in: *Lo Bianco* 1983, S. 293–302, hier S. 295–96: „Le monumentali opere di sostruzioni dei colli Aventine, Quirinale, Celio, Campidoglio e le fortificazioni della riva sinistra del Tevere, detto «pulchrum litus», all’altezza della sbocco della Cloaca Massima e l’aggr serviano con le mura e le torri, costruitivi sopra dalla Porta Collina all’Esquilina, servono al Piranesi come prove e documentazioni della abilità costruttiva degli Etruschi e dei «Romani de’primi tempi» che invece molti scrittori moderni accusano di essere responsabili di una architettura «rozza e disadorna».“

¹⁴⁵ W. Herrmann, *Laugier and the 18th Century French Theory*, London 1962 und J. Rykwert 1980 sehen in den *CARCERI* den Bezug zur Theorie Lodolis, besonders zu seinem materialgerechten Funktionalismus. Rykwert 1980, S. 375: „But in Piranesi’s first Carceri, it is developed into two separate architectures: a timber one which follows its own xylological laws, and a stone one following those of lithology. Since the architecture of such prisons was meant to teach not by its ornament but by its tackle and its vast and frightening scale, Piranesi here represented a total Lodolian architecture, stripped of its conventional ornamental apparatus.“

Entblößung der Architektur – „nackte Architektur“¹⁴⁶ – in den *CARCERI* geht über deren Ruinenzustand weit hinaus. Die nackte Architektur, die gelegentlich mit dem durchgeschnittenen Aufriß zu vertauschen ist, verrät nicht nur die materielle Beschaffenheit, sondern auch die Irreführung der tektonischen Logik. Mit dieser nackten Architektur gelangt man also zu einem ironischen Ergebnis, einem „Sichtbar-Machen“ des Unsichtbaren.

Der Ausdruck des Mauerwerks – Schwergewicht bzw. Robust – bestimmt dessen Nutzung. Im Bereich des militärischen Bauens und der Ingenieurarchitektur wurde schweres Bossen-Mauerwerk bevorzugt, aus ökonomischen wie aus ästhetischen Gründen.¹⁴⁷ Der abstoßende und wehrhafte Ausdruck des Mauerwerks fand seine Entfaltung auch in einem breiteren Umfang und ist seit der Renaissance bestimmten architektonischen Aufgaben vorbehalten: z.B. der Münze, dem Arsenal und nicht zuletzt dem Gefängnis.¹⁴⁸

Piranesi selbst nahm die typologischen Bezüge zur militärischen Architektur zur Kenntnis und legte sie in *Della Magnificenza* fest: „Le arti pace e della guerra sogliono andare unite negli uomini, specialmente d’industria e d’ingegno, com’erano i Romani.“¹⁴⁹; „[...] nei piantar e munire gli alloggiamenti, nell’inventar le macchine, nel trapassare i fiumi co’ponti, in somma in qualunque parte dell’arte militare ora queste cose richiedono la stessa sapienza che le arti liberali.“¹⁵⁰

Einige Wissenschaftler¹⁵¹ pointierten angesichts der Darstellung des Mauerwerks der *CARCERI* das Problem, ob dieses Mauerwerk sich in noch nicht gebautem oder bereits verfallenem Zustand befindet.¹⁵² Die beiden Zustände existieren gleichzeitig und kontaminieren sich miteinander. Es ist daher kein leichtes Unterfangen, die beiden Zustandsformen voneinander zu unterscheiden. Man kann sagen, dass es sich insofern um eine illustrierte Abbreviation der römischen Baugeschichte handelt, als der zeitliche Zustand der im Bild dargestellten Architekturen nicht zu definieren ist. Der ruinöse

¹⁴⁶ Miller 1978 (I). Der Autor kennzeichnete den Zustand des Architektur der ‚Carceri‘ mit dem Wort „nackte Architektur“.

¹⁴⁷ Reinle 1984, S. 238: „Man wird es also in der griechisch-römischen Antike zunächst für völlig angemessenen gehalten haben, wenn Bauten der robusten, kriegerischen, wirtschaftlichen und technischen Bereiche sich einer entsprechenden Ausdrucksweise bedienten, wenn also Ringmauern und Befestigungtürme, Hafenmolen, Substruktionen aller Art, Brücken und Aquädukte in robustem Mauerwerk ihre Kraft und Stärke demonstrierten.“

¹⁴⁸ S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venedig 1537, Buch IV. zit. in: Reinle 1984, S. 238: „coviene alle fortezze, come sarebbe a porta di città, a rocche, a castelli, a luoghi da conservar tesori, e dove si tengon le munitioni, et le artiglierie, alle prigioni, a porti di mare, et altri simili per l’uso della guerra.“

¹⁴⁹ Piranesi, *Della Magnificenza*, 1761, VIII.

¹⁵⁰ *Ibid.*, XV.

¹⁵¹ Sekler 1962, Miller 1978 (I), Vogt-Göknil 1958, S. 26-27: „Die ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf die Eigenschaften des Steines und auf seine Möglichkeiten als Baumaterial. [...] die Unbestimmbarkeit des Zustandes: Je länger man diese von allen Zutaten entblößte Architektur anschaut, umso schwerer läßt es sich entscheiden, ob sie eine Ruine oder aber einen noch im Entstehen begriffenen Rohbau darstellt.“

¹⁵² Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 32: „Diese Monumente wurden oft gezeichnet und im Laufe der Zeit inhaltlich wie formal immer wieder neu interpretiert. Gleichzeitig prägten aber auch die modernen Ruinen, die Baustellen und »Neubauruinen« das Stadtbild und wurden in ihrem unfertigen non-finito-Zustand wiedergegeben.“

Zustand stellt sich antikisierend dar und ahmt das römische Mauerwerk nach, das Piranesi eindringlich untersucht hatte.¹⁵³

4. Andere Versatzstücke

Holzbauten und Holzeinrichtungen der *CARCERI* findet man auch in den Veduten des Künstlers wieder. Ebenso erscheinen in seiner *Antichità Romane* (1756) und *Emissario dell Lago Albano* (1762) die Elemente in Form von Repoussoir oder von Versatzstücken. Sie sind Zeugnisse für Ausgrabungsarbeit sowie Grabräuberei oder tauchen als provisorische Einrichtungen aus der modernen Zeit auf. Sie liegen beliebig im Raum und sind in einem ungepflegten Zustand wie die Architektur selbst. Sie bezeugen demzufolge einen Realitätsbezug. Aber ihr Dasein im Bild liegt darin, die Stimmung des Verfalls zu erzeugen – dies ist wahrscheinlich ihre wahre Funktion im Bild. In den *CARCERI* lassen sie sich entweder als provisorische Einbauten oder als Foltergeräte einordnen. Bezeichnenderweise sind die Holzkonstruktionen der *CARCERI*, besonders in der zweiten Auflage, nicht nebensächlich oder additiv behandelt, sondern sie bilden ausdrücklich in ihrem Maß und ihrer Gestaltung einen angemessenen Kontrast zu den architektonischen Teilen. So treten in den Tafeln I, V, VII, IX und XVI die Holzbalkenkonstruktion der architektonischen Kulisse gegenüber deutlich hervor.¹⁵⁴

4-1. Foltergerät oder Baumaschine

Neben den genannten Holzeinrichtungen kommen die sogenannten Foltergeräte auffallend häufig vor, welche die Nutzung der dargestellten Architektur suggerieren. Die Gegenstände, die als Foltergeräte zu bezeichnen sind, haben nach ihrer Form keinen deutlichen Unterschied zu Werkzeugen für mechanische Nutzung. Man findet besonders starke Ähnlichkeiten zu Hebemaschinen, welche in der Geschichte der Bautechnik einen wichtigen Platz einnehmen und auch für den Archäologen und Konstrukteur Piranesi von großer Bedeutung waren.

¹⁵³ Mario Praz, *Gusto Neoclassico*, Neapel 1950, S. 102: „Si guardi al rilievo che il Piranesi dà alle pietre in quanto pietre, tal rilievo che il Mariani ha potuto paragonare il crudele svisceramento che egli fa delle rovine all’opera di «un chirurgo che compia un delitto». Si pensi a incisioni come quelle della Costruzione della Tomba di Cecilia Metella, delle Fondamenta della Mole d’Adriano, dell’Emissario del Lago d’Albano, e quella del Lastricato della Via Appia Antica. E che cose se non una voluttà di chirurgo può avere spinto il Piranesi a rappresentarci allineate in ordine bello e terribile le tenaglie usate dai Romani per sollevare blocchi di pietra; onde, per dirla col Mariani, «lo spicco vigoroso del chiaroscuro crea una fissità allucinate in questi oggetti che perfettamente immobili e inattivi sono carichi di energia misteriosa».“ Zum archäologischen Interesse Piranesis für das römische Mauerwerk untersuchte Cassanelli 1983, S. 293–316.

¹⁵⁴ Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, S. 230: „Der Kontrast zwischen den architektonischen Zeugnissen einstiger Größe und der jetzigen Nutzung wird durch die ärmlichen Figuren und die morschen Stützbalken nur unterstrichen.“

Die erste Auflage zeigt eine relativ geringe Anzahl dieser Geräte, und sie sind nur skizzenhaft dargestellt, so dass die Zweck- und Formbestimmung der Geräte schwer fällt. Nach der Überarbeitung nahm die Zahl der Geräte zu und sie kamen dank der intensiven Modellierung deutlicher zum Ausdruck. Tafel III, VI, X und XII weisen beispielhaft die vergrößerte Anzahl der Instrumente auf, obwohl diese Tafeln keiner grundlegenden Veränderung der architektonischen Struktur unterzogen waren.¹⁵⁵ Es ist nebenbei zu bemerken, dass die Überarbeitung einen Sinneswandel Piranesis in der Darstellung der Geräte mit sich brachte.¹⁵⁶ Die Geräte in der ersten Auflage erscheinen weniger geeignet zur Folter als zur Steinhebung. Nach der Überarbeitung verbinden die Geräte sich expliziter mit der Folterung, indem Tafel II die Folterszene mit einem Gerät anschaulich macht und die meisten vorhandenen Geräte in präziser Form mit Stacheln ausgearbeitet worden sind.

Der Archäologe Piranesi versuchte nicht nur die Konstruktion der antiken Architektur wiederzugeben, sondern auch die Bauinstrumente zu rekonstruieren. In dem Blatt *'Modo col quale furono alzati i grossi Travertin, e gli altri marmi nel fabbricare il gran sepolcro di Cecilia Metella'* (Abb.105) der *Antichità Romane*¹⁵⁷ stellte er die Bauweise mit der großen Baumaschine (meistens Hebemaschine) dar. Danach präsentierte er noch eingehend die Instrumente zum Heben in dem „Modo, col quale furono alzati le grandi pietre [...]“. Hiermit überzeugte sich der Künstler, „le tenaglie di Vitruvio“ akkurat wiedergegeben zu haben.¹⁵⁸ Hier wie dort rufen die Baumaschinen und die Werkzeugen genauso wie die Foltermaschinen der *CARCERI* Angst und Furcht beim Betrachter hervor.¹⁵⁹ In diesem Verhältnis tritt der

¹⁵⁵ Robison 1986, S. 47.

¹⁵⁶ Vgl. MacDonald 1979, S. 23 : „The near failure of that series, and the addition of some vivid prison imagery in the second series published about seventeen years later, suggest that perhaps Piranesi thought the prints would sell better if he added images that lived up to the literal meaning of his title.“

¹⁵⁷ AR. III, LIII. Miller 1978 (I), S. 206: „Der Bock, dem Piranesi später tückisch mit Nageln spickt, ist der Brettschneider. Die beängstigende Pyramide von Balken ist eine Hebevorrichtung, deren Modell der Künstler selbst skizzierte, und zwar in seiner >Art und Weise, große Blöcke von Travertin und anderem Marmor zu heben<. Die Schafotte aber sind Baugerüste. Die sehr reale Ähnlichkeit zwischen den Folterinstrumenten einer Epoche und ihre technischen Werkzeugen machte es Piranesi möglich, in den >Carceri< die Allgegenwart des Henkers zu suggerieren und gleichzeitig am Fuß der schon so titanischen Mauern das Bild des Unvollendeten und Provisorischen festzuhalten, das Symbol der erschöpfenden Zwangsarbeit des Architekten.“

¹⁵⁸ Vgl. H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben, in: Beck/Bol 1982, S. 550: „Piranesi war kein Sonderling. Seine Collage antiker Ansichten und technischer Gestaltung waren durch Stichwerke wie C. Fontanas »L'Anfiteatro Flavio« (1725) vorgeprägt, und im Katalog der venezianischen Antikensammlung des M. Zanetti Anton (1750) findet sich ein Stich von B. Abrizzi, der Antike und Mechanik auf direktere Weise miteinander verbindet, als dies in der übersteigerten Form bei Piranesi der Fall war. Es verwundert nicht, daß sich weitere Vorbilder oder Parallelen in den zeitgenössischen Theaterkulissen finden lassen, die wegen ihres metaphorischen Sinns wie auch wegen ihrer hochentwickelten Technik oftmals von Maschinenbüchern zitiert worden waren.“

¹⁵⁹ Vgl. Wilton-Ely 1978, S. 85: „Even the speculative apparatus for reconstructing the Tomb of Cecilia Metella was to inherit the macabre effects of the instruments of torture indicated in certain of the *Carceri*. But literal images apart, it was Piranesi's dissatisfaction with conventional modes of Classical design established by the Renaissance which the *Carceri* first revealed, and which was to introduce a new formal language as the 1750s came to a close.“

dokumentarische Sinn des Dargestellten hinter dessen emotionaler Wirkung zurück.

Der Galgen zeigt sich in fast allen Tafeln der *CARCERI*, jedoch nicht intakt. Er zeigt sich in der einfachsten Form aus zwei Balken mit Winden und einem Flaschenzug. Wie die meisten anderen Foltergeräte in den *CARCERI* stellt sich der Galgen als Attribut des Kerkers dar. Ein zur Folter aufgehängter Mensch ist mit einer einzigen Ausnahme, der Tafel II nicht inszeniert. Als andere Variante befindet sich ein Sägepferd in Tafel XII. Nach der Überarbeitung ist es mit Stacheln versehen und als ein Folterzeug bestimmt. Wie üblich in *CARCERI* ist in Zusammenhang mit diesem Sägepferde keine Tortur zu sehen, so als ob hier ein verlassenes Gefängnis dargestellt sei. Mit den umgebenen Einrichtungen wie Leitern, Stützbalken zusammen erzeugt dieses Gerät immerhin einen bedrohlichen Ausdruck.

Das Rad ist eines der bevorzugten Motive, welche den Sinn oder das Zeichen für die „Kerker-Ikonographie“ verschaffen. Es hat eine ähnliche Form wie die eines Drehrads. In der christlichen Ikonographie gehört das Drehrad zu einem der am häufigsten dargestellten Martergeräte, beispielweise als Attribut der Heiligen Katharina von Alexandrien. Youcenar interpretiert das Rad der Tafel IV diesbezüglich als ein Symbol des Martyriums.¹⁶⁰ Das auf seiner Achse fixierte Rad des Titelblatts erweist sich als Foltermaschine. Tafel IV (2) zeigt ein Rad, mit Schwertern gespickt, auf einem Stützbalken. Außerdem zeigt Tafel XIII einen hängenden Leuchter, der auch die Form eines Rads besitzt. Ein augenscheinliches Vorbild kann man in der antik-römischen Baumaschine erkennen. Ein Tretrad als Kraftquelle für den Antrieb von Baumaschinen ist als Beispiel nennen. Es war seit der römischen Antike bekannt und auch im Mittelalter gebraucht, um schwere Steine zu heben.¹⁶¹ Ein römisches Hebewerkzeug aus Tretrad und Flaschenzug in einem Relief (Abb.81) zeigt die unverkennbare Ähnlichkeit. Die These, dass die Herleitung des Motivs aus dem bautechnischen Bereich der antik-römischen Architektur plausibel ist, erschließt sich in vielen Hinsichten, obwohl die Maschinen nach dem Umwandlungsprozess eher als Foltergeräte erscheinen.

Schwer zu ergründen ist die Frage, ob die Holzkonstruktion der Tafel IX als ein Rad anzunehmen sei.¹⁶² Wie bereits erwähnt, entspricht der Bildtitel „Das große Rad“ dem wesentlichen Sinn dieser Konstruktion nicht. Möglicherweise wäre es als ein Fragment eines gestürzten, gebogenen Kuppelansatzes anzusehen. Ebenso liegt die Vermutung nah, dass sie vormals ein Gewölbe oder eine Kuppel getragen hätte.¹⁶³ Ferner erinnert die

¹⁶⁰ Yourcenar 1998, S. 142.

¹⁶¹ H. Straub, Die Geschichte der Bauingenieurkunst, Basel/Stuttgart 1992, S. 132 ff.

¹⁶² Robison 1986, betitelt das Blatt mit „The giant Wheel“. Die Bezeichnung verstärkt zwar den Eindruck, aber hat eine Gefahr inne, Möglichkeiten anderer Interpretationen auszuschließen.

¹⁶³ Vgl. Vogt-Göknil 1958, S. 41–42: „Die Räume zwischen den Flachbogen und dem oben schwingenden Kuppelansatz sind beispielweise nicht gemauert. (Man könnte sich diese als Pendentifs vorstellen.) Auch perspektivisch gesehen wäre dieser Kreis als Kuppelansatz unmöglich, denn er hängt nicht horizontal, wie es für eine Deckenwölbung selbstverständlich wäre, vielmehr steht er fast senkrecht zur Torwand, diese nur leicht berührend, und schwingt oben vorbei. Es ist, wie wenn irgend ein Deckenfragment herausgekehrt und oben in den Himmelsraum hineinprojiziert wäre.“

Kurvatur der Holzkonstruktion an eine Voreinrichtung für einen Bogenbau (the ‚centring‘). Dabei handelt es sich wiederum um einen Bezug auf den Brückenbau. Die dominierende Holzkonstruktion hat zwar keinen weiteren Sinn, aber sie könnte in Gegenüberstellung mit dem Steinbau eine Aussage enthalten. Es heißt, dass der materielle Unterschied zwischen Stein und Holz thematisiert werden kann. Befasst man sich mit der Materiallehre Lodolis und verbindet sie mit der eigenhändigen Untersuchung Piranesis zu den Baumaterialien, wird klar, dass die leichte Biegsamkeit und die kurze Haltbarkeit des Holzes mit der dauerhaften Festigkeit des Steins vergleichend dargestellt sind.

Als andere verbindliche Kerker motive gelten Seile und Taue. Sie gehören zur herkömmlichen Ausstattung einer Kerker scene auf der barocken Theaterbühne. Hie und da hängen Seilen und Flaschenzug, von einem Balken oder von einem einer Rolle herabfallend. Neben dem Symbolcharakter wurde eine andere Aufgabe den Motiven zugeteilt. Sie in erster Linie verursachen die Verwirrung der Raumwahrnehmung. Die Seile verbinden Punkte, die räumlich kaum zu verbinden sind. Ab und zu verschwinden die Seile ins Leere. So erscheinen die Seile in der Darstellungsweise zweidimensional und daher flach-ornamental. Die Ketten aus Metall sind im Verhältnis überdimensional. Darum scheinen sie nicht geeignet, Gefangene zu fesseln oder Wege zu sperren. In der zweiten Auflage wurden sie vervielfacht und meistens im Vordergrund angebracht. Interessant ist, dass sie trotz ihrer plastischen Modellierung fast ornamental und flächenhaft erscheinen. Der ornamentale und zweidimensionale Ausdruck wird genau dort hinfällig, wo die Ketten sich vor einem körperhaften, plastischen Gegenstand befinden.

Das Interesse Piranesis an Mechanik¹⁶⁴ und Baumaschinen ist bekannt (Abb.104). Bei Vitruv nahmen die Studien zur Baumaschine einen besonderen Platz (Buch X.) ein. Antike Baumaschinen sind durch bildliche sowie schriftliche Zeugnisse nachzuweisen. Auch im Mittelalter und in der Renaissance entwickelte sich die Technik der Baumaschine. Diese Entwicklung der mechanischen Hilfsmittel wurde beschleunigt, als die Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts, besonders die Mathematik, das Kräfteverhältnis und die Festigkeit zu vermessen begann.¹⁶⁵ Domenico Fontana, der vor die schwierige Aufgabe gestellt wurde, die Obelisken Roms zu transportieren und aufzustellen, unternahm Gewichtsvermessungen und erfand eine riesige Hebemaschine (Abb.78).¹⁶⁶ Ferdinando Galli-Bibiena behandelte diese Maschine am Ende seiner ‚Architettura civile‘ (1711).¹⁶⁷ Die zunehmende Bedeutung der Baumaschine verdankte sich nicht nur der Entwicklung der Naturwissenschaft, sondern auch der archäologischen Forschung, die Piranesi intensiver als andere inspiriert haben muss.

¹⁶⁴ Dass Piranesi die auf die Mathematik basierende Mechanik studierte, ist sehr anzuzweifeln. Aber seine Erziehung durch die Bauingenieur, Lucchesi und Temanza, oder die mögliche Kontaktnahme mit seinem Landmann Giovanni Poleni, dem Mathematiker und Physiker, können der Vermutung Indizien geben.

¹⁶⁵ Straub 1992, S. 132 ff.

¹⁶⁶ Straub 1992, S. 138 ff. Abb. 37. Niederlegung des Vatikanischen Obelisken auf dem Platz hinter der Peterskirche. Blatt 18 recto aus DOMENICO FONTANA: Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano [...], Roma 1590.

¹⁶⁷ H-W. Kruft, Die Geschichte der Architekturtheorie, München 1995, S. 219.

Von der Theorie der Folterinstrumente abgesehen, vertreten einige moderne Forscher¹⁶⁸ eine alternative Ansicht, wonach es sich um verschiedenen Bau- und Theatermaschinen, die etwa via Umdeutung in den *CARCERI* eingesetzt wurden, handle. Um die Kulissen zu bewegen oder einen imaginären Effekt zu erzeugen, wurden viele mechanische Werkzeuge eingerichtet, die ihrerseits formale Affinität zu den Maschinen der *CARCERI* aufweisen.

4-2. Säule und antike Skulpturfragmente

Diese Bauelemente traten erst nach der Überarbeitung zur zweiten Auflage auf. Sie bezeugen die lebenslange Beschäftigung Piranesis mit der antiken Architektur. Die Säule als einen wichtigen Teil der Wandgliederung oder als freistehende, architektonische Stütze gibt es in der ersten Auflage der *CARCERI* nicht. Die Tafeln II, V und XVI der zweiten Auflage stellen Säulen lediglich in fragmentarischer Form dar. Tafel XVI stellt drei verschiedene, antike Säulen dar. Diese drei Säulen rufen Auslegungen hervor, die stets im Zusammenhang mit Piranesis antiquarischer Auffassung stehen. Es besteht eine kritische Aussage zu der dorischen Säule. Piranesi behauptet, dass die dorische Säule als Vertreter der griechischen Baukunst nicht der Vorgänger der toskanische Ordnung ist.¹⁶⁹ Darüber hinaus verwarf Piranesi den Aufbau mit der dorischen Säule, die Eckkonflikte z.B. ausgelöst hatte. Diese Ordnung wurde von Piranesi dem Gefängnis vorbehalten.¹⁷⁰

Stellte Piranesi sich das gleiche Problem bei der ägyptischen Säule mit einem Schilfkapitell? Die Säulen stehen wie Spolien bzw. Überbleibsel, ohne als architektonisches Ganzes aufzutreten. Obwohl die beiden Säulen sich nebeneinander auf der Tafel befinden, scheinen sie unterschiedliche Funktionen zu tragen. Ob die beiden im Gegensatz oder analog zu verwenden sind, lässt sich nicht beantworten. Auffällig sind die Schrifttafel und das Reliefsband an Säulenschaft, welche sich in der benachbarten Säule rechts wiederholen.

In der späteren Auflage seiner *Opere Varie* und in seinen archäologischen Werken kamen häufig ägyptische Motive wie Obelisken, Löwen in der Sphingenpose und Hieroglyphen in Erscheinung. Die ägyptische Kultur wurde von Piranesi selbst genealogisch als unmittelbarer Vorgänger der

¹⁶⁸ Unter anderen vertreten J. Wilton-Ely und H. Bredekamp diese Meinung. Siehe H. Bredekamp, Piranesis Foltern als Zwangsmittel der Freiheit, in: Kunst um 1800 und die Folgen (W. Hofmann zu Ehren), München 1988, S. 31–46.

¹⁶⁹ Zu dieser Interpretation vgl. Robison 1986, S. 50: „In this revised print Piranesi seeks to separate Roman accomplishments, architectural and civic, from foreign influence. In this context the Doric order, depicted as a non-functional, chippes, and ill-assembled, seems to be rejected as Greek and hence foreign.“

¹⁷⁰ N. Pevsner und S. Lang, The Doric Revival, in: Pevsner, Studies in Art, Architecture and Design, 2 Bde., London 1968, 1. Bd., S. 196–211. Hier S. 204: „As is not suprising in view of his bellicose attitude in *Della Magnificenza*, these is in Piranesi’s own engravings of the sixties only one instance of a Greek Doric column, and that in a very special context. In pl. 16 of the second edition of the *Carceri* appears a solitary Doric column. The date is c. 1761 – that is exactly contemporary with the *Magnificeza* – and it is obviously meant as an indictment of Doric as the order of *terribilità* suitable only for the gloom of the prison.“

etruskischen und der römischen aufgehoben.¹⁷¹ Geschlossenheit und Strenge ihrer Architektur sind bei Piranesi als Spiegelbild ihrer gesellschaftlichen Ordnung interpretiert.

Ein ähnlicher Sinnzusammenhang kann den Löwenreliefs in Tafel V zugewiesen werden. Das Bild der Löwen, wahrscheinlich aus Ägypten stammt, symbolisiert Schutz vor Epidemie, bösem Geist und Verbrechen. Piranesi erzählt in seinem *Ragionamento*: „Ho in vista frà le altre opere di costoro in due Leoni, o Leopardi posti per ornamento in Roma alla fontana dell’aqua Felice, insieme con altri due atteggiati, e ritratti con molto studio della natura, cioè lavorati alla greca. Che maestà ne’ Leoni Egizi, che gravità, che saviezza! Che compostezza, che modificazione di parti! Con che arte spicca in essi ciò che si accorda con l’architettura, e riman soppresso ciò che la disajuta! Al contrario quegli altri Leoni ritratti tali quali si vedono nella natura, e così atteggiati, come è piaciuto al capriccio dello scultore, che stano a farvi? A diminuire il ricrescimento che gli Egizj danno, e ben grande all’ architettura di quella fonte, che pur non è delle bene intese.“ Mit dem Text zusammen fällt uns ein Bildbeispiel aus seiner Hand auf. Das Titelblatt der *Lettere di giustificazione* (1757) zeigt zwei die Schrifttafel flankierende Löwen (Abb.113). Die Titelschrift selbst ist an einer Seite eines gebrochenen Obeliskens eingraviert und dahinter lehnt sich der andere Teil schräg an ihn. Hier repräsentieren die Löwen wohl den Schutz der Gerechtigkeit.

Das Grabmal in Tafel XVI (2), eines aus der Typensammlung der Denkmäler¹⁷², bezeugt eine zweite Motiventlehnung aus der Antike. Oben abgerundet steht das Grabmal mit Inschrift und mit kleiner Büste in einer Nische. Es handelt sich aber um ein Mahnmal, worauf die in Nischen eingesetzten Köpfe und die Inschrift darunter anspielen. Welche Persönlichkeiten stellen die Köpfe dar? Sind es anonyme Verbrecher oder politische Märtyrer? Werner Busch vermutet, dass es sich bei den Köpfen um historische Persönlichkeiten handelt, die im Zusammenhang mit den zitierten Schriften stehen.¹⁷³ Ähnliche Denkmäler zeigen sich auch in anderen Werken des Künstlers: Eine Vignette (S. XXVIII) in *Lettere di*

¹⁷¹ Miller 1978 (I), S. 318: „Während für Caylus und Winckelmann die starre Erhabenheit der ägyptischen Kunst den vorästhetischen Zustand menschlicher Gesittung bezeichnet, von der sich die Griechen durch Reduktion der Ausmaße und das Hinzutreten der Anmut grundsätzlich unterschieden, stellte Piranesi die Ägypter an den Anfang einer Genealogie, die von den Pyramiden über die Bauten der Etrusker bis zu den Wundern der römischen Kaiserzeit gerade das unermessliche als Signum künstlerischer Meisterschaft der Nachwelt weiterreichte. So war schon auf dem zweiten Blatt der »Grotteschi« emblematisch die *translatio imperii*, die Ablösung der Pharaonen-Herrschaft durch die römische, als Kontinuität der Kultur dargestellt.“

¹⁷² Die Fronspitz des zweiten Buches von *Antichità Romane* stellen eine Typensammlung zahlreicher Grabmäler zur Schau. (Abb.100)

¹⁷³ W. Busch, Die graphische Gattung Capriccio, in: Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, S. 76: „Blatt Nr 16 dagegen, das Schlussblatt, mit verschiedenen eingemeißelten Schriftzeilen aus Livius und Tacitus, mit einer dorischen Säulen und einem frühzeitlichen Palmettenkapitell, vor allem aber mit den in Nischen gestellten Köpfen der Söhne des Brutus, die dieser aus Staatsräson – sie hatten sich an einer Staatsverschwörung beteiligt – hatte opfern müssen, steht für die römische Republik für die Zeit vor dem griechischen Einfluß. Ihrem archaischem Recht, ihrem Sitten-, Moral- und Staatsvorstellungen gilt Piranesis Sympathie. Das Römische Reich sieht er untergegangen aufgrund der Entartung und Degeneration der Kaiserzeit, für die Nero sprichwörtlich wurde.“

guistificazione (Abb.114), ‚*Scuola antica architettata all’Egiziana e alla Greca*‘ (Abb.116) in *Opere Varie* II (1761).

Die meisten antikischen Versatzstücke befinden sich im Vordergrund, wie es in der römischen Landschaftsmalerei üblich war. Piranesi griff hierfür auf das traditionelle Kompositionsschema zurück, das in den Ruinen- und Architekturcapricci weite Verwendung gefunden hat. Die vordergründige Stellung der Motive verleiht ihnen einen Repoussoir-Effekt, den Piranesi auch für seine Veduten übernahm. Eine vergleichbare Darstellung befindet sich in Tafel II. Die antiken architektonischen Fragmente sind unordentlich im Vordergrund aufgestellt. Bei diesem Gewimmel fällt auf, dass es mehr als ein rein gewöhnliches Kompositionsschema sein mag. Wie üblich in den *CARCERI*, herrscht hier Unordnung, der sich aber die noch aufrecht stehende, quasi antike Architektur im Hintergrund des gleichen Bildes entgegensetzt. Mir scheinen es, dass die beiden einander zu bedingen. Die Architektur des Hintergrundes existierte zu einem Zeitpunkt der Vergangenheit, dagegen befinden sich die Fragmente des Vordergrundes in der Gegenwart.

Tafel XV zeigt einen antikisierenden Gegenstand vor dem Bogenpfeiler, der fälschlich als Lampe bezeichnet wurde.¹⁷⁴ Die kegelähnliche Form des Gegenstandes samt anderen Zusatzteilen erinnert geradezu an einem Cippus, der bei den Etruskern und Römern zur Grenzmarkierung von Acker- und Weideland, Wasserleitungen und Grabanlagen verwendet wurde. Später ging die Bezeichnung auf Grabsteine über, die rund oder viereckig gebildet waren und meist die Inschrift des Stifters und des Verstorbenen tragen. Das antike Motiv taucht in Piranesis Werken häufig auf. In ‚*Mausoleo antico*‘ der *Prima Parte* (Abb.90) stehen zwei Cippi, jeweils auf einem aufwendig verzierten Sockel, über der Treppenanlage zum Mausoleum. Die Cippi dieses Bildes entsprechen dem ursprünglichen Gebrauch im Bestattungsbereich. Dasselbe Motiv findet sich auch auf dem Circus, auf dessen Spina es mit anderen Motiven wie Obelisken, Statuen steht. Piranesis ‚*Circus Maximus*‘, der zuerst in *Opere Varie*, dann als Fronspitz des dritten Buches der *Antichità Romane* (Abb.101) zur Schau gestellt wurde, bezieht das Motiv ebenfalls auf seinen eigentümlichen Gebrauch für die Eckmarkierung. In den *CARCERI* ist der Cippus ohne jeglichen Bezug zu den genannten Bedeutungen dargestellt. Der Standort, nämlich vor einem Bogenpfeiler einer Brücke und in einem Kerker, wie der Titel besagt, ergibt für das Motiv keinen Sinn. Die mit einem gebrochenen Radstück zusammengesetzte Form ist sicherlich eine Reminiszenz der Columna rostrata, welche Piranesi in seinen Phantasien bevorzugt wiedergab. Sie gilt als eine besondere Art der römischen Denkmalform.

¹⁷⁴ Robison 1986 und die folgenden Untersuchungen halten diesen Gegenstand für eine Lampe.

5. Holzkonstruktion

Neben und an den Steinbauten befinden sich Holzkonstruktionen. Ihre bildliche Beschaffenheit lässt uns erkennen, dass sie ohne konkrete Regeln sowie ohne Rücksicht auf das Raumverhältnis eingefügt worden sind. Sie dienen anscheinend zur Verbindung von Orten im Bild. Sie gelten also als Ersatz der Steinarchitektur und deswegen unterscheiden sie sich von den einzelnen Folterinstrumenten. Zu den Holzarchitekturen der *CARCERI* zählt man Zugbrücke, Holzbrücke, Laufgang und Balkenkonstruktion.

Zugbrücke (Taf. VII und XVI): Es lässt sich vorstellen, dass Piranesi das Motiv seit seiner Jugend vertraut war. Denn in der Lagunenstadt verbanden Brücken dieser Art die verschiedenen Inseln, besonders um Schiffen die Durchfahrt zu ermöglichen. Ein Gemälde Canalettos zeigt die Zugbrücke am Eingang des Arsens (Abb.60). Die Zugbrücke kann, anders als andere Brückenarten, die Passage ab und zu unterbrechen. In *CARCERI* findet sich keine geschlossene Zugbrücke. Die Brücke scheint nur dafür vorhanden zu sein, den Ausdruck der Unpassierbarkeit zu erzeugen.

Holzbrücke bzw. Holzsteg: Diese Motive entstammten den Bühnenbildern eines Vanvitelli oder eines Bibiena (Abb.11). Sie fungieren als provisorische Fortsetzung eines Laufgangs oder als Verbindung zwischen Mauerpfeilern. Piranesi schlug ab und zu eine Brücke, wo die räumliche Distanz der Brückenköpfe schwer nachvollziehbar ist. Hier ist die Brücke ein Störfaktor. Die meisten Konstruktionen bestehen aus zwei Balken, Laufböden und spärlichen Brüstungen. Die meisten Brücken haben keine Stütze, mit Ausnahme der Tafel VII. Wie eine Holzbrücke fungiert die Holzterasse als ein provisorischer Auf- und Abgang anstelle der Steintreppe. Ihre Konstruktion ist genauso einfach wie die Holzbrücke, und den meisten Holztreppen fehlen Geländer. Alle Holztreppen haben einen einfachen Lauf und verbinden meist Brücken und Laufgänge. Die Verbindung durch die Holzterasse verursacht nicht selten eine Beunruhigung des Raumerlebnisses wie bei der unlogischen Raumverknüpfung durch Holzbrücken.

Die Holzkonstruktionen existieren nicht selbständig, sondern sie lehnen und stützen sich auf Mauern. Die konstruktive Notwendigkeit der Holzbauten ist nicht nachzuweisen: sie sind provisorisch angebaut und vorübergehend verfügbar. Allerdings steht fest, dass die Holzkonstruktionen nach der Überarbeitung der *CARCERI* noch fester und jünger im Vergleich zu denen der ersten Auflage erscheinen. Die Kontur der Holzkonstruktion ist mehrmals kräftig nachgezogen, ohne ein ausgewogenes Verhältnis zur benachbarten architektonischen Anordnung zu berücksichtigen.

Die Vervielfältigung der Holzkonstruktion in der zweiten Auflage ging natürlich nicht ohne Grund vor sich. Man findet möglicherweise eine plausible Erklärung in der theoretischen Beziehung zwischen Lodoli und Piranesi und zwar im Hinblick auf die Materiallehre Lodolis. Lodoli trat für eine materialgerechte Erscheinung der Architektur ein, wonach der Architekt die Eigenschaft und vor allem die Festigkeit des angewendeten Materials für seine Architektur erfassen soll. Er bevorzugte Steine als Baumaterial und wies die Ansicht Laugiers zurück, dass Steinbauten nicht Holzbauten nachahmen sollen. Dies wurde in die Architekturtheorie Piranesis

übertragen.¹⁷⁵ Die These¹⁷⁶, dass der Kontrast der materiellen Eigenschaften von Stein und Holz sich direkt auf die Lehre Lodolis bezieht, könnte im Zusammenhang der *CARCERI* bewahrheitet werden. Im übertragenen Sinne scheint es folgerichtig, dass Piranesi den Unterschied der Konstruktionsarten zwischen Stein und Holz veranschaulichte. Demnach negierte er die These, dass die Steinarchitektur eine Nachahmung der Holzarchitektur sei.

6. Darstellung von Menschen

6-1. Staffagefigur

In bezug auf die Menschendarstellung der *CARCERI* sind Piranesis Skizzen (Abb.23, 24) zu beachten. Piranesi zeigt kein besonderes Interesse an Physiognomie und Anatomie.¹⁷⁷ Seine Skizzen sind spontane Aufnahmen lebender Menschen und lassen sein Interesse für theatralische Gestik erkennen, die das Milieu Roms zur Schau stellte und die Piranesi in seinen Bildern wiedergeben mochte.¹⁷⁸ In diesem Sinne sieht man in den Figurendarstellungen Piranesis, dass darin ein „Geist der *Commedia dell'arte*“¹⁷⁹ fortlebte. Ähnlich wie seine Vorgänger Callot¹⁸⁰, Rosa und Magnasco, stellte Piranesi den Menschen seiner Zeit mit Neugier und bedeutungsschwerer Attitüde vor. So teilte Bianconi mit:

¹⁷⁵ J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, New York 1972, S. 55: „The superb, economic use of stone, „according to its nature,“ seemed as admirable to him as the huge size and bareness of the buildings. Lodoli might have put it this way; indeed, the same point is translated into visual terms in Piranesi's best-known suite of etchings, the *Carceri*, those vast structures whose very scale, considered in terms of contemporary building funds, at once removes them into the realm of theater decoration, and which must be the nearest approach to a Lodolian style of architecture.”

¹⁷⁶ Rykwert 1972 und 1980. A. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, London 1983, vertreten die Ansicht, auf die ich in dem nächsten Kapitel eingehen werde.

¹⁷⁷ Wilton-Ely 1978, S. 41–42: „The few sheets of figure studies surviving from Piranesi's studio suggest that they were drawn from life to provide an anthology of pictorial motifs, similar in function to the material of Watteau's sketchbooks. Making certain allowances for the difference in handling of chalk and pen, the two sets illustrated here from the early 1750s and early 1760s respectively represent a change of interest from the description of particular incidents in human behaviour to the registering of dynamic forces in general.”

¹⁷⁸ K. Kassirer, *Piranesi, disegnatore di figure*, in: *Rivista di Studi e Vite Romana II*, 1924, S. 180–181; Thomas 1954, S. 25 ff.

¹⁷⁹ R. Bacou, *Piranesi*, Berlin 1975, S. 18.

¹⁸⁰ A. M. Hind, G. B. Piranesi. *A critical study with a list of his published works and detailed catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, 1967, S. 230; Merx 1971, S. 334: „Leiteten die Bambocciaden die genre-betonte Behandlung der Staffage bei Carlevarijs und Canal ein, so finden sich die Prototypen der Staffage Marieschi und Guardis eher bei Salvator Rosa, Jacques Callot, Alessandro Magnasco und Marco Ricci. Vor allem Callots Rzierungs-Folgen, wie „*Les Caprices*“ von 1613, „*Capricci di varie figure*“ mit Szenen aus dem italienischen Volksleben von 1617 sowie die Folge „*Balli di Sfessania*“ mit Szenen und Figuren aus der *Commedia dell'arte* von etwa 1622 bereiteten die Reduzierung der Figur auf die reine Pose bei Guardi vor.“

Piranesi „amava ancora a disegnare gambe impiegate, braccia rotte, e cudrioni maganati, e quand’egli trovava per le Chiese uno di questi spettacoli a lui pareva d’aver trovato un nuovo Apollo di Belvedere, o un nuovo Laocoonte, e correva tosto casa a disegnarselo. Chi ha veduta questa singolare raccolta afferisce essere essa la più salutare meditazione delle misere umane.“¹⁸¹

Noch bezeichnender stellte Carl Justi diesen Sachverhalt in ‚*Winckelmann und seine Zeitgenossen*‘ dar:

„In dem Gestrüpp, das seine Ruinen unzugänglich macht, und in denen Menschen wie Mücken in den Maschen eines Spinnengewebes festzuhängen scheinen, gewahrt man Gestalten in schwarzen Lumpen, mit verrenkten oder fehlenden Gliedmaßen, rhachitisch verkrümmten Knochen, insektenhaften Armen und Fingern, in heftigen Bewegungen. Sind es jene Elenden, die der Orient in die Einöden ausstieß, oder die unsauberen Geister, die der Prophet in Babels Trümmern schaute, oder sind es aufgeregte Kunsthysteriker? Es ist die Staffage römischer Paläste, Kirchen, Ruinen, deren Darstellung Piranesi früher als Specialfach betrieben hatte, jene dauernde Ausstellung der Schattenpartie dieser unserer besten Welt, die in der ewigen Stadt zur Anregung christlicher Tugenden veranstaltet wurde.“¹⁸²

Die von den Straßen Roms entnommenen Menschenfiguren sind in den *CARCERI* und besonders im Zusammenhang mit dem Umstand der Einkerkelung eingeführt. Sie sind einfaches Zeichen für die ahnungslosen anonymen Menschen.¹⁸³ Die Menschenfiguren dürfen sich daher als *Abbraviatur* der zeitgenössischen Menschen bezeichnen. Bereits früher konzipierten Künstler wie Marco Ricci und Salvator Rosa¹⁸⁴ die Art der *Abbraviatur*, um sie in ihre Architektur- sowie Ruinencapricci zu integrieren. Für den jungen Piranesi war die *Vedutenmalerei* – *Architekturcapriccio* – eine geläufige Kunstgattung, von der er vieles erlernen konnte. Der Stil der

¹⁸¹ Bianconi 1976, S. 128.

¹⁸² C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1923, 2. Bd., S. 343–344.

¹⁸³ Vgl. D. Laroque, *Le discours de Piranèse. L’ornement sublime et le suspens de l’architecture*, Paris 1998, S. 108 : „Piranèse aimait les ornements funéraires, il aimait les choses laides. Les personnages qui peuplent les gravures de Piranèse ont des corps vaincus et dolents; les éclopés sont nombreux, ou, dans les *Carceri*, bien évidemment, les victimes de bourreux. Monuments et humanité communient dans un même délabrement. Il y a chez Piranèse une intéressante incapacité à représenter le corps humain; il «se jugeait lui-même insuffisant à cet égard et [...] se plaignait d’en avoir souffert».“

¹⁸⁴ Wilton-Ely 1978, S. 41 und fig. 55 & 58: „By the second half of the eighteenth century, the dramatic landscape around Tivoli was attracting an ever increasing quantity of artists to depict this *locus classicus* of the Sublime. In the way that art feeds on art, Piranesi’s search for a suitable mode of expression led him to Salvator Rosa – several of whose paintings he owned – as shown in the vigorous treatment of water, vegetation and, in particular, trees.“
Siehe auch die abgedruckte Liste im italienischen Reprint von *Il Campo Marzio dell’ Antica Roma* (Hg. F. Borsi), Florenz 1972, S. 15 ff.

Vedutenmalerei in derselben Zeit charakterisiert sich ebenso als Abbreviation oder Deformation der Menschengestalt.¹⁸⁵ Die nur zu Pose und Gesten reduzierten Figuren der venezianischen Vedutenmalerei wurden zu einem „Stimmungsmotiv“.¹⁸⁶ Piranesi inszenierte sie auf Straßen, in Kirchen und um Ruinenstätten seiner frühen Veduten auch in der ähnlichen Art und Weise.

Die kleinen Figuren, deren Anzahl in der zweiten Auflage der *CARCERI* erheblich angewachsen ist, sind mit dürftiger Linienführung ausgeführt. Demnach erscheinen die Figuren ohne Individualität oder sonstiges Kennzeichen. Ein paar skizzenhafte Linien oder Punkte schaffen die knappe Kontur der Figuren, die sie den Betrachter überhaupt erkennen lässt.¹⁸⁷ Ihre Gewandung und Physiognomie sind schwer oder kaum zu erkennen. Die Figuren sind ziemlich klein im Verhältnis zu der Architektur und den mechanischen Geräten. Außerdem sind sie nicht in einheitlichem Maßstab zu betrachten.¹⁸⁸ Einige Figuren unter ihnen fallen dadurch auf, dass sie sich von den anderen in Größe und Ausführungsgrad unterscheiden.¹⁸⁹

Diese Figuren der *CARCERI* können nach Typen der Handlung oder der Gestik folgendermaßen geordnet werden: Erstens die wandelnde oder zuschauende Einzelfigur, zweitens die Figur mit dem Gestus der Bewunderung¹⁹⁰, drittens die zeigende Figur. Solche Typisierung leitet sich aus den Überlegungen zur kodierten Körpersprache ab. Die Typen tauchen abwechselnd und breit verteilt auf. Die charakteristische und stilisierte Körpersprache Piranesis hängt mit der Kunsttheorie seit Alberti zusammen. Alberti war der Meinung, dass zu jedem Gefühlszustand der angemessene

¹⁸⁵ Merx 1971, S. 333 : „Gegen Ende der Schaffensperiode (von Canaletto) werden die Staffagefiguren zu ornamentalen Chiffren, zusammengesetzt aus rocaillartigen oder C-Bogen-förmigen ornamentalen Pinselstrichen oder -punkten, welche knapp Kleidung und Pose skizzieren und damit die ausschließlich auf die Pose reduzierte Staffage Guardis vorbereiten.“

¹⁸⁶ Ibid, S. 335: „Eine gesonderte Untersuchung wäre anzustellen über den Charakter und die Funktion der Staffage in den Phantasieveduten und vor allem in den Capricci. Die Staffage wird hier, besonders dann bei Guardi, zu einem der Stimmungsmodulatoren und dekorativen Faktoren der Darstellung und schließlich – zwar immer noch alte figuralen Motive, wie „Schatzgräber“, „Wäscherinnen“ und „Pastoralen“ etc. samt ihren ikonologischen Bezügen alludierend – zum reinen Stimmungsmotiv.“

¹⁸⁷ Kassirer 1924, S. 181: „Sarebbe errore prendere per caricature le figure tracciate fantasticamente dal Piranesi come quelle del Guardi. Ben diverso da un Ghezzi prendeva sul serio la riproduzione di codeste figure. Egli creatore della serie delle «Carceri» conosceva il terrore degli abissi della vita. Quindi i suoi disegni non hanno soltanto un valore artistico, ma rappresentano un documento di umanità.“

¹⁸⁸ Vgl. mit der Staffage der ‚Prima parte‘. Darüber siehe R. Wendorf, Piranesi’s Double Ruin, in: *Eighteenth-Century Studies* XXXIV, 2001, S. 176: „The human figures introduced into these images serve no thematic or ironic function, she argues; they simply serve to accentuate the height of the vaults and the depth of the perspective.“

¹⁸⁹ Haug 1969, S. 106–107: „Der Mensch, der als Maßstab dienen müsste, fehlt auf manchen Blättern ganz, auf anderen sind die Figuren winzig klein oder so weit in den Hintergrund gerückt, daß sie in keinem festen Größenverhältnis zum Raum und seinen Teilen stehen und mehr als Figurinen, die sich kaum vom Dekor unterscheiden, denn als lebende Akteure erscheinen.“

¹⁹⁰ Wendorf 2001, S. 174: „The figure with the extended arm gestures towards Piranesi’s original, dedicatory gesture. What he points to, however, is almost entirely obscured by the natural forces that swirl before him.“

Gestus darzustellen sei. Diese Idee setzte sich über die barocken Theatralistik hinaus fort.¹⁹¹

Wer sind die Figuren? Sie treten meistens als Zuschauer in der Kerkerwelt auf. Einige Figuren unterscheiden sich von den Zuschauern. Sie sind möglicherweise als Gefangene anzusehen. Tafel VIII, X, XII und XIII in der ersten Auflage stellen Figuren als Eingekerkerte zur Schau. Sie sind nahe zum Betrachter gerückt, nämlich im Vordergrund, und ihre besonderen Haltungen kommen klar zum Ausdruck: gefesselte und hockende Figuren auf dem Boden oder am Pflöck.

6-2. Repräsentative Figuren

Anders als die Staffagefiguren fallen etliche Figuren durch ihre erhebliche Körpergröße und ihre detaillierte Ausformung auf. Gefesselt oder gefoltert, wurden sie eindeutig im Hinblick auf das Kerkerthema inszeniert. Sie sind gigantische Figuren, die aus den griechischen Mythen oder dem Alten Testament hervorgerufen zu sein scheinen.¹⁹² Nur den Giganten sind die vermeintlichen Foltergeräte und die überdimensionale Kerkerwelt vorbehalten. Ihre momentanen Aktionen scheinen in Ewigkeit versteinert zu sein. Trotz der dramatischen Pose spürt man an ihnen kaum eine organische Lebendigkeit. Sind sie Relikte aus einer fernen Vergangenheit, als die Menschen der dargestellten gigantischen Architektur noch physisch und psychisch gewachsen waren? Der auffallende Unterschied der Körpergröße führt zur Vorstellung, dass es sich um eine Bedeutungsperspektive handeln könne und diese Perspektive mit Piranesis Geschichtsauffassung zu verbinden sei. Aus seiner geschichtlichen Darstellung in der *Della Magnificenza* lässt sich herauslesen, dass alles, was in der Antike errungen war, unter der Ignoranz und Schwäche der zeitgenössischen Menschen verloren gegangen und die Gegenwart nicht kompetent genug sei, eine vergleichbare Größe hervorzubringen.

In der ersten Fassung zeigen Tafel I und X die großen Figuren. Typischerweise befinden sie sich in kraftlosem oder entsetztem Zustand.¹⁹³

¹⁹¹ Ibid, S. 174: „They remind us of Alberti’s preference for „someone who admonishes and points out to us what is happening (in an istoria); or beckons with his hand to see; [...] or shows some danger or marvellous thing there; or invites us to weep or to laugh together with them. They therefore exercise what Claude Gandelman has called the „gesture of demonstration,“ a perlocutionary act in which enlightenment successors to the demonstrator of early Renaissance religious painting force us to follow the vector of their gaze and thus confront the puzzle of the fragmented inscription ourselves.“

¹⁹² Vgl. Miller 1978 (I), S. 207: „Die Größe der Anlage und die Größe der Schuld, die aus ihr ein Gefängnis gemacht hat, die unbeschränkte Kraft der Baumeister und die schrankenlose Wut der Gefangenen, die durch solche Maschinerien zu bändigen war, liegen jenseits der Einfühlungsgabe des Epigonen-Geschlechts, das mit ratloser und teilnahmsloser Verwunderung der gespenstischen Gruppe riesenhafter Gefolterter oder dem schreienden Gefangenen auf den Blätter II, 10 und II, 1 zusieht, die wie das Gehäuse um sie im Moment der Pein, in *atto di morire*, versteinert sind.“

¹⁹³ R. Bacou, À propos des dessins de figures de Piranèse, in: Brunel 1978, S. 33–37, hier S. 37 : „Les témoignages contemporains ont souligné, dans la personnalité de Piranèse, deux traits essentiels: la passion, alliée à une âpre mélancolie; d’où son attirance pour les représentations violentes, dont témoignent non seulement les inventions des Carceri – par

Dagegen zeigt die zweite Auflage die Figuren in etwas dynamischerer Haltung. Das Verhältnis entspricht auch dem der architektonischen Gestaltungen der ersten und zweiten Auflage. Die Figurengruppen, die von der ersten Auflage an existieren, wurden in dem zweiten Zustand plastischer und deutlicher ausgearbeitet: die suggestive Anspielung ist nun durch die Lebendigkeit des Ausdrucks ersetzt. Die ruhigen Gesten der Figurengruppe der Tafel X bringen sogar ein Gefühl von Erhabenheit im Betrachter hervor. Im Hinblick auf die genannten Merkmale dürfte die Figuren als Vorbilder für diejenigen der Tafel II gedient haben. Tafel II der zweiten Auflage stellt unverkennbar eine Folterszene dar. Drei Figuren dieser Tafel unterscheiden sich von den Staffagen nicht nur durch ihr großes Körpermaß, sondern auch durch ihre erkennbare Gestik, die Mimik und vor allem durch ihre Nacktheit. Eben diese antikisierende Nacktheit weist darauf hin, dass die Figuren antiker Skulptur gleichkommen. Demgegenüber vertritt Campbell die Auffassung, dass es sich bei den Figuren um ein monumentales „tableau vivant“¹⁹⁴ handle.

Eine Figur in Tafel V unterscheidet sich von den genannten Figuren im Hinblick auf die Aktion und den Ausführungsgrad ihrer Gestaltung. Eine männliche Figur, die sich zwischen den Löwenreliefs befindet, ist zeitgenössisch gekleidet und ist in eine Handlung eingebunden. Sie ist wohl weder Gefangener noch Zuschauer im Bild. Sie ist daher die einzige Figur, die den anderen Bildgegenständen in vielen Hinsichten korrespondiert. Ihr Größenverhältnis zu dem Löwenrelief, das sich nun in der Barberinischen Sammlung befindet, entspricht ausnahmsweise den natürlichen Proportionen. Ist diese Figur als eine Künstlerfigur oder gar mit einer bestimmten Persönlichkeit zu identifizieren? M. E. handelt es sich um die allegorische Figur eines Gegners Piranesis. Selbst wenn die Rückenfigur keineswegs ihre Gesichtszüge zu erkennen gibt, bemerkt man einige Kennzeichen: die Figur ist zeitgenössisch gekleidet; ihre Kopfbedeckung mit Turban fällt auf, die an dieselbe im Porträt Winckelmanns von Anton von Maron (Abb.83) erinnert.¹⁹⁵ Noch schlüssiger ist die Tatsache, dass die Figur sich gerade an dem gedoppelten Löwenrelief befindet und ihre Aufmerksamkeit auf das Werk konzentriert. Die Handlung der Figur gilt daher als ein wohl ausgedachter Scherz zur „Nachahmungstheorie“ Winckelmanns sowie Laugiers, deren Theorien 1755 und 1757 erschienen und Piranesi sicher gekannt waren.

example, la célèbre groupe des torturés de la planche 10 (F. 33) – , mais aussi maints détails des Antichità Romane, où les visiteurs des ruines se métamorphosent en profanateurs et en pilleurs de tombes; la violence funèbre de telles images rejoint l’inspiration macabre de ces singuliers dessins de Benedetto Castiglione à la Biblioteca Ambrosiana, récemment publiés par U. Ruggieri, qui apparaissent comme la point de rencontre de deus génies visionnaires et hantés.“

¹⁹⁴ M. Campbell, Piranesi: The Dark Prisons, New York 1988, S. 34 und Ders. in: Ausst. Kat. Philadelphia 2000, S. 576.

¹⁹⁵ C. Tutsch, Zum Bildnis Joahnn Joachim Winckelmanns von Anton von Maron, Köln 1995, S. 50 ff: Zur Kleidung Wickelmanns im Bidnis und Vgl. S. 52: „In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und bis weit über die Mitte hinaus war es üblich, daß Männer in Privatbereich des Hauses statt der Perrücke eine Mütze oder auch eine turbanartige Kopfbedeckung trugen. Neben dem Bedecken des geschorenen Kopfes beziehungsweise des schütterten, durch die Perrücke strapazierten Haars schütze sei vor allem gegen die Kälte.“

7. Text und Inschrift

Die *CARCERI* haben kaum schriftliche Erläuterungen zu den bildlichen Darstellungen, im Gegensatz zu ihrem Vorläufer ‚*Carcere oscura*‘, aus dessen Begleittext sich die strukturelle Beschaffenheit der Gefängnisse erfassen lässt. Dieser Text lautet: „Carcere oscura con Antenna pel suplizio de’ malfatori. Sonvi da lungi le Scale, che conducono al piano e vi si vedone pure all’intorno altre chiuse carceri.“ Mit unterirdischen Räumen und Verbindungen der unterschiedlichen Geschosse durch langen Treppen zeichnet sich das architektonische Arrangement der ‚*Carcere oscura*‘ aus, das wiederum in den *CARCERI* seine Entfaltung findet. Außerdem ist ersichtlich, dass es sich um geschlossene Gefängnisse handelt, die sich über viele Stockwerke erstrecken.

Die Blätter der *CARCERI* waren ursprünglich nicht betitelt. Die in meiner Arbeit angewendeten Bezeichnungen sind moderne Erfindung der Piranesi-Forschung.¹⁹⁶ Sie charakterisieren zwar jedes Blatt, aber treffen nicht grundsätzlich das Thema jedes Blattes.¹⁹⁷ Die im Bild eingesetzten Inschriften haben auch keine direkte, inhaltliche Bezugnahme auf die Bilder und daher können sie den Leser leicht in Verwirrung bringen. Demnach entdeckt man in einigen Punkten Widersprüche innerhalb der Bildfolge: z.B. besteht eine Uneinigkeit zwischen Tafel II und XVI.¹⁹⁸ Die figürliche Inszenierung der Folterung und die Nameninschriften der Tafel II spielen auf das politische ‚Martyrium‘ unter der tyrannischen Gewaltherrschaft Neros an. Hingegen überliefern die Inschriften der Tafel XVI Geschichten, in denen es um die gesetzliche Gerechtigkeit der alten Römer und zugleich um die Notwendigkeit der Gesetzgebung gegen zunehmende Kriminalität geht.

Die Titelschrift der ersten Auflage gibt keine Auskunft über Künstler und Datum. Stattdessen lassen sich der Name des Verlegers und die Behandlungsweise in einem knappen Satz erkennen. Erst in der zweiten Auflage erhielt das Titelblatt den Künstlernamen mit dem stolzen Titel „Architetto Veneziano“. Aus der Umwandlung des Titels ergaben sich Indizien zur Erläuterung des Bildthemas. Der ursprüngliche Titel lautet „INVENZIONI CAPRIC[CIOSE] DI CARCERI“, nämlich ‚kapriziöse Erfindungen von Gefängnissen‘. Die folgenden Darstellungen der Gefängnisse sind (von Piranesi) erfunden und zwar in einer Gestaltungsweise des Capriccio. Daher kann man sich vorstellen, dass die Kerker so in

¹⁹⁶ Robison 1986, S. 62 : „Titles are given in Italian when taken from Piranesi’s own captions, tables of contents, or title pages. Where those are not available, I have suggested English titles based on the following principles: that they hold for all states of the plates; that they be specific and not repetitive (e.g., every “Carcer” could have in its title “Architectural Complex ...,” “Perspective of Arches ...,” “Carcere with a ...,” etc.); and that they not be long, pedantic listings of the various elements in an image. Thus, I have tried as far as possible to pick a distinctive and prominent element of each plate to use in the title.“

¹⁹⁷ Siehe die Beschreibungen im letzten Kapitel.

¹⁹⁸ Vgl. Gavuzzo-Stewart 1999, S. 135: „Inoltre esiste anche un legame tematico tra le due stampe che va ben oltre quello carcerario. Tanto che considerando come una sia posta all’inizio e l’altra alla fine della serie, si è indotti a pensare che esse vogliano racchiudere tutte le rimanenti incisioni in un nuovo contesto.“

variablen Kompositionen und Konstruktionsweisen dargestellt sind und sich als Sujet hervorheben lassen. In der ersten Fassung der *CARCERI*, kann man sich hinsichtlich der Themenentwicklung Piranesis vorstellen, dass es sich um phantastische Entwürfe für Gefängnisarchitektur handelt. Wie bekannt, ist die Realisierung auf der Basis der Stiche sowohl im praktischen Bau als auch auf der Bühne ausgeschlossen. Übrig bleibt immerhin die Annahme, dass die Kerkerbilder nur in der Stichfolge existieren und als geschlossenes Werk betrachtet werden müssen. In der Weise brachte Piranesi durch dieses Werk eine Autonomie seiner Bildarchitektur zustande. Dennoch trat Piranesi eher bescheiden auf, indem er das Werk zunächst fast anonym erscheinen ließ.¹⁹⁹

Der neue Titel für die zweite Auflage ist noch schwieriger zu entschlüsseln. Er lautet: „CARCERI D’INVENZIONE“. Zunächst ist zu bemerken, dass die gekritzelten Buchstaben der ersten Auflage durch die reliefsartigen, römischen Majuskel vertauscht worden sind. Hierin lässt sich Piranesis Interesse für die römische Epigraphik aufspüren.²⁰⁰ Nach einer ausführlichen Betrachtung fällt es gleichfalls auf, dass die Buchstaben nach und nach verkleinert und eng nebeneinander gerückt wurden. Ist es ein Beweis für die wenig planmäßige Arbeit am Werk? Immerhin scheint das Wort „CARCERI“ ein besonderer Akzent zu sein seiner Zeilenstellung und Größe. Aber in der zweiten Auflage tritt die Bedeutung der „Carceri“ hinter die „Invenzione“ etwas zurück: Diese Erfindung (diesmal in Singular!) Piranesis sei *eingekerkert*. Es kann eine ironische Äußerung gegen die Verurteilung der Phantasie durch puristische Theoretiker sein. Durch die hemmungslose Verwicklung von willkürlichen Baukonstruktionen entstanden die unentrinnbaren Gefängnisse. Mit dem Wort „Carceri“ meinte Piranesi nicht nur physische Einschränkung, sondern auch psychische, psychopathische Ausweglosigkeit. Der gewisse Stillstand der ersten Fassung ist hier durch die verdunkelte abgründige Ideenverwirrung abgelöst. Die Schriftform des Titels ist zwar ‚monumental‘ sowie regelmäßig, aber der Klang des Titels bringt eine bestimmte Verunsicherung. Dies wird durch die

¹⁹⁹ Als Ausnahme gibt es 6 Tafeln, die seine Signatur tragen: Taf. VII, IX, X, XII, XIII und XV. In der zweiten Auflage wurden die Tafeln durchgehend signiert, *Piranesi f.*, mit einer einzigen Ausnahme der Tafel XIV.

²⁰⁰ Armando Petrucci, *Public Lettering. Script, Power and Culture*, London 1980, S. 65: “We should also note at first Piranesi showed little interest in Roman epigraphy, which in the early phase of his career does not seem to have had much influence on the monumental writing that he created for the title pages of his works such as the first and second editions of *Architettura e prospettiva* or *Capricci di Carceri*. Finally, it should be pointed out that Piranesi’s elaboration of a monumental capital alphabet was not the product of an abstract study of the alphabet as a system of signs, nor was it the result of experiments in calligraphy (with which he was unfamiliar). Rather, it was the fruit of his direct study of classical monuments, which he carefully examined, sketched, and analyzed in minute detail without the mediation of Palladio and with an enthusiasm that was quite unusual for his time.” S. 66: “On the other hand in the first edition of *Carceri* (1745) we find the narrow, fringing capital with delicate strokes typical of the Venetian Tiepolo style, which is also used for the literary quotations based on epigraphic and for the illegible traces of writing in *Carceri* and in *Capricci*. [...] What most distinguishes these letters is the fact that in drawing them, Piranesi has managed to make them look as though they have been sculpted in relief and not chiseled in stone. This creates a very vivid effect of “unreal starkness,” according to Focillon, which is further enhanced by the strong contrast between the thick and thin strokes, the clean squaring of the forms, and the striking emphasis on the series.”

dargestellte Form des Inschriftrahmens verstärkt, z.B. mit dem brüchigen Rahmenprofil und mit den ihn umgebenden, eindringenden Quadermauern.

Angesichts der Titelschriften der *CARCERI* ziehen zwei Wörter, *Capriccio* und *Invenzione*, die Aufmerksamkeit auf sich. Während die beiden Folgen der *CARCERI* als „*invenzioni*“ bezeichnet sind, taucht das *Capriccio* nur in der ersten Auflage auf. Die Nebeneinanderstellung der beiden Wörter war vor Piranesi geläufig. Als „*capricciosa invenzione; capricciosa fantasia; capricciosa e grande inventione; fantastiche e capricciose invenzioni*“²⁰¹ bezeichnete man am häufigsten graphische Werke, welche launische, scherzhafte und vor allem ungewöhnliche Figuren darstellten. Daher scheinen ‚*Capriccio*‘ und ‚*Invenzione*‘ eng miteinander verwandt in ihrem Sinn.²⁰² Bei näherem Ansehen erkennt man, dass ‚*capriccio*‘ jedenfalls als Adjektiv angewendet ist, genau so wie es bei dem Titel der *CARCERI* der Fall ist.

Der Begriff wurde in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts als Bezeichnung für eine gewisse Gattung gebraucht.²⁰³ *Capriccio* hieß also die Sammelvedute, die besonders Architekturen verschiedener Herkunft in einer Bildansicht darstellt. Demnach lässt sie sich als Architektur*capriccio* bezeichnen. Jedoch ist fraglich, ob das *Capriccio*, wie gerade gesehen, zur Gattungsbestimmung der *CARCERI* dienen darf. Ein unmittelbarer Anlass ist höchstwahrscheinlich bei Tiepolo zu suchen, in dessen Atelier Piranesi 1744-45 mitarbeitete. In dieser Zeit beschäftigte sich Tiepolo mit den graphischen Werken mit den Titeln ‚*Capricci*‘ und ‚*Scherzi di fantasia*‘.²⁰⁴ Das *Capriccio* begriff Piranesi daher als Phantasie sowie als eine besondere Ausdrucksweise.

Das Wort *Capriccio* fällt in der zweiten Auflage der *CARCERI* weg.²⁰⁵ Einen der Gründe dafür sucht man im Wandel sowohl der Begriffsauffassung in der venezianischen Kunst als auch Piranesis eigener Konnotation des Begriffs. Das *Capriccio* wurde in der venezianischen Kunstkritik vor den

²⁰¹ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 63.

²⁰² Gavuzzo-Stewart 1999, S. 63: „Certamente altri, come per esempio G. B. Armenini e G. P. Lomazzo verso la fine del Cinquecento e molti ancora parleranno di ‚ricche e capricciose invenzioni‘ e di ‚invenzioni e capricci‘; tuttavia non si può negare l’importanza di base ed il peso dell’autorità dell’opera del Vasari per la diffusione di simili binomi.“; D. R. Marshall, Viviano and Niccolò Codazzi and Baroque Architectural Fantasy, Rom 1993, S. 23: “[...]: a capriccio is an invention which is bizarre rather than profound.”

²⁰³ Focillon 1928, S. 53: „Le mot ‚caprices‘ gravé sur le titre indique peut-être le caractère récent d’une influence tiépolesque, de même que la composition et la manière de certaines planches.“

²⁰⁴ Die beiden Werke sind noch nicht genau datiert. Die Forscher vermuten, dass sie zwischen 1739 (?) und 1741 (?) ausgeführt wurden. Andrea Gottdang, Tiepolos *Scherzi di Fantasia*. Begriff und Bedeutung, in: Mai/Rees 1998, S. 81–96.

²⁰⁵ Vgl. W. Busch, Das *Capriccio* und Erweiterung der Wirklichkeit, in: Mai/Rees 1998, S. 53–80, hier S. 66–67: „Warum nimmt Piranesi dann Abschied vom ‚*Capriccio*‘-Begriff? Das ist zwar schwierig zu verstehen, aber man kann es in einem Satz sagen: weil er den seltsamen Räumen Sinn zurückgibt. Zwar sind sie natürlich auch jetzt nicht real zu denkenden Kerkerinnenansichten. Aber wenn vorher Architektur entwertet wurde, weil Piranesi sich die „*licenza*“ dazu nahm, so wird jetzt, fünfzehn Jahre später, dieser Logikbruch bewertet, interpretiert, es entsteht eine „*architecture parlante*“. Denn diese Architektur ist eine Abschreckungsarchitektur geworden. Sie zeigt nicht reale Kerker, sondern das, was in der Vorstellung vom Begriff Kerker ausgelöst werden kann.“

1750er Jahren eher positiv eingeschätzt.²⁰⁶ Die Kunstkritik in Venedig akzeptiert ihn und nahm den Begriff als Gattung bzw. als eine künstlerische Ausdrucksform auf. Als der Klassizismus in den Jahrzehnten um dominant wurde, verlor der Begriff an Bedeutung. Durch den streng disziplinierten Geschmack des Klassizismus wurde das Capriccio als ein ‚abuso‘ verurteilt, den die Klassizisten der Überflüssigkeit des Ornaments sowie der unklassische Formensprache der Barockarchitektur anschuldigten.²⁰⁷ Piranesi selbst gebraucht den Begriff im negativen Sinne, obwohl es nur für kurze Zeit war. So blieb nur der Begriff ‚invenzione‘ in den *CARCERI*.²⁰⁸ Es ist fraglich, ob Piranesi sich freiwillig diesem Gedankenwandel anpasste. Die vorübergehende Abwertung des Begriffs lässt sich auf die Notwendigkeit zurückführen, dass der Künstler sich mit dem klassizistischen Kunstideal auseinandersetzen und dialektisch vom Standpunkt seiner Gegner ausgehend seine Theorie verteidigen musste. Bald nach 1764 griff er auf den Begriff Capriccio zurück. Sein Capriccio wurde nun, in einer anderen Perspektive, zu einem Reaktionsmittel gegen die Verurteilung erhoben.²⁰⁹

Die Invenzione hingegen blieb weiterhin der Hauptbegriff der zweiten Auflage. Es heißt nun nicht mehr die kapriziöse Erfindung. Die Wortgruppe ‚inventare, inventor und invenzione‘, ist besonders in der Graphikkunst nicht selten zu finden. Ein Graphiker, der ein Werk aus eigenen Ideen erzeugt, bezeichnet sich mit ‚inventor inventit‘.²¹⁰ Für Piranesi verschaffte der Begriff seinem Œuvre Originalität. Sein erstes Werk *Prima Parte* war auch von ihm erfunden (inventate). Stewart-Gavuzzo zufolge bedeutet das ‚inventate‘ mehr als bloß das Erfinden bzw. Erfundene. Sie vermutete eine Polemik in diesem Wort. Eine Polemik, die Piranesi gegen das rege Auftragsvermögen, die schlechte Bautätigkeit und das Fehlen der Magnifizenz in der Baukunst seiner Zeit aufstellte, zeige sich in seiner Radierung.²¹¹ Als ein weiteres Beispiel gilt das Werkverzeichnis der *Antichità Romane* (ein Duplikat in der Barberinischen Sammlung), das den folgenden Titel aufweist: „Prospettive inventate sulla maniera degli antichi Romani e, poco più sotto, Carceri parimente d’invenzione“²¹². In den beiden Fällen setzt

²⁰⁶ A. Mariuz, *Capricci veneziani del settecento*, in: *Arte Veneta XLII*, 1988, S. 119–132, hier S. 120: „A Venezia, come risulta dalle opere sopra ricordate, il termine ‚capriccio‘ conosce il suo momento di maggior fortuna, in un’accezione del tutto positiva, negli anni quaranta, l’epoca di massima risonanza della moderna scuola veneziana di pittura.“

²⁰⁷ Die Kritik von Francesco Milizia u.a. Siehe L. Hartmann, *Capriccio – Bild und Begriff*, Zürich/Nürnberg 1973, S. 125 ff.

²⁰⁸ Gott dang 1998, S. 89: „In Venedig war dieses Eingeständnis ab 1740 keineswegs mehr selbstverständlich. Von jeher hatte die invenzione als Inbegriff der künstlerischen Phantasie gegolten.“

²⁰⁹ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 68–69: „Essi riprovavano l’uso dei ‚capricci‘ con le sue improvvisazioni, il suo, almeno apparente, scarso impegno, le sue novità e libertà. Questo è reso chiaro anche dagli scritti di Piranesi che, riecheggiando le polemiche di quegli anni, manifestano alternanze tra credimenti di gusto di Winckelmann e degli altri neoclassici e fiere prese di posizione in difesa del suo vero gusto tutto aperto alle fantasie barocche.“

²¹⁰ Vgl. Calvesi 1979, S. 11: „Nello spostamento, per altro, il termine «invenzione» sembra maggiormente inclinare verso il seno più restrittivo e tecnico dell’invenit, che distingue l’incisione d’autore da quella di riproduzione o «traduzione», a testimoniare cioè appunto, che l’«invenzione» del disegno inciso è dell’incisore stesso.“

²¹¹ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 53: „[...] assumeva il valore polemico di ideazioni grandiose, contrapposte alle meschina realtà dell’architettura del tempo; ideazioni che non potevano trovare esecuzione, data la pochezza degli animi e la parsimonia dei committenti.“

²¹² Zit. nach: Gavuzzo-Stewart 1999, S. 53.

sich die Erfindung von architektonischen Formen ab. Es ist folgerichtig, dass die ‚invenzione‘ als eine Art des ‚disegno‘ verstanden wird.²¹³

Die Unterschrift der Tafel II ist eine Verkaufsanweisung: „Presso l’Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de’Monti. Fogli Sedici, al prezzo di paoli venti“. Piranesi war im Frühling 1761 von Via del Corso in sein neues Atelier an Via Sistina (= Strada Felice) umgezogen und hatte eben dort sein eigenes Geschäft eröffnet. Besondere Aufmerksamkeit gilt der angegebenen Anzahl der Stichserie. Ein Katalog der Opera, die Piranesi zur Aufnahme als Mitglied der Accademia di San Luca am Anfang 1761 vorlegte, nennt nur 15 Stiche der *CARCERI* (Abb.117). Daraus ist zu schließen, dass Tafel II die sechzehnte sein muss und die Nummerierung der Tafeln erst nach der Anfertigung dieser Tafel zustande kam. Außerdem wird in Tafel II gesagt, dass die Serie gebunden verkauft wird und zwar für zwanzig Paoli. Die Summe des Betrags war offensichtlich gestiegen. Es deutet darauf hin, dass im Gegensatz zu der verkannten ersten Auflage die zweite Fassung bekannter geworden war.

In demselben Blatt findet man viele Büsten mit Namensplaketten, die wie in einer Ahnengalerie gesammelt sind. Die Namen weisen auf ein historisches Ereignis in der römischen Kaiserzeit hin. 65 n.Chr. brach die angewachsene Opposition gegen Neros Alleinherrschaft durch die sogenannte ‚Pisonische‘ Verschwörung hervor, an der die genannten Persönlichkeiten teilhatten. Nach dem Fehlschlag dieser Verschwörung wurden sie verfolgt und ermordet.²¹⁴ Die Namensplaketten umgeben die Folterungsszene und vermögen ihr einen inhaltlichen Sinn zu verleihen. Es kann eine Szene des politischen Martyriums und daher ein Mahnbild der Gesetzlosigkeit des tyrannischen Kaisers sein. Im übertragenen Sinne kann es sich um eine Anspielung auf den Niedergang der römischen Kunst handeln, für die die Vorliebe des Kaisers Nero zur griechischen Kunst verantwortlich gewesen sein könnte.²¹⁵

Die Inschriftenwand der Tafel VII führt zur Vermutung, dass sie ursprünglich als ein Titelblatt gedacht war. Die Stellung der Inschrift im Bild ist markant, obwohl sie in ihrer Größe eher unauffällig erscheint. Die Inschrift teilt einen einfacheren Inhalt als den des regulären Titels mit. Die Deutung des Inhaltes ist auch verwandt mit derjenigen Mitschrift des ‚*Carcere oscura*‘ bzw. mit dem Bildverzeichnis von *Le Magnificenze di Roma* (1751) eher als mit den beiden Titelschriften der *CARCERI*: „[...] come

²¹³ Ibid, S. 54: „Come dice per esempio Hind: ‚invenit [...] è anche (come delineavit) usato in riferimento all’autore del disegno‘. La definizione di Hind concorda con quella di F. Weitenkamp: ‚Inv., invenit, inventor designa l’“inventor“ ossia l’autore del disegno della rappresentazione‘. In un libro più recente troviamo ancora una volta una definizione molto simile: ‚Inv. Invenit (Lat. Egli lo inventò) spesso appare su un’incisione per indicare l’autore originario del disegno‘.“ Siehe A. M. Hind, *A History of Engraving & Etching*, New York 1963, S. 16; F. Weitenkamp, *How to Appreciate Prints*, London 1909, S. 278.

²¹⁴ Tacitus, XV–XVI.

²¹⁵ Gavuzzo-Stewart, 1972, S. 72: „Infatti come abbiamo visto nella tav. II invece della giustizia e della prudenza delle leggi romane, si fa allusione alla loro degenerazione che raggiunge quasi il suo culmine proprio sotto Nerone, l’imperatore filelleno. E non è impossibile che Piranesi, che per ragioni polemiche tendeva nella *Magnificenza* a svalutare i greci di fronte ai romani e addirittura a sostenere che questi ultimi avevano ricevuto più danni che benefici da un contatto con i greci, alludesse nella tav. II alla corruzione delle solide leggi romane per il nefasto influsso orientale.“

anche di molti capricci di carceri sotterranee“. Das Capriccio ist hiermit wieder als Substantiv gebraucht und zwar im Sinne der Gattung.

Die Tafel XVI der neuen Auflage zeigt drei lateinische Zitate, die im Zusammenhang der juristischen Gerechtigkeit der alten Römer stehen. In seinem *Della Magnificenza* erwähnte Piranesi die Gesetzgebung und das Rechtsbewusstsein der Gesellschaft von Etruskern sowie frühen Römern.²¹⁶ Die Magnificenza der römischen Architektur beruht nach Piranesi ebenso auf der strengen Ordnung und Tugend. Dementsprechend spiegelt die Architektur das wahre Gesicht der Gesellschaft wider. Bereits Legrand erwähnte Piranesis leidenschaftlichen Hang zur antiken Literatur, besonders zu Livius.²¹⁷ Die Zitate von Livius in der Tafel sind markant, indem der Künstler immer nur Bruchteile statt vollständige Sätze entlehnt hat. Im Mittelgrund findet man eine gerahmte Schrifttafel an der Säule mit ägyptischem Kapitell: „Ad terrorem increscen audaciae“²¹⁸ Der vollständige Absatz dafür ist wie folgend: „Ingenti incremento rebus auctis, cum in tanta multitudine hominum discrimine recte an perperam facti confuso facinora clandestina fierent, carcer ad terrorem *increscentis* audaciae media urbe, imminens Foro, aedificatur“.²¹⁹ Hier geht es um die Begründung der Gefängniserrichtung in Rom. Die ägyptische Architektur, die durch die Säule vertreten ist, lässt sich, in bezug auf die geschilderte Geschichte, als Sinnbild ihrer strengen gesellschaftlichen Ordnung deuten. Durch dieses Sinnbild wird ferner die Ansicht vermittelt, dass Rom als kultureller Erbe von Ägypten zu betrachten sei. Von der ägyptischen Kultur und Kunst entwickelte sich, nach Piranesi, die etruskische und von dieser wiederum die römische.²²⁰ Die nächste Inschrift befindet sich an der rechten Säule:

²¹⁶ Piranesi, *Della Magnificenza*, 1761, II–IX. Von dem ersten Kapitel an verweist Piranesi auf die Gründung des Staatswesens und die Kultur im allgemeinen und auf die juristische Institutionalisierung der alten Römer.

²¹⁷ N. Miller, *Traum – Architektur*, in: *Sprache im technischen Zeitalter LXI*, 1978, S. 166: „Ab urbe condita“ des römischen Historikers Livius bleib – wir wissen das aus vielen Winken und Zitaten in seinen Schriften und Radierungen – zeitlebens Piranesis Bibel und Glaubensbekenntnis. Und noch als er auf den Totenbett bedrängt wurde, einen Arzt holen zu lassen, verlangte er unwirsch nach Livius als der einzigen Arznei, die wenn nicht ihm, doch seiner Seele und seinem Empfinden aufhelfen könne.“

²¹⁸ Miller 1978 (I), S. 217: „Der Satz bezieht sich auf das Edikt des römischen Königs Servius Tullius über die Errichtung des mamertinischen Kerkers und besagt nichts anderes als: »Zur Abschreckung der überhandnehmenden Dreistigkeit der Verbrecher.« (Livius, *Ab urbe condita*, I, 33)

²¹⁹ Livius, *Ab urbe condita*, I, 33, 8: „Da aber nach einem so gewaltigen Anwachsen des Staates, und bei einer solchen Menge der Einwohner die Unterscheidung von Recht und Unrecht verwischt wurde und heimliche Verbrechen begangen wurden, errichtete man mitten in der Stadt, ganz dicht beim Forum, ein Gefängnis, um die anwachsende Frechheit der Verbrecher abzuschrecken.“ Zit. nach: Miller 1978, S. 437. Als erster machte H. Bauer die Quelle bekannt (1959, S. 197).

²²⁰ Die historische Ansicht vertrat Piranesi in seiner *Della Magnificenza* und opponierte damit gegen die Philhellenen. Vgl. D. Syndram, *Ägypten – Faszinationen. Untersuchung zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800* (Diss.), Frankfurt a. M. u.a. 1990, S. 186: „So ging Piranesi in seiner 1761 publizierten, umfangreichen Abhandlung, der ‚*Della Magnificenza de’ Romani*‘, mit der er sich energisch gegen die Abwertung römischer Kunst durch französische Forscher wehrte, nur sehr kurz auf die Bedeutung der ägyptischen Kunst ein. Er betonte in seiner antiquarisch gelehrten Schrift im Gegensatz zu den französischen Forschern die Einzigartigkeit und Überlegenheit der etruskischen Kunst, aus der die römische Kunst hervorgegangen sei und verwarf heftig die Leistung der Griechen. Interessanterweise paraphrasierte er dabei einige Argumente des Comte de Caylus, zu

„INFAME SCELUSS/(ARBO) RI INFELICI SUSPE (NDE)“²²¹ Mit dem Satz überliefert Livius eine Episode, dass einer der letzten überlebenden Horatier seine Schwester ermordete, da sie über ihren Verlobten, der Curatier war, trauerte.²²² Das Verbrechen des Schwestermordes wurde nach römischen Recht damit bestraft, mit verhülltem Haupt an einen *unseligen* Baum gebunden und zu Tod gezeißelt zu werden. Der Satz steht in bezug auf das Edikt des altrömischen Königs Servius Tullius über die Errichtung des mamertinischen Kerkers, der nach dem Namen des Erbauers als Tullianum genannt wurde. Der zweite Satz ist fast identisch mit dem Absatz „arbori infelici suspendito“, den Cicero bereits vor Livius²²³ in seiner Oratione (Paragraph 4) angewendet hatte.²²⁴ Weiter erkennt man die dritte Inschrift an der Frontseite der Stele: „INPIE/TATI/ET/MALIS/ ARTIBUS“²²⁵. Ihre Quelle ist leider nicht festzustellen. Der Satz lässt sich immerhin als eine kühne Reversion zu „Pietati et bonis artibus“²²⁶ verstehen.

Diese antiken Zitate wurden in die zweite Auflage hinzugefügt. Daraus ist zu schließen, dass Piranesi sich vor sowie während der Überarbeitung des Werks bewusst geworden war, mit dem Werk seine sozialen und rechtlichen Befürchtungen auszudrücken. Gavuzzo-Stewart sah darin eine Vergeltungsoperation Piranesis gegen Lord Charlemont, der seine Unterstützung zur Herstellung der *Antichità Romane* zwar versprochen, aber in der Tat nicht gewährt hat.²²⁷ Dieser Erklärungsversuch ist durchaus möglich. Aber er allein reicht nicht hin, den gesamten Bildinhalt der *CARCERI* zu erschließen. Die gesellschaftliche Gerechtigkeit und die Gesetzgebung waren die Basis für die Zivilisation Roms. Diese Geschichtsauffassung, die Piranesi mit seiner *Della Magnificenza* und *CARCERI* vertrat, breitete sich unter den italienischen Juristen und Rechtswissenschaftlern des 18. Jahrhunderts tiefgreifend aus. Es scheint daher plausibel, dass der Künstler diese Geschichtsauffassung durch die Umgestaltungen und Hinzufügungen der *CARCERI* veranschaulichen wollte. Aber die *CARCERI* reflektieren nicht bloß eine Rechtsauffassung oder die alte Geschichte Roms, sondern darüber hinaus eine Zerstörungsgeschichte des wahren Gesetzes für die Baukunst. In diesem Sinne beklagt Piranesi den

dessen Kreis Leroy und Mariette zählten, gegen die der italienische Autor so heftig polemisierte. Caylus, der deren Meinung teilte, wurde von Piranesi allerdings selbst nicht angegriffen.“ Piranesi, 1761, CXCVII und 1769.

²²¹ Livius, *Ab urbe condita*, I, 26, 11.

²²² Gavuzzo-Stewart 1999, S. 104.

²²³ Miller 1978 (I), S. 217, Anm. 35: (Livius, *Ab urbe condita*, I, 26) »Lex horrendi carminis erat: duumviri perduellionem iudicent; si a duumviris provocarit, provocatione certato; si vincent, caput obnubito; infelici arbori reste suspendito; verberato vel intra pomerium vel extra pomerium. Hac lege duumviri creati.«

²²⁴ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 105, Anm. 3: „Piranesi non poteva però conoscere quest'orazione che fu pubblicata soltanto nel 1820. Si veda B. G. Niebuhr, M. T. Ciceronis orationum pro M. Fonteio et pro Rabirio fragmenta. (Roma, de Romanis, 1820).

²²⁵ „So ergeht es denen, die sich der Gottlosigkeit und den bösen Künsten ergeben!“ Miller 1978 (I), S. 218, Anm. 36: „Hier ist Johnsons Rückführung des lateinischen Zitats auf Livius' Biographie des Ancus Martius (I, 32) sowohl vom Wortlaut der Livius-Stelle her – dort wird ja Jupiter zum Zeugen eben für die gerechte und fromme Einstellung des Redners angerufen – als auch von der Wortwahl bei Piranesi her ausgeschlossen, worauf schon Maurizio Calvesi hingewiesen hat.“

²²⁶ Gavuzzo-Stewart 1999, S. 106.

²²⁷ *Ibid.*, S. 107 ff.

Unverstand des Menschen, der das antike Erbe zerstört, und die Theoretiker seit der Renaissance, welche die Quintessenz antiker Architektur verkannten.

8. Licht und Zeit

Licht und Schatten spielen im gesamten Œuvre Piranesis eine wichtige Rolle. Eine malerisch evozierende Wirkung seines Architekturbildes verdankt sich zum großen Teil diesem Licht- und Schattenspiel. Die *CARCERI* bieten uns die Gelegenheit, diesen Bildeffekt zu erforschen. In Piranesis stilistischer Entwicklung kann man feststellen, dass die tonale Intensität nach und nach zugenommen hat. Auch im Vergleich zwischen den beiden Auflagen der *CARCERI* lässt sich die Tendenz nachweisen. Anders gesagt, markieren die zwei Auflagen der *CARCERI* jeweils den Wendepunkt seiner Stilentwicklung.

Bis 1750 herrschte noch eine sanfte, flimmernde Lichtführung vor, die mit der venezianischen Kunst seiner Zeit eng verwandt war. Die erste Auflage der *CARCERI* kündigte aber an, dass Piranesis Radierstil sich von dem venezianischen loszulösen begann. Als venezianisch lässt sich die spärlich kontrastierende Licht-Schattenverteilung charakterisieren. Das Licht verbreitet und verteilt sich ohne Rücksicht auf die räumliche Beschaffenheit gleichmäßig. Weder hell noch dunkel ist der Raum. In dem durch sanftes Licht erfüllten Raum, wie zu abendlicher Stunde oder im Mondlicht gesehen, sind alle Gegenstände verschwommen. Feste Umrisslinien und plastische Modellierungen durch Hell-Dunkel-Kontraste sind aufgehoben.²²⁸ Selbst der Schlagschatten erscheint unauffällig.

In den 1750er Jahren kam allerdings eine drastische Wendung zur schattenreichen Tönung zustande. Der Lichteffect der zweiten *CARCERI* unterscheidet sich von der in der venezianischen Malerei gewöhnlichen Art und Weise. Der Kontrast wurde wie bei einem Spotlicht verstärkt. Das Licht wirkt nun „in diesen Räumen primär als schattenerzeugendes Element“²²⁹. Der scharfe Kontrast von hell und dunkel wurde besonders an den Stellen eingesetzt, wo die Maße oder die Plastizität der Baumaterialien betont werden sollen. Auseinander-strebend verdeckt der Schatten Bildteile, so dass deren eigentliche Form und Materialcharakter kaum erkennbar sind.²³⁰ Im Vergleich zur ersten Auflage verlieh der Künstler dem Lichtspiel mehr

²²⁸ Miller 1978 (I), S. 92–93: „Zugleich zehrt – und das geht mit früheren Beobachtungen überein – das Licht an der Substanz und Masse der Architektur. Im ständigen, von außen nicht motivierten Wechselspiel aus Licht und Schatten bleiben zwar der Umriß der Baukörper und eine vage Suggestion von Raumtiefe erhalten, aber es lösen sich die plastische Greifbarkeit der Türme und Wände und der von ihnen verdrängte Raum spukhaft wieder auf.“

²²⁹ Vogt-Göknil 1958, S. 37.

²³⁰ Ibid, S. 38–39: „Die Erfahrung des Plastischen wird durch diese eigentümliche Wirkungsart des Lichtes in zwei einander feindliche Eigenheiten zerlegt: das Licht steigert stellenweise die Wirkung des Kubischen, hebt also den Körper in seiner dreidimensionalen Form sehr präzise hervor, eliminiert aber gleichzeitig die charakteristischen der Materie. Je genauer die Körperformen Gestalt annehmen, umso unwahrscheinlicher, traumhafter wirkt daher ihre Erscheinung.“

Dramatik. Es ist nämlich festzustellen, dass Piranesi das Licht als Stimmungsträger bestimmt hat. Also erhielt das Licht der *CARCERI* einen semantischen Sinn: dem Schwerverbrecher wird der dunkle Kerker zugeordnet, wie der Titel der ‚*Carcere oscura*‘ verrät.²³¹ Man könnte sagen, dass der Hell-Dunkel-Kontrast den Grad des Verbrechens reflektiert und zugleich die unterirdische Tiefe des Kerkers suggeriert. Gegen diese Gedanken sprechen allerdings jene Blätter der *CARCERI*, die ein Nebeneinander von hellen und dunklen Räumen aufweisen.

In den beiden Auflagen der *CARCERI* stellt man keine erkennbare Lichtquelle fest. Die Entscheidung, ob es sich um Tageslicht oder künstliche Beleuchtung, wie im Theater, handelt, fällt ebenso schwer. Mit Sicherheit ist lediglich zu sagen, dass nicht von einer einzigen Lichtquelle, sondern von vielen Richtungen her das Licht in den Raum dringt.²³² Außerdem bleibt es unverständlich, von welchem Gegenstand ein Schlagschatten erzeugt wird. Für Piranesi scheint die teilweise Schattierung an architektonischen Motiven eine wichtige Rolle gespielt zu haben, um einen plastischen Effekt zu erzeugen und dabei die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die schattierten Motive zu lenken. Ähnliche Beispiele finden sich auch in anderen Werken Piranesis, z.B. in der ‚*Veduta del sotteraneo fondamento del Mausoleo d’Elio Adriano*‘ der *Antichità Romane*‘ (Abb.108).

Die Zeiten im Bild lassen sich in zweifacher Hinsicht erläutern. Einmal geht es um die Erlebniszeit des Betrachters, die mit dessen empirischen Raumerlebnis zusammenhängt. Die räumliche Dimension der *CARCERI* bereitet dem Betrachter die zeitliche vor. Tiefe und Höhe des Raums gehen über die physikalische Begebenheit hinaus und muten dem Betrachter zu, dass er jede Distanz zwischen seinem Standpunkt und dem ungewissen Zielort mit der Zeit errechnen muss. Wie gesehen, irritiert das unlogische Raumverhältnis zwischen Nah und Fern die Zeitrechnung des Betrachters. Das heterogene Perspektivsystem z.B. löst das Zeit-Raumverhältnis auf, das der Betrachter aus seiner Erfahrung, sei es im Bild oder in der realen Lebenswelt, gewonnen hat. Zwei Objekte im gleichen Abstand sind beispielweise durch unterschiedliche Perspektivsysteme angelegt und erscheinen deshalb dem Betrachter in unterschiedlicher Zeitdistanz.

Zum anderen ist der Zeitraum im Bild zu bedenken, wo sich das Dargestellte befindet. In den *CARCERI* bestehen möglicherweise mehr als zwei Zeiträume, die sich ineinander durchdringen. Jeden Zeitraum vertreten unterschiedliche Architekturformen und ihre Zustände.²³³ Die Figuren selbst

²³¹ Vgl. Gavuzzo-Stewart 1999, S. 75: „Se è vero che in questa tavola la componente architettonica romana è evidente, il titolo *Carcere oscura* sembra riandare a ricordi veneti. Secondo G. Scarabello, già dal sedicesimo secolo a Venezia le segrete completamente buie venivano usate per indurre i sospetti alla confessione. Nel Settecento poi, i rei di delitti estremamente gravi venivano rinchiusi in celle ‚oscurate‘, mentre i rei di delitti meno gravi, ‚delitti infamanti‘, erano segregati in celle ‚alla luce‘. L’assenza o la presenza della luce erano così in relazione alla gravità della colpa.“ Siehe G. Scarabello, *Carcerati e Carceri a Venezia nell’età moderna*, Roma 1979, S. 200.

²³² Focillon 1928, S. 178 : „Le jour vient d’en haut. La perspective des ombres forme des angles à 45°. A la manière des décorateurs vénétiens, la puissance de l’effet est au premier plan qui encadre avec vigueur la lumière des fonds.“

²³³ Vgl. Reudenbach 1979, S. 68: „Piranesi aber intendiert sozusagen eine Verräumlichung der Geschichte selbst. In dieser Auseinandersetzung mit dem Raum bekommt sein Werk

scheinen in einen anderen Zeitraum versetzt zu sein. Man erinnert sich an die kapriziöse Überlappung mehrerer Zeiten, die in den Capricci eines Marco Ricci oder eines Panini explizit zum Ausdruck kam. Von seinen Vorgängern übernahm Piranesi die besondere Ausdrucksform, in der Architektur und Ruine ohne topographische und historische Bezugnahme aufeinander in einen neuen Bildraum zusammengesetzt wurden. Die erfinderische Zusammensetzung historischer Stile ist besonders anhand ‚*Appartenenze d’antiche terme con scale che conducono alla palestra*‘ (Abb.115) in der zweiten Auflage der *Opere Varie* (1761) nachzuweisen: dorische Säulen tragen römische Mauer, diese wiederum Renaissancebau mit Palladio-Reminiszenzen.²³⁴ Aus der chronologischen Übereinanderschichtung erklärt sich, dass die Zeit, besonders in Piranesis Architekturphantasien, kaum an einem bestimmten Punkt festgehalten ist. Anfangs war solch eine Zusammensetzung von Ruinen und Architekturen eher zurückhaltend. Die *Prima Parte* zeigt die Zeiten der Architektur und der Ruinen offensichtlich voneinander getrennt: daher sind die Blätter des Werks in Architekturprospekte und Ruinencapricci einzuordnen. Bei den *Grotteschi* thematisierte der Künstler lediglich den Verfallsprozess.²³⁵ Erst mit den *CARCERI* stellte Piranesi einen geschichtlichen Ablauf der Architektur: Entstehung, Verfall und nicht zuletzt Verbauung zusammen.²³⁶ Die dargestellte Geschichte spannt sich von der Antike bis zur Zeit Piranesis. Demnach stellen sich die architektonischen Relikten der Antike, des Mittelalters und die bauliche Situation der Gegenwart kontaminiert dar.²³⁷

9. Stilistische Unterschiede innerhalb der *CARCERI* und die Reihenfolge der Ausführung

Erst bei genauerer Betrachtung der stilistischen Ausführung jedes Blattes erfasst man, dass die Blätter in unterschiedlicher Art und Weise ausgeführt worden sind. Unterschiede und Analogien der stilistischen

einen universalen Zug, ist doch »die künstlerische Behandlung des Raumes in ihren wechselnden Formen, seine mehr oder weniger aufmerksame Beachtung (ist also) abhängig von der jeweils herrschenden Weltvorstellung. Unter den weltbauenden Mitteln der Kunst ist die Raumordnung eines der vornehmsten und wirksamsten. »Sie hat die Macht, Wirklichkeit zu interpretieren, durch Interpretation in ihrer Bedeutung zu erschließen und durch diese Erschließung erst zu erschaffen als geistiges Gegenbild zur Tageswirklichkeit. Die Frage nach dem Raum ist eine Frage nach der Wirklichkeit.« W. Hager, Raumbildung in der Architektur, in: *Studium Generale* X, 1957, 630–645, hier S. 632.

²³⁴ Vogt-Göknil 1958, S. 56.

²³⁵ Vgl. W. Busch 1997, S. 73.

²³⁶ Vgl. Burda 1967, S. 32: „Die Architektur im diesem Bild ist in einen zeitlichen Ablauf von Noch-nicht-Fertig, Fertig und Bereits-wieder-Zerfallen gestellt. Exemplarisch lässt sich daran aufzeigen, wie in Panini die Fäden zweier Entwicklungen ein und desselben Phänomens, der Reflexion der zeitlichen Dimension in der Architektur, zusammenlaufen.“

²³⁷ Vgl. Linda C. Hulst, *An Introductory History. The Print in the western World*, Madison/London 1996, S. 334: „But the importance for Piranesi of the contrast of old and new, and of the incongruous juxtaposition of buildings of different epochs, of decaying ruins with living people, and of dismembered parts with whole structures, should not be forgotten. By themselves, ruins lack the drama that he was to give them by exploiting such contrast.“

Ausführungsweise schlug Sekler zum ersten Mal vor und zog daraus die überzeugende Konsequenz, dass sich die Blätter kategorisch gruppieren und dann in einer Reihenfolge der chronologischen Entstehung anordnen lassen.²³⁸ Die unterschiedlichen Ausführungsweisen und die Unterschiede der Kompositionen weisen auf je unterschiedliche Zeitpunkte der Arbeiten an den Blätter hin. Bei der Gruppierung handelt es sich vor allem um Kriterien wie Kompliziertheit der Komposition und zeichnerischen Stil, auf welche die Forscherin nebst der Vorstudien eingegangen ist.

- (1) XIII – XII – XVI: alle im Querformat
- (2) X – XV – IV: nur IV im Hochformat
- (3) VIII – III – XIV – VI: nur III im Hochformat
- (4) XI – IX: IX im Hochformat
- (5) VII – I: im Hochformat

Piranesi scheint nach der obigen Kategorisierung zuerst die Blätter im Querformat ausgeführt zu haben. Die Folge entspricht der mit Nummern gekennzeichneten Stichfolge im Gegensinn. Die Gruppe (1) hat stilistische Gemeinsamkeiten in Linienführung und in Geschlossenheit der Komposition. Außerdem weisen die Blätter ähnliche Ausstattungen mit Hängelaternen, Gesimsen mit Konsolen auf. Die Gruppe (2) zeichnet sich durch Öffnungen ins Freie und zu weiteren Räumen sowie durch markante Größenunterschiede zwischen Figuren und Architektur aus.²³⁹ Besonders bei Tafel IV mit Obelisk und Tafel XV mit Cippus ist die Entlehnung von antiken Denkmalformen zu unterstreichen. Die Gruppe (3) ist ausgezeichnet mit der dominanten Erscheinung der Treppenanlage.²⁴⁰ Tafel VI folgt in der Entwicklungsrichtung der Tafel XIV.²⁴¹ Die Gruppe (4) ist hinsichtlich der Radiertechnik und der Wolkendarstellung zusammengebunden. Tafel XI folgt zwar Tafel VI, aber „the voussoir pattern of the upper arches showing even greater freedom than that in VI“²⁴². Gemeinsam mit Tafel VII haben die Tafeln der Gruppe (4) das Wolkenmotiv. „The play on a continuity of edge, at

²³⁸ Sekler 1962, S. 357: „This sequence for the plates appears to make sense both stylistically within the series itself, and in relation to the known preparatory drawings and their influence on the finished designs. It suggests that Piranesi’s unique Carceri prints developed largely from elements within his own work, elements that gave him food for speculative thought and gave incentive to his exploring hands that sought to develop ever new potentials as the etching of each plate proceeded.“

²³⁹ Vgl. Sekler 1962, S. 350: „Dominant elements in the foreground are used as foils to provide dramatic contrast with the small elements in depth.“

²⁴⁰ Ibid, S. 351: „All, three emphasize connecting bridges and wooden catwalks and are organized compositionally with a stair in the foreground that leads upward to the right, then turn upward to the left.“ und daher „These include the increased grandeur of scale, the complex staircase arrangements, and emphasis on the pattern of the stair rails.“

²⁴¹ Ebenda: „Also, the movement of archs and streight lines becomes increasingly important as a compositional device. Distortion of the lower arch in deliberately implied in the line pattern which defines its unter side, this pattern follows the angle of the steps upon which the arch rests but does not delineate the horizontal bounderies of the stone courses of the which the arch consists.“

²⁴² Ibid, S. 351–352.

work in XI where the background arch met the foreground mass, is now exploited in VII in the tower at the right, which seems to grow from the inscribed block. The edge of the stair which encircles this tower can also be interpreted to define the underside of the pier for in the background. The smoke device to obscure junctures is also carried over, used more flamboyantly than before.“²⁴³ Am Ende steht Tafel I, die die Charakteristika aller Tafeln zusammenschließt.²⁴⁴

Zur Reihenfolge des zweiten Zustandes, die durch die Nummerierung mit römischen Ziffern gekennzeichnet ist, hat es in Seklers Forschung keine aufschlussreiche Erklärung gegeben. Es wird immerhin empfohlen, die Bilder in dieser nummerierten Reihenfolge zu betrachten. Neben Sekler beschäftigte sich Campbell mit demselben Problem und brachte seine Vermutung in kurze Fassung: „[...] the sequence of plates was fixed by the addition of Roman numerals, thus assuring, for the first times, a viewing sequence, even if the prints were sold unbound. This numerical sequence follows a chronology, one that implies a reversal of conventional historical time.“²⁴⁵ Aber eine chronologische Abfolge ist, ob sie nur rück- oder vorwärts läuft, nicht festzustellen. Wenn es überhaupt um eine historische Sequenz geht, lassen sich die *CARCERI* am besten in zyklischer Auffassung betrachten.

10. Piranesis Position im politischen und historischen Zusammenhang: die *Capitol*-Idee

Die Bedeutung der Zivilarchitektur für die gesellschaftliche Ordnung, die bereits für Vitruv ausgemacht war, wurde in der Renaissance von Alberti, Filarete und vor allem von Serlio dauernd diskutiert. Der Gerichtssaal und das Gefängnis nahmen in dieser Diskussion eine besondere Position ein. Die Bauten für die Verwaltung der Gesellschaft sollten als visuelles Lehrbuch dienen. Dementsprechend wurde ihre örtliche Lage und ihre besondere Ausstattung thematisiert.²⁴⁶

Aquädukte und Cloacae sorgten für eine hygienische Lage der Stadt. Im ähnlichen Sinne dienen Gefängnisse zum Schutz der Stadt vor Verbrechen.²⁴⁷ Die antiken Autoren wie Livius berichteten, gewiss sagenhaft,

²⁴³ Ibid, S. 352.

²⁴⁴ Ebenda: „Here, Piranesi not only tries to explore new potentials but seeks in this introductory design to pull together elements from the earlier plates, such as the ropes, rings and the bound man. In its roles as Titel Plate, the revolting „pastiche“ announces the series, giving an indication of its total form and content.“

²⁴⁵ M. Campbell, „Piranesi and Innovation in Eighteenth-Century Roman Printmaking“, in: Ausst. Kat. Philadelphia 2000 S. 575.

²⁴⁶ Über die Geschichte des Bautypus siehe Bienert 1996.

²⁴⁷ Vgl. Miller 1978 (I), S. 248: „Vor allem aus Livius und aus der Naturgeschichte des älteren Plinius sammelte er eifrige Notizen über die Bautätigkeit der römischen Könige, halb fabelhafte Berichte gewiß, [...] die frühen Könige hatten nicht nur die gewaltigen Mauern der alten Stadt errichtet und - »ad terrorem crescentis audaciae« - das mamertinische

von der gleichzeitigen Entstehung der Cloaca Maxima und der mamertinischen Gefängnisse. Die Cloaca und die Carceri weisen, wie Piranesi uns mit seinen Bildern unterrichtet, viele architektonische Gemeinsamkeiten auf. Diesbezüglich lässt sich die zweite Auflage der *CARCERI* mit diesen staatsphilosophischen Gedanken verbunden betrachten. Mit dem Grundgedanken dieses Bautyps führte Piranesi seine Architektur in die düstere Phantasiewelt, die aus Fragmenten architektonischer Überreste, aus seiner historischen Vorstellung und nicht zuletzt aus seiner Zerstörungskraft lebt.

Capitol-Idee²⁴⁸

Anhand der Tafel II lässt sich der topographische und historische Standort des römischen Gefängnisses bestimmen. Im Hintergrund des Bildes erhebt sich ein architektonischer Komplex, der, wie bereits angedeutet, als Verwaltungsgebäude für Staatsarchiv und Senatsversammlung am südlichen Hang des Capitols zu interpretieren ist. Das Capitol gilt als Sinnbild römischer staatlicher Macht und imperialer Staatsgedanken. Noch im Mittelalter setzte sich die ortsgebundene Ideologie fort. Auf dem Capitol stand der Senatorenpalast, dessen architektonische Gestalt die Verkörperung der gesetzlichen Macht bedeutete.²⁴⁹ Tafel II gibt die Ansicht eines mit einem Turm versehenen Schlosses im fernen Hintergrund wieder. Dieser Bau entspricht der Beschreibung von Moos' über den mittelalterlichen Senatorenpalast fast buchstäblich.²⁵⁰ Monumente und deren Anordnung auf dem Capitol dienten als Vorbild bzw.

Gefängnis, sondern auch die ersten Wasserleitungen, um die Stadt ausreichend zu versorgen. Bei Plinius lesen wir dann von der Errichtung eines riesigen unterirdischen Abflusskanals und eines ganzen Abwassersystems, zu denen Roms letzter König aus etruskischem Geschlecht, Tarquinius Superbus, die Römer mit roher Gewalt zwingen musste, und von der Konstruktion jener riesigen *cloaca maxima*, durch die mehrere zusammengezwungene Wasserläufe den Unrast der Stadt wie ein reißender Strom wegspülten.“

²⁴⁸ Die Bezeichnung ist eigentlich von W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption*, Zürich 1972, entlehnt. S. 28–29: „Eine ganze Reihe einzelner von Vittone zitierter Monumente verweisen somit auf das Kapitol. Man mag sich damit begnügen, darin ein eifriges, philologisch exaktes Zitieren antiker Reste zu sehen, wie das dem jungen, aufnahmefähigen, allen Einflüssen gegenüber aufgeschlossenen Architekten aus Turin entsprach. Andererseits lässt die Erwähnung des «Imperators», die Häufigkeit, ja die Vollständigkeit der zitierten Monumente und deren Anordnung an den zentralen Stellen von Vittones Idealstadt, nämlich am Triumphbogen der Eingangsbrücke und am Hauptplatz, an eine bewusste Anspielung an das Kapitol als idealem Zentrum römischer staatlicher Macht und als unvergänglichem Symbol des imperialen Staatsgedankens denken. Solche Vermutungen werden einsichtig, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Rolle das Kapitol im Kunstbetrieb des frühen Settecento spielt – als Kristallisationspunkt öffentlicher Manifestationen des offiziellen Kunstlebens und als Ort der Institutionalisierung antiquarischer Interessen – und welche ideelle Vorstellungen Vittones Zeit mit der heiligsten antiken Stätte Roms verknüpft.“

²⁴⁹ Stanislaus von Moos, *Turm und Rollwerk*, Freiburg/Zürich 1974, S. 94: „Der Senatorenpalast mit seinen wehrhaften Türmen und Zinnenkränzen war bestimmt kein ausreichender Garant, aber offensichtlich ein allgemein akzeptiertes und leicht verständliches Bild dieser Dauer (der staatlichen Gewalt!). [...] Aber eines steht fest: wehrhafte Flankentürme und Torturm galten – neben anderen Motiven – zur Zeit von Julius II. offenbar als adäquate Veranschaulichung der Justiz.“

²⁵⁰ Siehe Anm. 249.

Inspirationsquelle für die Architekten des 18. Jahrhunderts. Juvarra und Vittone setzten sich mit dem auf dem Capitol existierenden Idealplan auseinander. Ebenso beschäftigte die Idee Piranesi, obwohl er in eine andere Richtung gehen wollte. Am südlichen Hang des Capitols errichteten die Römer ihr staatliches Archiv, das Tabularium²⁵¹, und auch Gefängnisse, deren Geschichte über das republikanische Zeitalter hinaus reicht. Die Architektur mit der Säulenfassade direkt vor dem Schloss und die andere Fassade mit korinthischer Säulenordnung auf der rechten Seite des Bildes ziehen auch Aufmerksamkeit auf sich. Sie ruhen auf einer rustizierten Substruktion mit Bögen. Die Stapelung der Architekturen an dem aufsteigenden Hang lässt uns vermuten, dass der Ort der Tafel II genau am Standort des mamertinischen Kerkers zu lokalisieren ist.

Das Capitol mit dem ortsgebundenen Denkmalcharakter diente als Inspirationsquelle für den Künstler, wie dies auch in den *CARCERI* ablesbar wird. Einerseits beruhte der Denkmalcharakter auf den Triumphzügen, deren Endstation die Römer auf dem Capitol zu feiern pflegten. ‚*Campidoglio antico*‘ in der *Prima parte* (Abb.86) veranschaulicht diese Siegeszüge²⁵² mit Denkmälern wie Triumphbögen, Reiterstatuen und Rostrasäule²⁵³ (= *colonna rostrata*). Das Bild repräsentiert die glorreiche Seite des Staatszentrums. Demgegenüber repräsentieren die *CARCERI* möglicherweise die abschreckende Kehrseite.

Im ersten Band der *Antichità Romane* stellte Piranesi einen Grundriss des kapitolinischen Hügels mit einer Ansicht der Grundmauern ebendort dar (Abb.98). Auf dem Grundriss rekonstruierte der Künstler das mamertinische Gefängnis in einem ausgedehnteren Umfang (Nr. 48–52). Im Vergleich zu dem erhaltenen Rest ist zu erkennen, dass das Gefängnisgebäude viel komplexer und größer dargestellt ist, zumal es zusammen mit benachbarten Bauten ein großes Areal beansprucht, das sich bis weit hinter die Substruktionen des Tabulariums erstreckt. Diese Rekonstruktion lässt sich in bezug auf die archäologische Schilderung Ridolfino Venutis erschließen.

Das Verhältnis zwischen den *CARCERI* und dem mamertinischen Kerker wird plausibel, wenn man einen Blick auf die Beschreibung Ridolfino Venutis über den Kerker²⁵⁴ wirft.

„Questo Carcere fu detto Tulliano da Tullo Ostilio, che lo fabbricò (Salust, in *Conjur. Catilin.*), e Mamertino, o da Anco Marzio, che lo ingrandì, o dal Vico Mamertino, che ne ricevè, o ne diede il nome: Fu anche detto Latomie, e Robur. La facciata di questo Carcere, siccome era rivolta al Foro, ma non direttamente (Livius, lib. I. *Carcer terrorem increscentis audaciae media Urbe imminens Foro aedificatur*), come lo

²⁵¹ Errichtet wurde das Gebäude 79 v. Chr. unter der Regierung Sullas.

²⁵² M. Calvesi, in: *Ausst. Kat. Rom 1967/68*, S. 29 ff.

²⁵³ M. F. Fischer, *Columna Rostrata C. Duilii*, Überlieferung und Bedeutungswandel einer antiken Ehrensäule, in: *Storia dell'Arte IV*, 1969, S. 369–387.

²⁵⁴ R. Venuti, *Accurata e succinta Descrizione topografica delle Antichità di Roma*. 2 Bde., 1803 (Rom, 1763), Bd. 1, S. 78 f. Piranesis kleinformatigen Veduten (aus seinen *Varie Vedute*) waren durch Bouchard in das 1763 erschienene Buch beigefügt. In dem Verhältnis kann es möglich sein, dass Piranesi von Venuti selbst historische Grundlagen über den Kerker kennen gelernt hat.

dimostrano le Vestigie ancora esistenti, conviene, che piegasse alquanto a sinistra, riguardano la strada, che in oggi Salita di Marforio si appella (Alcuni vogliono, che sia detto Mamertino dal Foro di Matte vicino, detto ancora custodia Mamertina).

Le Scale Gemonie, che necessariamente dovevano essere a lato del Carcere, danno indizio sicuro, che il medesimo non avesse porta in piano, né in faccia, ma appoggiata al Campidoglio per la parte di dietro, avendo l'entrata per un Ponte, da cui facilmente scendevasi alla porta del Carcere (Patercul. Lib. 2.). Queste scale sono le celebri Gemonie, ove i carnefici, dopo aver ucciso i rei in prigione, li traevano in alto, lasciandoli avanti il Carcere alla pubblica visita; altre volte ivi uccidendoli, o dal Ponte per le scale precipitandoli; altri li lasciavano morire di fame nel Carcere Tulliano, come Giugurta (Salu. De Bell. Jugur.), i Capi degli Etoli, Q. Plemminio, e Lentulo Spintere (Liv. Dec. 4. lib 9. dec 4. lib 4.), ed altri (Salust. De Bell. Catilin. 5).²⁵⁵

In dieser Ausführung kommt zunächst die antike Forumidee mit Gefängnis zum Ausdruck. Aufmerksamkeit gilt vor allem dem Ensemble aus Treppen und Brücken, die aufgrund dieser Beschreibung zu dem ursprünglichen Zustand des Kerkers zu zählen sind. Die Einsetzung der Brücken und der Treppen in den *CARCERI* beruht höchstwahrscheinlich auf der Beschreibung Venutis.²⁵⁶ Ebenso bekräftigen die Inschriften der Tafel XVI, die sich auf die historischen Ereignisse in diesem antiken Gefängnis beziehen, die Vermutung, dass die *CARCERI* eine Reminiszenz der mamertinischen Kerker seien.

Mir scheint es jedoch sinnvoll, anstatt die historische Bezugnahme der *CARCERI* zu den mamertinischen Gefängnissen vielmehr die gesamte Substruktion des Capitols in bezug auf die architektonische Beschaffenheit der *CARCERI* zu diskutieren. Mit der oben genannten Ansicht in der *Antichità Romane* kündigt Piranesi seine Bewunderung und sein Interesse für die Bauingenieurkunst an. Im Hinblick auf das architektonische Verhältnis zwischen Fundament und Aufbau sind die Gefängnisse und die Substruktur des Capitols eng miteinander verbunden. Außerdem vermögen rohe und gewaltige Erscheinungen der Architekturen zu überzeugen, dass die Magnificenza der römischen Antike für Piranesi nicht nur in den vergänglichen Denkmälern liegt, sondern auch in den tieferen Grundlagen, welche die Natur des Volkes reflektieren.

²⁵⁵ Venuti 1803, Bd. 1, S. 79–80.

²⁵⁶ Miller 1978 (I), S. 415, Anm. 95: „[...] die Vermutung geäußert, der mamertinische Kerker sei Teil eines größeren Gefängnis-Komplexes, der sich bis weit unter die Substruktionen des Tablinums hin erstreckt habe. Zu diesen gehörten in der Kaiserzeit die sog. Scalae Gemoniae, eine wohl nach dem ersten Opfer Gemonius so benannte Treppe in der Nähe des Kerkers, über deren Stufen exekutierte Verbrecher geschleift wurden. Nur zwei der zahlreichen antiken Zeugnisse (Valerius Maximus VI, 9, 13 und Cassius Dio LVIII, 5) geben genauere topographische Hinweise, wonach diese Anlage aller Wahrscheinlichkeit nach der heutigen Via di S. Pietro in Carcere entsprach.“

11. Zusammenfassung

11-1. Der Denkmalcharakter der Bauelemente

Sedlmayr zufolge fußt die führende Kunstidee des späten 18. Jahrhunderts auf dem Monumentalen, das dem sogenannten Theatralischen der früheren Periode kontrastierend gegenübergestellt wird.²⁵⁷ Der Wandel ist besonders in dem Bereich der Architektur nachzuvollziehen.²⁵⁸ Die *CARCERI* stellen sich im Vergleich als ein Grenzenfall dar, indem hier eine synthetische Ausgewogenheit der beiden Charaktere erkennbar wird. Das Kompositionsschema und die Versatzstücke stehen zunächst in engem Bezug zu der Tradition der Bühnendekoration. Jedoch war Piranesi einer der Künstler seiner Zeit, die das Monumentale in der Architektur aufzugreifen wussten. Mit dem Begriff ‚Magnificenza‘, der sich gewiss auf den Denkmalcharakter bezieht, zeichnete er die antike Architektur und möglicherweise die von ihm geplante zukünftige Architektur aus. So tragen die *CARCERI* wie seine anderen Architekturentwürfe eine gewisse Monumentalität in sich. Bei den *CARCERI* handelt es sich jedoch nicht um eine Denkmalform, sondern vielmehr um eine quantitative Größe, zweckfreie Autonomie und Körperhaftigkeit, die dem Wesentlichen seiner *Magnificenza* zugrunde liegen.

In Piranesis Auffassung über die Antike und die Architektur nimmt die Monumentalität eine zentrale Position ein. Die Zusammenspiel von Denkmal und Architektur gibt also einen Anhaltspunkt für ein besseres Verständnis der Architekturidee Piranesis. Von einem einfachen Grabmal bis zur gesamten Stadtanlage erstreckt sich der Geltungsbereich der Monumentalität bei Piranesi. Er schloss ferner die öffentlichen, technischen Bauten wie Cloaca, Brücke und Aquädukt kategorisch ein. Das ist ein Ergebnis seiner archäologischen Tätigkeit seit den späten 1740er Jahren. Seither bereicherte sich sein Reservoir an monumentalen Formen. Interessant ist, dass Piranesi von kleinen Denkmälern ausgehend seine eigenen, architektonischen Formen entwickeln konnte.²⁵⁹ An der von ihm rekonstruierten Via Appia (Abb.100) sind antiken Grabmäler, die in zahlreiche architektonische Typen umgesetzt worden sind,²⁶⁰ wie zu einem Gebirge versammelt. In ähnlicher Weise präsentiert Piranesi die aus Monumenten gewonnene Formenvielfalt in der Ansicht des *Circus Maximus* (Abb.101). Im Gegensatz zu seinen Vorgängern vermochte der Künstler barocke Formen aus seiner Antikenrekonstruktion zu entfernen.²⁶¹

²⁵⁷ H. Sedlmayr, Fischer von Erlach, Wien 1976, S. 156: „Der Barock kulminiert in der Idee des ‚Theaters‘, der radikale Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts in der Idee des ‚Monuments‘.“

²⁵⁸ Erichsen 1975, S. 28: „Die ‚Großartigkeit‘ hängt eng mit dem Denkmal zusammen: beide bilden einen seit der Renaissance diskutierten, nun in den Mittelpunkt der Architektur tretenden Komplex.“

²⁵⁹ Reudenbach 1979, S. 73 und Erichsen 1975, S. 14.

²⁶⁰ Frontspitz der Antichità Romane, II.

²⁶¹ Noch bei Fischer von Erlach lebten die barocken Formen in seinen antiquarischen Darstellungen fort.

Außerdem machte er sich die Formen der antiken Denkmäler zunutze, indem jeder Typus sowohl autonom behandelt²⁶² wie auch als ein Bauglied oder ein Bauteil einem größeren Baukomplex integriert wurde.

Die Sendungskraft, worauf er mit ‚parlanti ruine‘ anspielte, vermag die Architektur zum reinen Denkmal umzuwandeln.²⁶³ Das architektonische Denkmal semiotisiert einen bestimmten Gedanken des Erbauers und demgemäß fällt der Repräsentationssinn unter anderen Bauzwecken auf.²⁶⁴ Die Form eines Denkmals soll, um die zugewiesene Aufgabe zu erfüllen, in der Lage sein, Sendungs- und Dauerkraft auszustrahlen.²⁶⁵ Dauerhaftigkeit und Sendungskraft der antiken Architektur haben Piranesis Sehnsucht nach der Größe der römischen Antike und zugleich Eitelkeit erregt.²⁶⁶ Sie sind der Endzweck der Architektur Piranesis und gleichzeitig sein unerreichbares Ideal. Die ursprüngliche Form der antiken Denkmäler wurde durch Habgier sowie Ignoranz von Menschen und durch Gewalt der Zeit nach und nach entstellt. Die Wiederherstellung der antiken Denkmäler ist daher auf die Vorstellungskraft des Künstlers angewiesen, wobei es sich

²⁶² Tremmel-Endres 1996, S. 251: „Vor allen Dingen kann bei der Analyse der Schöpfungen Piranesis die Art und Weise der Architekturpräsentation, das Einzelne zu monumentalisieren, in leicht variiert Form auf das Spiel Fischers mit den Größenverhältnissen im fünften Buch der *Historische Architektur* zurückgeführt werden. Die Vernachlässigung der zweckhaften Ausrichtung des Raumgebildes zugunsten von Erscheinungswerten und die betonte Affektqualität architektonischer Formenbildung in den Stichen Piranesis scheint in den organisierten ‚Schauplätzen‘ Fischers ihre Vorbilder gefunden zu haben.“

²⁶³ Vgl. Reudenbach 1979, S. 69: „Architektur wird autonom gesetzt und erhält als solche Aussagefähigkeit. Dafür das prägnanteste Beispiel in seinem Werk sind wohl die ‚Carceri‘. Ohne unterlegtes Deutungssystem ist das von Piranesi geschaffene Raumkontinuum aus sich heraus aussagefähig. Bei der Entwicklung der Aussageweisen stellt die historische Baukunst das Vokabular und bringt auf diese Weise in die von Anschaulichkeit geprägte Ordnung eine historische Dimension.“

²⁶⁴ Tremmel-Endres 1996, S. 246: „Denkmäler gehören einer formal und ideell überhöhten Kunstgattung an und spiegeln eine Hierarchie wider, die wiederum Herrschaft grundsätzlich voraussetzt. Der Definition von Helmut Scharf folgend, werden als Denkmäler definierte Kunstwerke unter der Aufgabe zusammengefasst, Herrschaft zu legitimieren, zu repräsentieren und dauerhaft in die Zukunft zu tradieren. Bei der Erstellung der in der Untersuchung zur Anwendung gelangten Denkmaldefinition werden zeitgenössische Enzyklopädie und Quellen analysiert sowie anhand zeitlichen Überblicks über die Geschichte der Denkmaltheorie- und praxis deutlich herausgestellt, dass sich die jeweilige Anschauung, was denn nun als Denkmal zu bezeichnen ist, sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen stetig verändert hat.“

²⁶⁵ A. M. Vogt, Das architektonische Denkmal – seine dritte Kulmination im 18. Jahrhundert, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, (Hg.) H.-E. Mittig, München 1972, S. 27–48, hier, S. 29–30. Den Unterschied zwischen Kunst und Denkmal kann man wie folgend formulieren. „Kunst: Was der Kunst die Bedeutung, Qualität, Verbindlichkeit oder Originalität des Zeichens, das ist dem Denkmal die Dauerkraft, Behauptungsfähigkeit, Konservierungszuverlässigkeit der Setzung oder Speicherung. Kunst: Hervorbringung von Zeichen mit mehr oder minder großen Setzungswert (Speicherwert) Denkmal: Einrichten einer Setzung (Speicherung) von möglicher Dauer mit mehr oder minder großen Zeichenwert.“

²⁶⁶ Vogt 1972, S. 31: „Monumentalität (Denkmalmäßiges) hat mit Vorstellungen des Menschen von Überdauern und Ewigkeit zu tun. Wozu gleich eine Ergänzung nötig ist: ob dieses Erhoffen und Beanspruchen von Überdauern und Ewigkeit aus purer Eitelkeit, aus unverholener politischer Machtpropaganda oder aber aus einfacher menschlicher Würde und Treue hervorgegangen sei, bleibe jedesmal ausdrücklich offen.“

nach Piranesi nicht nur um eine rein künstlerische Phantasie handelt. Es geht vielmehr um das komplexe Gedächtnisvermögen eines Individuums.

Wie schon bei der *Prima Parte* griff Piranesi architektonische Formen antiker Denkmälern für die *CARCERI* auf. Die ergänzten Tafeln II, V und die beträchtlich umgestaltete Tafel XVI lassen sich mit den Fragmenten antiker Bauplastik nachweisen, so dass es sich um direkte Formzitate nach vorhandenen Denkmälern handelt. Unter den Darstellungen fällt die Gefangennahme eines Häuptlings auf. Eine Szene an der Trajans Säule weist eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Gefangenen-Reliefs auf (Abb. 73). Die plastische Gestaltung der anderen Menschenfiguren, z.B. in Tafel X, geht angesichts der Haltung und Gruppierung auf G.-P.-M. Dumonts ‚Décor de fête pour la guérison de Louis XV.‘ in Genua (1744) zurück.²⁶⁷ Bereits in ‚*Campidoglio antico*‘ der *Prima parte* (Abb.86) stellte Piranesi die Gefangenenengruppe in einem ähnlichen Schema dar. Die vier Gefangenen tragen einen Obelisk auf ihren Schultern. Gefangene als Kriegsbeute waren auch in der Antike in Monumenten verewigt. Einen anderen Hinweis auf den Denkmalcharakter gibt Tafel VIII mit den Kriegssouvenieren. Die zwei Trophäen an der Treppenanlage und die Fahnen bekräftigen die Annahme, dass es sich um Relikte eines Waffenarsenals oder Zeughauses handelt. Bei all den genannten Bildelementen wird deutlich, dass sie zum Siegesdenkmal gehören. Piranesi interessierte sich nicht selten für die Monumente, welche die Römer als Zeugnisse für die erfolgten Siege hinterließ. Das Interesse ist besonders anschaulich in seinen *Alcune vedute di Archi Trionfali, ed altri monumenti* (1748) und *Trofei di Ottaviano Augusto* (1753).

Die Korrelation zwischen Kerkerbau und Denkmalarchitektur scheint auf den ersten Blick widersprüchlich. Die *CARCERI* offenbaren jedoch in einer eigentümlichen Weise den Denkmalcharakter. Dafür sollte der Betrachter versuchen, in den Kernpunkt aus dem chaotischen Zustand der räumlichen, tektonischen Ordnung hineinzudringen.²⁶⁸ Einer solchen Bemühung des Betrachters setzte Piranesi diejenige seines Kunstschaftens gleich, die der Künstler unter dem Motto „Col sporcar, si trova“²⁶⁹ äußerte. Das Monumentale in den Architekturen der *CARCERI* beruht ausschließlich auf der unermesslich-unvergleichlichen Größe.

11-2. Die Übersteigerung des Maßes und das ‚infinito‘ des Raumes

Die absolute Größe des Baukörpers und die Unendlichkeit des Raumes charakterisieren die Architektur Piranesis. Selbst einzelne Bauteile wurden in überwältigende Maße vergrößert. Die Darstellungen der Substruktionen in der *Antichità Romane* weisen dieselbe Maßüberschreitung auf, wie die für die

²⁶⁷ G. Erouart, *L'architecture au pinceau*, Paris/Mailand 1982, fig. 34.

²⁶⁸ Vgl. L. Fiacci, ‚L'immaginazione al servizio della verità, in: Ausst. Kat. Mailand 2000, S. 83: „Se la spazialità della Roma moderna non è altrettanto smisurata e coinvolgente è perché sfugge al trauma morale imposto dall'antica; se lo spazio piranesiano dell'antichità è, come detto, una rappresentazione del tempo, la sua amplificazione è un imperativo alla realizzazione di un nuovo ordine.“

²⁶⁹ Das Motto ist auf dem Titelblatt der *Raccolta die alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino* (1764) zu sehen (Abb.132).

Grundmauer verwendeten Quader (Abb.108, 109). Die so aufgebauten Pfeiler, Bögen und Mauern in den *CARCERI* sind überdimensional. Da gibt es gewisse Übertreibungen durch die perspektivische Manipulation oder im Kontrast zu dem extrem reduzierten Maß der Staffagefiguren sowie anderer Versatzstücke. Die Größe entspricht der unendlichen Weite des Raums.

Unendlichkeit durch künstlerische Raumgestaltung schuf Piranesi auch in anderen Werken. Zuerst praktizierte er solche Raumdarstellungen in den Studien der frühen 1740er Jahre. Dank des Kompositionsschemas ‚*scena per angolo*‘ konnte er den Ausdruck der Unendlichkeit steigern. Die künstlerische Idee begegnete der theoretischen Begründung, die von Physikern und zuletzt von Philosophen zutagegefördert wurde. Der Begriff ‚*infinito*‘ kam also von der Raumauffassung der neuen Naturwissenschaft, die Leibniz und Newton zu verdanken ist. Die Unendlichkeit, welche das Wahrnehmungsvermögen des Menschen überschreitet, wurde als eine Voraussetzung für das Erhabene bezeichnet.

11-3. Piranesis Reflexion über Bautechnik und Bauingenieurkunst

Wie vorher bei Giovanni Poleni²⁷⁰ und Bernardino Zendrini, den Landsmännern von Piranesi, veröffentlichte dieser seine Erkenntnisse zur industriellen Bautechnik der römischen Antike in der *Antichità Romane* (1756). Im ersten Buch behandelte Piranesi Mauertechnik und Wasserleitungssystem der Römer. Das dritte und vierte Buch dieses Werks widmete er der Technik und der Konstruktion der römischen Bauingenieure. Die Beschäftigung war zwar nicht neu, aber im Zusammenhang mit seiner Ausbildung in Venedig und seiner permanenten Hinwendung zur Bauingenieurkunst von Bedeutung. Abwässerkanäle von Etruskern sowie Römern (Abb.118) waren vorbildlich, da sie als Verkörperung von Festigkeit und Nützlichkeit der römischen Architektur galten. Piranesis Beschäftigung mit der Bautechnik setzte sich in den 1760er Jahren fort. *Le Rovine del Castello dell’Aqua Giulia* und *Emissario del Lago Albano* (1762) sind spezifische Abhandlungen dazu. Auch die *CARCERI* signalisieren sein Bestreben, diesem Interesse Ausdruck zu geben. Die drei genannten Werke zeigen auffällige Ähnlichkeiten miteinander, hinsichtlich der überdimensionalen Mauerwerke aus Buckelquader und der furchterregenden Raumgestaltung.

11-4. Kriterien der unlogischen Konstruktion

Worin liegt die unlogische Struktur der *CARCERI*? Die außergewöhnliche Konstruktion ohne logische Konsequenz der Räumlichkeit und des architektonischen Aufbaus löste von Anfang an Kritiken und unterschiedliche Interpretationen aus, wie Sir William Chambers kritisch

²⁷⁰ Wilton-Ely 1993, S. 11, Anm. 11: „Frontinus De aquis urbis Romae. Piranesi also took advantage of extensive researches by his contemporary Giovanni Poleni, who edited this Roman text.“

bemerkte, „A celebrated Italian Artist, whose taste and luxuriance of fancy were unusually great, has seldom been equalled, knew little of construction or calculation, yet less of the contrivance of habitable structures, or the modes of carrying real works into execution.“²⁷¹ Während der Bildanalyse wurde die mangelnde Logik der Konstruktion untersucht. Einige Bildelemente sind zusammengefügt, um die optische Störung zu verursachen. Die Bildelemente, die rein um der optische Störung willen hinzugefügt sind, lassen sich als *Störfaktor* bezeichnen. Daran wird man erkennen, dass einige als Störfaktor bezeichneten Bildelemente im Hinblick auf Piranesis Architekturtheorie als etwas Entbehrliches bzw. Sekundäres bewertet werden können.

Zuerst lassen sich die zusätzlichen Einrichtungen als Störfaktor bezeichnen. Während der Überarbeitung ließ Piranesi die Bilder mit improvisierten Bauteilen sowie Versatzstücken überwuchern. Die hölzernen Konstruktionen wie Brücken, Laufgänge, Balken und Leitern, die alle verbindende Elemente sind, dienen hauptsächlich dazu, das räumliche Verhältnis zu relativieren. Die entmaterialisierte Beschaffenheit der Strukturen wirkt damit zusammen. Außerdem gehören schwer definierbare Gegenstände, die skizzenhaft modelliert wurden, zu den Störfaktoren. Demnach verwechselt man leicht das materielle Wesen eines Gegenstandes mit dem eines anderen. Nur mühsam ist festzustellen, ob ein Gegenstand als ein Foltergerät oder als ein Bauteil zu bestimmen ist. Dazu zählt man die Umwandlung einer undefinierbaren Holzeinrichtung in eine Foltermaschine bei der Überarbeitung.

Ein anderes störendes Moment bildet die Behandlung der materiellen Eigenschaft aus. Besonders zu überlegen ist die Durchsichtigkeit der Dinge durch die grobe, überschneidende Schraffur. Bereits in der ersten Fassung verlieh Piranesi den Bildgegenständen eine seltsame Stimmung. Die gezeichneten Steine und andere Bauelemente leuchten in der flimmernden Lichtfülle, durch die der stoffliche Charakter der Elemente verschleiert ist. Nach der Überarbeitung der *CARCERI* verwandelte sich die Bildstimmung in eine völlig andere Form: Das verstärkte Chiaroscuro unterstreicht den jeweiligen Umriss, die Tiefe und teilweise die materiellen Eigenschaften. Hier und da hinterließ Piranesi nicht nur die Spuren, sondern zog Linien direkt über die alten Partien. Die vorherigen Bildpartien wurden nicht vollständig oder nur teilweise ausradiert. Daraus ergibt sich die beabsichtigte Durchsichtigkeit.

Eine nicht geringe Verwirrung verursachen die mehrdeutigen, nicht zu definierenden Knüpfungspunkte zweier bzw. mehrerer Bauelemente. Man fragt sich oft, wo genau ein Bauteil oder ein Versatzstück gehängt oder gesetzt ist. Als Beispiel sind die Tafeln VI, VII, X, IX und XI in der ersten Auflage zu nennen. Als nicht dingliches Element tritt eine Rauchwolke im Bild auf. Die Position der Wolke ist ein kalkuliertes Ergebnis. Die Wolke breitet sich am Ort aus, wo ein Treffpunkt von zwei oder mehreren Baugliedern sich befindet. Das Bildelement, die Wolke, führte Piranesi zum ersten Mal in ‚*Tempio antico*‘ (Abb.89) seiner *Prima parte* ein. Dort spielt die Rauchwolke aber eine bescheidene Rolle. Sie weist nur darauf hin, dass die dargestellte

²⁷¹ Zit. nach M. Levey, Rezension zu Vogt-Göknil, BM. CI, 1959, S. 362.

Innenarchitektur ein Tempel ist. Die ansehnliche Wirkung entfaltet sie erst in *Grotteschi* und *Caduta di Fetonte* (Abb.91, 92). Darin verschleiert sie nicht nur die dahinter liegenden Gegenstände, sondern vermischt sich auch mit ihnen. Demnach wird die Grenze zwischen beiden aufgehoben. Eine solche Funktion weist die Wolke in den *CARCERI* nicht auf. Dennoch bleibt die Verdeckung des Bindepunkts, der dem Betrachter die architektonische Logik und die Folge des Aufbaues ausweisen sollte. Merkwürdig ist die Abschaffung dieses Bildelements in der zweiten Auflage. In den Tafeln VII, XI der zweiten Fassung beseitigte es Piranesi vollständig. In den anderen bändigte er die Wolke durch kräftige Umrisslinien und verkleinerte das Ausmaß der Wolkenfläche.

Schließlich zählt man das uneinheitliche Perspektivsystem zu dem Störfaktor der *CARCERI*. Weder die Linien- noch die Luftperspektive sind einem bestimmten Prinzip untergeordnet. Piranesis Anwendung der Perspektive war ein willkürliches Unterfangen, das in seinem gesamten Œuvre zu finden ist.²⁷² In den *CARCERI* wurde die Willkürlichkeit seiner eigenen Nutzung der Perspektive ins Extreme geführt. Indessen ist festzustellen, dass mehrere Perspektivsysteme ineinander dringen und daher das Verhältnis von Abstand und Größenverhältnis relativiert wahrgenommen wird. Ebenso führt der willkürliche Größenunterschied der Figurendarstellung zur Vorstellung, dass es sich dabei um eine Art Bedeutungsperspektive handelt. Im Gegensatz zu den hell beleuchteten, deutlich konturierten Strukturen des Hintergrundes sind die naheliegenden Gegenstände in ihrem Umriss oft nur vage geklärt. Die Konturlinien sind dementsprechend grob und hastig. Die Unentschlossenheit steigert sich in der Zusammenwirkung mit dem starken Lichtschattenkontrast. Wie bereits vorgeführt, ist der Vordergrund erheblich dunkler behandelt als das weiter hinten Befindliche. Der Helldunkeleffekt versetzt den Betrachter an einen Standort eines tiefen Innenraums, von wo er auf eine offene, helleuchtende Landschaft blickt.

Zahlreiche Pfeiler und Bögen machen die *CARCERI* – Architekturlandschaften mit Pfeilerwäldern aus. Wofür sie stehen und was sie tragen, gilt immer noch zu fragen. Sie tragen anscheinend Gewölbe oberhalb des Bildes oder darüber liegende Stockwerke. Das Aufbausystem mit diesen Stützen scheint in keiner logischen Kontinuität durchgeführt worden zu sein. Die Bauelemente scheinen daher ausschließlich dort zu sein, wo es ansonsten einen freien Ausblick gäbe. Das Unfunktionale bzw. das Entfunktionalisierte der Architektur der *CARCERI* bezieht sich möglicherweise auf die architektonischen Ruinen, die für Piranesi längst als wichtige Inspirationsquelle galten. Die Architekturruinen sind ihrer ursprünglichen Funktion entzogen²⁷³: Entweder sind sie intakt für

²⁷² Vogt-Göknil 1958 und Reudenbach 1979. Die beiden Untersuchungen erläutern eingehend die erfinderische, gleichzeitig willkürliche Manipulation der Perspektive.

²⁷³ Vgl. R. Zimmermann, *Künstlerische Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, S. 139: „Der Ausgangspunkt wurde bereits genannt: entfunktionalisierte Architektur, eine Architektur, die – aus welchen Gründen auch immer – ihre ursprüngliche Funktion nicht mehr erfüllt, die nicht mehr verwendet wird. Ihr gegenüber gibt es prinzipiell zwei gegensätzliche Verhaltensweisen. Einmal kann das, was materiell von ihr übrigbleibt, zur Verwendung an anderer Stelle benutzt werden; damit verschwindet sie faktisch. Zum

irgendwelche Zwecke oder einer unvorhergesehenen Nutzung unterworfen oder für einen anderen Bauzweck gänzlich oder teilweise geplündert. Im ähnlichen Sinne stellen die *CARCERI* eine funktionslose Architektur dar. Womöglich nehmen sie nicht einmal die Funktion eines Kerkers auf. Man erkennt bereits die Zusammensetzung von Bauteilen aus unterschiedlichen Zeiten und Orten. Viele Bauteile stellen sich im Ruinenzustand dar, selbst wenn der Ruinenzug nicht dominierend wirkt. Die *CARCERI* lassen sich also als zwecklose und intakte Architekturen bezeichnen, die aus fremden Bruchstücken errichtet wurden. In diesem Fall lässt sich der Titel *CARCERI* als eine kritische Metapher für die tatsächliche Situation der römischen Bautätigkeit verstehen.

PIRANESIS ARCHITEKTURTHEORIE UND DIE THEORETISCHE GRUNDLAGE DER *CARCERI*

1. Einführung in Piranesis Architektur und Architekturtheorie

Als Theoretiker wurde Piranesi weniger Anerkennung zuteil denn als Architekt oder gar als Graphiker. Folglich schenkte die Forschung seinen theoretischen Ideen sporadisch Aufmerksamkeit. Erstmals behandelte Rudolf Wittkower Piranesis theoretische Grundhaltung und deren Entwicklung in seinem Aufsatz von 1938/39¹, wobei er dem *Parere su l'architettura* besonderes Augenmerk schenkte. Nach Wittkower widmeten sich u.a. Cochetti und Kaufmann² Piranesis Theorie. Später griff Bruno Reudenbach diesen Themenkomplex in einer ersten großen Piranesi-Monographie auf. Unter dem Titel *Architektur als Bild* stellte er zahlreiche Bezüge zwischen Piranesis Architekturtheorie einerseits und der Kulturgeschichte und Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, insbesondere zur Revolutionsarchitektur, andererseits her.³ Zuvor hatte Joseph Rykwert diese Aspekte im Kontext der architektonischen Umbrüche innerhalb des 18. Jahrhunderts behandelt.⁴ Außerdem verfasste er etliche Abhandlungen über Piranesis Theorie, auf die ich gleich näher eingehen werde. Lange Zeit beschränkten sich fast alle Autoren, die sich für die theoretischen Schriften des Künstlers interessierten, auf jene Werke, die nach *Della Magnificenza* erschienen waren. Ihr besonderes Augenmerk galt dem kritischen Essay *Parere su l'architettura*. Hingegen wurde der außerordentliche Quellenwert, den die *CARCERI* in diesem Zusammenhang besitzen, weitgehend übersehen. Nur Rykwert und Pérez-Gómez⁵ erwähnen sie am Rande.

Nach dem Stand der bisherigen Forschung beruht Piranesis Architekturtheorie vor allem auf der Archäologie und auf dem traditionellen vitruvianisch-palladianischen Lehrgebäude. Im vorliegenden Kapitel wird dieser Standpunkt zunächst kritisch referiert und auf seine Schwachpunkte hin untersucht. Dabei wird deutlich, dass die Bauingenieurkunst neben der Archäologie und dem Vitruvianismus-Palladianismus in weit höherem Maße als ein konstitutives Element von Piranesis Architekturtheorie angesehen werden muss, als dies bislang geschah. Darüber hinaus lässt sich zeigen, dass es sich bei diesen drei Elementen keinesfalls um separate Größen handelt; vielmehr bilden sie in Piranesis Gedankengebäude eine homogene Einheit.

Zu diesem theoretischen Gesamtgefüge stehen die *CARCERI* keineswegs nur in dem partiellen Verhältnis, das die Forschung bislang gezeichnet hat; für

¹ R. Wittkower, Piranesi's „Parere su l'architettura“, J.W.C.L. II, 1938/39, S. 147-158.

² L. Cochetti, L'opera teorica di Piranesi, in: Commentari VI, 1955, S. 35-49; E. Kaufmann, Piranesi, Algarotti and Lodoli, in: GBA. XLVI, 1955, S. 21-28 und 62-64.

³ Reudenbach 1979.

⁴ Rykwert 1972 und 1980.

⁵ Pérez-Gómez 1983.

Piranesis Architekturtheorie sind sie geradezu exemplarisch. Einen Schlüssel für diesen neuen Deutungsansatz liefern einige Quellen, die in der vorliegenden Studie erstmals sowohl mit Piranesis Architekturtheorie als auch mit den *CARCERI* in Beziehung gesetzt werden.

2. Geschichte der Architekturtheorie vor Piranesi

Die europäische Kunst des 18. Jahrhunderts ist im Gegensatz zu der des 17. Jahrhunderts eine ziemlich heterogene Erscheinung. Das gilt auch für Piranesis Kunstauffassung. Aufgrund der großen Vielfalt an Stilrichtungen, die im 18. Jahrhundert je nachdem parallel verliefen, einander ablösten oder sich überschneiden, ist eine klare Periodisierung kaum möglich. Nach den allgemeinen stilgeschichtlichen Bestimmungen lässt sich jedoch von einer Periode vor und von einer Periode nach der Jahrhundertmitte sprechen. Diese Einteilung stützt sich auf historische Phänomene der 1750er Jahre wie die Aufklärung, neue ästhetische Doktrinen, eine Änderung der Formensprache in allen Kunstgattungen und schließlich ein neues architektonisches Architektursystem.⁶

Andererseits stand das 18. Jahrhundert noch lange unter dem Einfluss des hochbarocken Erbes. Dessen Monumentalität und Großartigkeit ließen in der ersten Jahrhunderthälfte nur allmählich nach. Das Theatralische und das Illusionistische wirkten auf Theorie und Praxis der Architektur sogar in beträchtlichem Maße weiter fort.⁷ Entsprechend erreichten die Bühnen- und die Festarchitektur gerade in der ersten Hälfte des 18. Jh. ihren Höhepunkt.⁸ Zeitgleich entwickelten sich vor allem in Frankreich Gegenströmungen: zuerst das Rokoko⁹, später klassizistische Tendenzen, die sich sowohl gegen spätbarocke Stilelemente als auch gegen die Rocaille wandten. In Italien wirkten noch lange Bernini und Borromini nach. Daneben entwickelten Juvarra und Fontana eine klassizistische Formensprache, die sich ihrerseits mit der dekorativen Architekturauffassung eines Francesco de Sanctis, Filippo Raguzzini oder Nicola Salvi auseinandersetzte.

Nach 1750 begann man einerseits, den übermäßigen Prunk einzuschränken und für diese Art von Restriktion neue Regeln festzulegen. Zu den vielfältigen Erneuerungsbestrebungen gehörte andererseits aber auch die „Wiederbelebung früherer Stilformen“¹⁰. Dieser Stilpluralismus lässt auf verschiedene individuelle Geschmacksrichtungen von Künstlern und Connaisseurs schließen. In der sich so ausbildenden Geschmacksgesellschaft kam es zu etlichen ‚Revivals‘ wie z. B. dem *Doric*

⁶ Vgl. C. L. V. Meeks, *Italian Architecture 1750–1914*, New Haven/London 1966, S. xiii.

⁷ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, London 1958, S. 237.

⁸ W. Oechslin/A. Buschow, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984.

⁹ Bauer 1962.

¹⁰ J. Summerson, *Die Architektur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1987, S. 75.

oder dem *Gothic Revival*. Damit einher ging ein weitgehender Verfall der normativen Regeln.

Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden von den Europäern bisher unbekannte Kulturlandschaften erschlossen. Reiseberichte über fremde Länder und archäologische Ausgrabungen wirkten sich auf die künstlerische Praxis ungemein anregend aus. Ägyptische, etruskische und sogar chinesische Kunst zog große Aufmerksamkeit auf sich. Die vielfältige Stilorientierung erschwerte eine einheitliche Periodisierung zusätzlich. Im letzten Drittel des Jahrhunderts wurden diese Richtungen jedoch in einen Stil integriert, den man gemeinhin als *Klassizismus* bzw. *Neoclassism(e)* subsumiert.¹¹ Die Architekturtheorie des Klassizismus wurde durch diese Vielfalt *scheinbar* kaum beeinträchtigt. In der Tat lehnten die meisten Klassizisten in dogmatischer Strenge jede Vielfalt ab. Als Puristen oder Rigoristen fühlten sie sich ganz der klassischen Tradition verpflichtet. In diesem Sinne übernahmen sie das Vitruvianische Regelwerk, kritisierten aber seinen Missbrauch, wie er sich in ihren Augen vor allem in Borrominis Architektur manifestierte.

Zu dieser klassizistischen Strömung, die vor allem in Frankreich stark war, kam aus England eine weitere Strömung: die Preromantik, die ihre Wurzeln im ‚Pictoresque‘ hatte.¹² Beide Strömungen schlossen sich einerseits aus; andererseits bedingten sie einander. Piranesi selbst schwankte zwischen beiden.

2-1. Die Tradition: Vitruv und Palladio

Um die Voraussetzungen und Besonderheiten von Piranesis Theorie zu verstehen, empfiehlt sich ein kurzer Blick auf die Kunsttheorie früherer Jahrhunderte.

Die einzig authentische Quelle zur antiken Architekturtheorie waren Vitruvs *De Architectura Libri Decem*. Seit ihrer Wiederentdeckung in der Frührenaissance galt Vitruvs Lehre als absoluter Kanon und wurde je nach Bedarf immer wieder neu interpretiert und kommentiert. In dieser Weise wirkte die Tradition Vitruvs sich bis ins 19. Jahrhundert aus.¹³

Eine zentrale Rolle in Vitruvs Architekturtheorie spielen die Säulenordnungen (= *ordini*) und die davon abhängigen grundlegenden Gestaltungsprinzipien (Proportion, Maße und Symmetrie). Bekanntlich behandelt Vitruv neben der Dorica, Ionica und Corinthia als den drei klassischen Ordnungen der griechischen Antike auch noch die Toscana und die Composita als römische Varianten derselben. Während in Italien und auch Deutschland alle fünf Ordnungen rezipiert wurden, beschränkte man

¹¹ Es gibt andere Versionen zur Definition des Stils, z.B. Neuklassizismus sei eine Variante des Eklektizismus. Vgl. Meeks 1966, S. 25: „Neoclassicism is one of the variants of eclecticism which grew up after 1750. It combines many of the elements of the concurrent new styles subsumed under the general head of Romanticism, such as purity, geometry, and the eclectic use of antique forms to convey sentiments of nobility and the like.“

¹² R. Middleton/D. Watkin, *Klassizismus und Historismus*, Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 5 ff.

¹³ H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden-Baden 1951.

sich seit dem 17. Jh. in Frankreich im Sinne eines strengeren Klassizismus auf die drei griechischen Ordnungen. Johannes Erichsen bemerkt hierzu: „'Architecture grecque' bezeichnet aber auch weiterhin die nach dem Zeugnis Vitruvs von diesem Volke erfundenen Säulenarten dorisch, jonisch, korinthisch. Es ist zweifellos der Beliebtheit der ‚Parallele‘ als vergleichende Darstellung der verschiedenen Ordnungen zu verdanken, dass Chambrays Scheidung der drei griechischen von den beiden lateinischen trotz des in Frankreich allgemeinen Widerspruchs gegen die These von der Überlegenheit griechischer Baukunst nicht in Vergangenheit geriet. Schon Claude Perrault gibt 1683 zu, die Charaktere der zwei von den Römern hinzugefügten unterschieden sich nicht wesentlich von denen der untereinander sehr verschiedenen griechischen Ordnungen; der an Perrault orientierte Cordemoy will 1706 gar nur die griechischen anerkennen und erklärt die übrigen für Derivate.“¹⁴

Die Ordnung umfasst den gesamten Aufbau der Säulenarchitektur¹⁵ – vom Stylobat bis zum Gesims. Proportionen und Maße einer bestimmten Säulenart bestimmen die gesamte Form einer Architektur und ferner den Ausdruck eines Gebäudes. Nach humanistischer Vorstellung spiegelten die Ordnungen sogar die göttliche Weltordnung wider.¹⁶ In diesem Sinne wurden für die Architektur drei Elemente vorbildlich: der Mensch, die Mathematik und die Natur.

Was den Menschen betrifft, so hatte schon Vitruv selbst die Maßverhältnisse jeder einzelnen Ordnung von den Proportionen des menschlichen Körpers abgeleitet. Diese Vorgehensweise wurde besonders von Vertretern des humanistischen Anthropomorphismus als wesensverwandt empfunden, zumal sie sich mit der christlichen Vorstellung deckte, wonach die menschliche Gestalt als das Ebenbild Gottes Ausdruck des schönsten Maßverhältnisses sei.¹⁷ Diese Vorstellung lag auch der vitruvianischen Darstellung des Menschen in einem geometrischen Rahmen zu Grunde, die von so vielen Architekten und Malern übernommen und interpretiert wurde.

¹⁴ Erichsen 1975, S. 153–54. Vgl. hierzu auch Forssman 1961, S. 24 f.

¹⁵ Es gilt auch für die Architektur, die keine Säule hat. Siehe U. Schütte, „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...“ Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert, in: *ZfKg* LXIV, 1981, 15–37.

¹⁶ Der Gedanke entwickelte sich in der griechischen Philosophie. Siehe Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, Köln 1995, S. 11 ff.

¹⁷ Naredi-Rainer 1995, S. 85: „Die Übertragung menschlicher Maße auf die Architektur ermöglichen Zahl und geometrische Form, in denen sich zugleich die Verankerung dieses Maßes im Kosmischen manifestiert. Die elementaren, als Symbole kosmischer Harmonie ebenso hoch bewerteten wie als Grundformen architektonischen Entwerfens unverzichtbaren Figuren von Kreis und Quadrat erfassen nach VITRUV auch die menschliche Gestalt: »Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitzen an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrates an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.«

Da jede Ordnung sich durch bestimmte Besonderheiten auszeichnet und einen eigenen Charakter (= *genera*) hat, ordnet Vitruv einer jeden eine geschlechtsspezifische Eigenschaft des Menschen zu. So ist die Dorica in ihrer Strenge und Gedrungenheit ‚männlich‘, die Jonica in ihrer Eleganz ‚weiblich‘, und die Corinthia aufgrund ihrer Schlankheit und ihres Schmucks ‚jungfräulich‘. Vitruvs Gleichsetzung der *genera* mit menschlichen Eigenschaften wurde im 16. und 17. Jahrhunderts im Sinne einer philosophischen und theologischen Typisierung der Architektur weiter verfeinert und ergänzt.¹⁸

Neben der menschlichen Figur wurde die Mathematik für das System der ‚harmonischen Proportion‘ maßgeblich. Grundlage waren u.a. das Pythagoreische Tonleitersystem und die scholastische Vorstellung, dass Gott den Kosmos nach den Gesetzen einer vollkommenen Harmonie geschaffen habe.¹⁹ Nikolaus von Kues (1401–64) griff die Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Architektur auf. Für die Architektur kodifizierte als erster Palladio eine systematische und philosophisch fundierte Proportionslehre.²⁰ Vignola und vor allem Scamozzi entwickelten Palladios Ideen weiter, wobei sie eigene Schwerpunkte setzten. Zweifellos übten Palladios Proportionslehre und seine Rekonstruktion antiker Bauwerke die größte Wirkung aus. Daher können die meisten Architekturtheorien des 17. Jahrhunderts als Fortsetzung der Palladianischen Lehre verstanden werden.²¹

Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts blieb die Vitruvianische Tradition mehr oder weniger unangefochten. Dann jedoch geriet sie – zumindest teilweise – in die Defensive.²² Besonders in Frankreich kam es in Bezug auf die Bedeutung der Säulenordnungen zu diffusen Auseinandersetzungen, wobei die Kluft zwischen Theorie und Praxis immer größer wurde.²³ Vitruvs

¹⁸ Forssman 1961.

¹⁹ Naredi-Rainer 1995, S. 139 spricht in diesem Zusammenhang von einem „Universalprinzip klassischer Ästhetik“.

²⁰ R. Wittkower 1990, S. 92: „[...]“, dass die drei «Mittel» [arithmetische, geometrische und harmonische Proportion], die die musikalischen Intervallen mathematisch bestimmt, eine zentrale Stellung in der Proportions-Theorie der von humanistischen und neuplatonischen Ideen erfüllten Architekten einnehmen.“

²¹ Palladio und Palladianismus in Veneto, siehe M. Brusatin, in: Ausst. Kat. Castelfranco 1969, S. 30 ff. und R. Wittkower, *Palladio and Palladianism*, New York 1974

²² G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, S. 174: „Man könnte personalisierend sagen, im Barock werde die Architekturtheorie in die Verteidigung gedrängt. Wir erfassen den Sachverhalt jedoch besser, wenn wir in der Architekturtheorie ein Instrument sehen, das angesichts der Neuerungswut zur Verteidigung des Vitruvianismus eingesetzt wird, zum mindesten aber zur Begrenzung und Lenkung der Innovation. Damit ändert sich auch der Charakter der Quellen. Es ist kein Zufall, daß wir Anfänge der Architekturkritik als Gegenwarts kritik im eleganten Büchlein des Edelmannes Henry Wotton und in der Programmsrede des Akademiesekretärs Bellori gefunden haben, während im 17. Jahrhundert Scamozzi fast allein den in der Renaissance üblichen Typus des vielbeschäftigten und angesehenen Architekten vertritt.“

Wir dürfen auch nicht außer acht lassen, daß sich im 17. Jahrhundert die Denkstrukturen veränderten. Die Architekturtheorie, die sich bisher auf Autoritäten gestützt hatte, mußte die Herausforderung einer neuen philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkweise annehmen, wenn sie wirksam bleiben wollte.“

²³ Forssman 1961, S. 112: „Auch die dogmatischsten Theoretiker des Vitruvianismus im 16. Jahrhunderts fanden am Text manches unklar und unanwendbar. In Italien ließen sich

Regeln fanden ihre *raison d'être* fast nur noch im theoretischen Bereich. Als sich die Praxis immer weiter von der reinen Theorie entfernte, begann man, die Autorität der Regeln in Zweifel zu ziehen. Die Lehrmeinung spaltete sich in zwei Parteien: die Vertreter der Tradition und die Befürworter der Innovation. Claude Perrault (1613–1688), der die Ostfassade des Louvre entworfen und Vitruv ins Französische übersetzt hatte, führte die Partei der Innovation an. Regeln und Gesetze beruhten für ihn auf bloßen Sehgewohnheiten bzw. geistigen Einstellungen.²⁴ Auch lehnte er es ab, die Harmonie in der Architektur aus der Musik abzuleiten. Seine Haltung bereitete der nachfolgenden Generation den Weg für einen großen Durchbruch, insbesondere dem Abbé Laugier und Carlo Lodoli.

Gegen Perrault stellte sich u.a. François Blondel (1617–1686).²⁵ Für ihn waren Regeln in der Kunst unentbehrlich: „Le génie seul ne suffit pas, il faut qu'il soit aidé de la connaissance des règles & de la science de les discerner.“²⁶ Dementsprechend widmete Blondel den größten Teil seiner *Cours* den Problemen der Proportionen.

In Italien war die Situation ähnlich, wenngleich es im 17. Jahrhundert keine große Vitruvdebatte gegeben hatte. Nach dem Erscheinen von Scamozzis Traktat *L'idea dell'architettura universale* (1615) bestimmten zwei Theoretiker die intellektuelle Auseinandersetzung: Guarino Guarini (1624–83) und Teofilo Gallaccini. Guarini, ein Theatinerpater, betätigte sich in vielen wissenschaftlichen Gebieten, was sich auch auf seine Architekturtheorie auswirkte. Dem Metier der Baukunst näherte er sich „nach einer Grunderfahrung mit dem Werk Borrominis“²⁷ in Rom. Er zählte die Bauvermessung und die geometrische Projektion zu den wichtigsten Bestandteile der Theorie.²⁸ Sein originaler, aber unvollendet gebliebener

schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts stimmen vernehmen, die das Lehrgebäude Vitruvs als wenig oder gar nicht anwendbar für gewisse Bauaufgabe der eigenen Zeit betrachteten.“

²⁴ Germann 1980, S. 180: „Perraults Begründung ist zweistufig. Die Erklärung, Proportionen seien bloße Übereinkunft, befriedigt ihn nicht; denn warum sollte sich die Architekten gerade auf diese und keine anderen Proportionen geeinigt haben? Er setzt also noch einmal an und findet den tieferen Grund in der damals von verschiedenen englischen und französischen Denkern ausgearbeiteten Assoziationsästhetik, die er als erster auf Architektur anwendet.“ (Hermann 1973, S. 56)

²⁵ Über die Auseinandersetzung zwischen Perrault und Blondel verweise ich auf die folgenden Literaturen: W. Hermann, *La théorie de Claude Perrault*, 1980; A. Pérez-Gómez 1984, S. 18 ff.; A. Picon, *French Architects and Engineers in the age of Enlightenment*, Cambridge 1991, S. 26–31.

²⁶ Germann 1980, S. 177.

²⁷ Krufft 1995, S. 117. und Forssman 1961, S. 114: „Eine ernstliche Wendung nimmt das Schicksal des Vitruvianismus dann schon bei Guarini, der kein so ausschließlicher Vitruvianer mehr war und u.a. ein höchst verdächtiges Verständnis für die gotische Architektur an den Tag legte, die er sogar als vierte Ordnung, *ordine Gottico*, in sein System einfügt, und von der er sagt, daß sie zwar *totalment opposto all'Architettura Romana*, aber deswegen *non senza grand'arte* sei. Damit beginnt der Stilpluralismus, der allmählich den Ausschließlichkeits-Anspruch des Vitruvianismus überhaupt in Frage stellen musste.“

²⁸ Seine früh erschienene Schriften *Modo di misurare de fabriche* (1674) und *Trattato di fortificazione* bezeugen diese Kriterien. Pérez-Gómez 1983, S. 90: „Thus Guarini defines the essence of architecture to be the synthesis of mathematical reason and sensuous qualities. Architecture depended on rules derived from mathematical reason and empirical experience, with no possible contradiction between the two. Moreover, Quarnini thought that both the structural safety of buildings and their beauty and proportion, being the most important objectives of architecture, derived from the same rules.“

Traktat *Architettura civile* erschien erst im Jahr 1737. Wie seine Vorgänger verstand Guarini die Architektur als eine Wissenschaft. Daher forderte er nachdrücklich, dass alle Baumeister in den Wissenschaften ausgebildet würden, vor allem in der Mathematik und der Geometrie.²⁹ Zu Vitruv verhielt er sich eklektizistisch. Er reduzierte dessen sechs Architekturkriterien (Vitruv I, ii) auf vier und stellte vor allem das Konstruktive (*sodezza*) und das Funktionale (*distribuzione*) in den Vordergrund.³⁰ Mit dieser Verschiebung der Schwerpunkte nahm er den Protofunktionalismus des 18. Jahrhunderts in gewisser Weise vorweg. Aufgrund seiner kritischen Haltung gegenüber der Antikenrezeption und den Theorien seiner Vorgänger weigerte er sich, die Antike prinzipiell als normatives Vorbild anzuerkennen. Daher waren für ihn auch die Regeln Vitruvs und Vignolas nicht unbedingt verbindlich.³¹ Menschliche Sehgewohnheiten und funktionale Bedürfnisse waren für Guarini die Hauptfaktoren architektonischen Gestaltens.³² Entsprechend ging er von einer steten Fort- und Weiterentwicklung der Architektur aus. Diese Einstellung verrät sich nicht zuletzt in seiner programmatischen Formulierung: „L’Architettura può correggere le regole antiche, e nuove inventare.“³³ Vor diesem Hintergrund bildete sich eine subjektivistische Sichtweise aus: „Guarino Guarini, however, prefigured the coming changes by asserting a subjective attitude to proportion in his *Architettura civile*.“³⁴

Eine etwas andere Richtung als Guarini verfolgte Teofilo Gallaccini (1564–1641) – und damit streifen wir bereits das dritte konstitutiven Element der Architekturtheorie, nämlich die Natur. Sein Traktat *Trattato sopra gli errori degli architetti* wurde allerdings erst im Jahr 1767 von Antonio Visentini herausgegeben. Gallaccinis Grundüberzeugung bewegte sich in traditionellen Bahnen. Für ihn war Architektur „imitrace delle opere della Natura“³⁵. Darum erhob er die Natürlichkeit und die Notwendigkeit der architektonischen Form zur Norm und kritisierte die ordnungswidrige Verwendung architektonischen Formen, besonders bei Borromini. Gegen die bisherige Proportionslehre vertrat er aber in eine andere Meinung: „Nicht die zahlenmäßig definierte Proportion, sondern die optisch begründete illusionistische Proportion ist für Gallaccini ausschlaggebend.“³⁶ Die Veröffentlichung und Rezeption seines *Trattato* im Umkreis des Neopalladianismus zeigt, wie sehr seine Theorie innerhalb des venezianischen Klassizismus tonangebend war.

²⁹ G. Guarini, *Architettura civile* (Turin 1737), (Hg.) N. Carbonieri, Mailand 1968, S. 10: „L’Architettura, come facoltà che on ogni sua operazione adopera le misure, dipende dalla Geometria.“ In dem Sinn stand Guarini nahe an Fréart de Chambray, „der 1650 die Geometrie als *la base & le magazin general de tous les arts* bezeichnet hatte.“ (Parallèle de l’architecture antique et de la moderne, Paris 1650, p. 7) Zit. nach: Krufft, 1995, S. 118.

³⁰ (Hg.) N. Carbonieri, 1968, S. 11: „L’Architettura prima d’ogni altra cosa riguarda la comodità.“

³¹ Krufft, 1995, S. 118.

³² Der ähnliche Gedanke findet sich bei Claude Perrault. Krufft 1995, S. 119: „Seine Entwicklungsdenken in der Architektur, das die Aufstellung neuer Regeln erlaubt, bringt Guarini konsequenterweise zur Erkenntnis eines ästhetischen Relativismus.“

³³ Guarini 1968, S. 15.

³⁴ The Dictionary of Art, Bd. 2. Artikel über ‚Proportion‘, S. 258.

³⁵ A. Visentini, Osservazioni che servono di continuazione al Trattato di T. Gallaccini, Venedig 1771, S. 3.

³⁶ Krufft 1995, S. 115.

Guarinis Nachfolger, Bernardino Vittone, „osserva, che Vitruvio non lasciò d’insegnarci una regola incongrua là dove vorrebbe che si facessero le colonne più o meno grosse, secondo che più o meno grande è l’intervallo fra esse; mentre non potendo intendersi assegnata da lui questa proporzione nè per l’ordine dorico nè per il corinto, restrebbe una maniera propria solo dell’ordine ionico, locchè è una vera inconvenienza.“³⁷ Vittone war der typische Praktiker, in seinen *Istruzione diverse* (1766) wurden Vermessung, Hydraulik, Brückenkonstruktion und statische Probleme³⁸ nachdrücklich behandelt.

2-2. Beiträge der Naturphilosophie: Von der Geometrie zur Mechanik

2-2-1. Die Mathematisierung der Welt

Noch stärkere Anregungen erhielt die Architekturtheorie seit dem Ende des 16. Jahrhunderts durch die Philosophie und die Naturwissenschaften. Durch beide Disziplinen wurde das aristotelische Weltbild nachhaltig erschüttert. Der alte Glaube an eine in sich geschlossene Hierarchie der Weltordnung wurde ernstlich in Zweifel gezogen. Naturphilosophen wie Johannes Kepler (1571–1630), Galileo Galilei (1564–1642) und René Descartes (1596–1650) definierten die Welt neu, indem sie sie auf geometrische Formen und mathematisches Zahlenverhältnis reduzierten. Nach Galilei ist die Natur in der Sprache der Mathematik geschrieben. Die Welt des Gegenständlichen verlor ihren alten Symbolgehalt, die Zahlen verloren ihre mystische Bedeutung. Innerhalb der Naturphilosophie hatten das Mystische und die Allegorie keinen Platz mehr – ganz im Unterschied zur zeitgenössischen Kunst, die sich im Dienst einer kontroverstheologischen Glaubenspropaganda vermehrt der Allegorie bediente.

Descartes und Galileis Welt ist durch die Geometrie konstruiert. In der Architekturtheorie und -praxis des 17. Jahrhunderts scheint die Geometrie ein klares Gestaltungsprinzip zu sein. Die Notwendigkeit der Geometrie hatte bereits Vitruv erkannt.³⁹ In der Renaissance deuteten die Neuplatoniker und Neopythagoreer geometrische Formen als Abbilder göttlicher und vollkommener Urformen.⁴⁰ In diesem Sinne diente Serlios geometrische Lehre (Buch 1.) bis ins 18. Jahrhundert als Quelle der Architekturtheorie. In

³⁷ A. Memmo, *Elementi d’architettura Lodoliana*, Zara 1833-34, S. 148, Anm. (1).

³⁸ Pérez-Gómez 1983, S. 108: „In the chapter on vaults, he pointed out the difficulties involved in determining the „convenient thickness“ of the upper sections in order to make them sufficiently resistant. He then tried to apply some principles of statics to the problem, devised a formula, and used it. In the end, however, Vittone repeated L. B. Alberti’s advice on the dimensions vaults. Indeed, if Vittone’s work is compared to contemporary French and Italian Neoclassical treaties, including the *Rigoristi*, his lack of interest in mechanics and quantitative experiments is remarkably conspicuous.“

³⁹ *Dizionario Enciclopedio di Architettura e Urbanistica*, 2. Bd., S. 438: „Vitruv (I, 1) «La geometria è di grande ausilio all’architettura e specialmente insegna l’uso della riga e del compasso con l’aiuto die quali edifici e si trano le direzioni delle squadre, die livelli e delle linee».“

⁴⁰ L. Pacioli, *De quinque corporibus regularibus*, Venedig 1507.

der barocken Architektur diene die Geometrie vor allem der Festlegung der architektonischen Form. Dabei übernahm sie die Rolle der traditionellen Kriterien der Architektur.⁴¹

Grundsätzlich ist anzumerken, dass die Architekturtheorie sich der Geometrie vor allem für zwei Zwecke bediente: für die rein formale Gestaltung und für die Statik, letzteres allerdings erst im 18. Jahrhundert im Bereich der Ingenieurswesen. Bei Borromini und zum Teil bei Bernini hatte die Geometrie zwar noch als Bedeutungsträger religiöser und politischer Ideen fungiert.⁴² Doch auch nutzten sie die Geometrie schon überwiegend dazu, in Planzeichnungen architektonische Formen zu strukturieren und graphisch exakt wiederzugeben. Noch mehr griffen Guarino Guarini⁴³ und Andrea Pozzo⁴⁴ auf die Geometrie als Gestaltungs- und Konstruktionsprinzip zurück, wobei Pozzo eher an der Frage der perspektivischen Projektion interessiert war. Sein Interesse galt der optische Illusion durch synthetische Perspektive, die dann im frühen 18. Jahrhundert von Bibiena zu dem genialen Schema der *scena per angolo* entwickelt wurde.⁴⁵ Die gestalterische Geometrie war also von großer Bedeutung für den Illusionismus der barocken Kunst. Vor allem für die Bühnenarchitektur war die geometrische Berechnung der perspektivischen Konstruktion unerlässlich, etwa wenn es darum ging, die gemalte und die gebaute Kulisse zu einem einheitlichen Perspektivsystem zu verbinden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die ersten Traktate zur Perspektivkunst in Oberitalien erschienen, wo die barocke Theaterkunst ihre höchste Blüte erreicht hatte.⁴⁶

⁴¹ Pérez-Gómez 1983, S. 96–97.

⁴² Entsprechend äußert Henri Millon: „Borromini e Guarini trovano il germe di un’idea, la nutrono, entrambi incoraggiando e dirigendo la sua crescita. Si può presumere che entrambi gli architetti avessero a disposizione una più limitata possibilità di controllo sul risultato finale del loro lavoro in quanto le scelte a disposizione erano limitate dall’originaria impostazione geometrica“ (H. Millon, *La geometria nel linguaggio architettonico del Guarini*, in: Guarino Guarini e l’internazionalità del Barocco [Atti del convegno internazionale promosso dall’Accademia delle Scienze di Torino], Turin 1970, 2. Bd., S. 35–48, hier S. 39).

⁴³ Millon 1970, S. 38: „Guarini, com’è noto, fece uscire il suo Euclide nel 1671 sviluppando alcuni principi di geometria proiettiva. Il suo trattato sulla architettura comincia con quei principi di geometria necessari all’architettura «poiché», come scrisse, «l’architettura dipende della geometria». Il suo IV libro fu completamente dedicato alle applicazioni della geometria proiettiva nell’architettura; ma mentre i suoi scritti sono ricchi di significati filosofici o religiosi, i suoi edifici contengono riferimenti geometrici con specifiche implicazioni icnografiche.“

⁴⁴ Pérez-Gómez 1983, S. 104: „The most influential work showing this transformed notion of perspective was, perhaps paradoxically, Andrea Pozzo’s *Rules and Examples of Perspective for Painters and Architects*. This book, published in Latin between 1693 and 1700, was the result of Pozzo’s vast practice, itself a significant part of the Jesuit contribution to Baroque art. Avoiding the geometrical theory of perspective, Pozzo’s theoretical discourse amounts to a collection of extremely simple rules and detailed examples of perspective constructions, which always begin from the plan and elevation of a building.“

⁴⁵ Pérez-Gómez 1983, S. 191: „It is significant that the closest identification between perspective, architecture, and stage design also occurred around this time in Ferdinando Galli-Bibiena’s *Architecture Civile* (1711). This work touched upon geometry and mechanics, whose synthesis was epitomized by Bibiena’s own “invention,” the *scena per angolo*.“

⁴⁶ Vgl. E. Stadler, *Die Raumgestaltung im barocken Theater*, in: Stamm/Barth 1956, S. 190–226.

Noch im 18. Jahrhundert ordneten Theoretiker wie Milizia die Geometrie der Perspektive unter. Zu rein gestalterischen Hilfsmitteln herabgesunken, büßten die geometrischen Formen die symbolisch-metaphysischen Qualitäten, die sie in der Renaissance erlangt hatten, zunehmend ein. Erst in der Revolutionsarchitektur erlangten die geometrischen Formen – vorübergehend – wieder eine gewisse symbolische Bedeutung. Nun wurden sogar ganze Baukörper auf eine geometrische Grundform reduziert,⁴⁷ und noch mehr als zuvor diente die Geometrie der poetischen und metaphysischen Gestaltung der Architektur.⁴⁸

Trotz der zeitweiligen Wiederentdeckung ihrer *symbolischen* Dimension gelang es der Geometrie nicht, sich über das 18. Jahrhundert hinaus auch als eine *epistemologische* Wissenschaft zu behaupten. Sie verlor ihre Herrschaftsrolle als Prototyp des Wissens.⁴⁹ Im Gegenzug steigerte sich seit Leibniz⁵⁰ die Tendenz, mit Hilfe der Geometrie die praktischen Probleme der Architektur zu lösen.

2-2-2. Mechanik und Statik (Geometrie als technisches Instrument)

Eine wichtige Voraussetzung für die technische Anwendung der Geometrie war die Entwicklung der Mechanik. Die Geschichte der modernen Mechanik beginnt mit den Forschungen Leonardo da Vincis und Simon Stevins. Letztgenannter versuchte als erster, für einige Grundprobleme des mechanischen Equilibriums einen theoretischen Lösungsansatz zu formulieren (*Oeuvres Mathématiques*, 1584).⁵¹ Die praktischen Probleme der Mechanik untersuchte hingegen zuerst Galileo Galilei anhand der Materialeigenschaften verschiedener Körper.⁵² Sein empirische Zugang, um

⁴⁷ W. Oechslin, *Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XIIIe siècle et ses sources Italiennes*, in: GBA. LXXVII, 1971, S. 201–238. Über den sogenannten ‚Elementarismus‘ der Pariser Architektur des 18. Jahrhunderts siehe M. Häberle, *Pariser Architektur zwischen 1750–1800* (Diss.), Berlin/Tübingen 1995.

⁴⁸ Pérez-Gómez 1983, S. 160: „Ledoux, Boullée, and Lodoli recognized very early on the possibility of using the traditional Vitruvian categories as a metaphor to generate architectural form. The use or purpose to which a building was destined and the mathematics and geometry that endorsed its stability and permanence were treated poetically in the architecture parlante.“

⁴⁹ Vgl. Pérez-Gómez 1983, S. 105: „Indeed, after midcentury [des 18. Jh.] the interest in abstract speculation, declined sharply in favor of experimental physics and natural history. Any geometrical system, including Newton's could be accused of imposing a false structure upon the diversity of nature.“

⁵⁰ Pérez-Gómez 1983, S. 103.

⁵¹ Ibid, S. 238: „His application of this science to the sublunar world was obviously an innovation, but his work was still an elucidation of the geometrical behavior of reality. Stevin did not believe that a connection between geometrical hypothesis and the mutable world of reality was necessary; even less necessary was reduction of the latter to mathematical operation.“

⁵² Ibid, S. 238–239: „Only Galileo formulated clearly the problems of statics and strength of materials as part of the total geometrization of human space: To determine, by means of a geometrical hypothesis, the dimensions of structural elements in relation to the weights they had to carry and the quantitative properties of the building materials. The application of geometry to mechanics thus revealed from the very beginning an intention of technical

den er v.a. in den *Discorsi Intorno à Due Nuove Scienze* (1638) bemühte, stand wiederum in Gegensatz zur deduktiven Erkenntnismethode der kartesischen Schule.

Während des frühen 17. Jahrhunderts interessierten sich für die Mechanik fast nur Philosophen, Physiker und Mathematiker. Seit den 1660er Jahren fand diese Wissenschaft indes Aufnahme in die Lehrpläne der naturwissenschaftlichen Akademien, die erst in Paris und dann in Rom ins Leben gerufen worden waren. Den Architekten wurde die Mechanik alsbald zum unverzichtbaren Hilfsmittel, um statische Probleme zu lösen. Vielleicht als erster Architekturtheoretiker erkannte François Blondel die Notwendigkeit der statischen Mechanik. Obwohl er der abstrakten barocken Universalwissenschaft verhaftet war, bediente Blondel sich der Galiläischen Experimentalphysik.⁵³ Darüber hinaus zeigte er sich gegenüber einer Geometrie aufgeschlossen, die als Berechnungsgrundlage für die mechanische Physik diente.⁵⁴ Mit der praktischen Anwendbarkeit der Geometrie befasste sich auch Guarini, besonders in der 1737 postum erschienenen *Architettura Civile*. Guarini bediente sich der Geometrie vornehmlich, um das Gewichtsverhältnis⁵⁵ von Baugliedern optisch sinnfällig zu machen.

Die elementare konstruktive Bedeutung der Geometrie erkannten auch die (französischen) Festungsbaumeister, allen voran Sébastien le Prestre de Vauban. Zum regulären Lehrfach für Ingenieure avancierte die praktische Geometrie allerdings erst 1691 durch Pierre Bullets theoretische Einführung *Architecture Pratique*.⁵⁶ Schon kurze Zeit später verifizierte Hubert Gautier Bullets Axiome anhand eigener Überlegungen zum Brückenbau.⁵⁷

Neben der Geometrie bezogen die französischen Festungsingenieure auch Materialbedingungen und Maßverhältnisse in ihre statischen Berechnungen ein. Gute Proportionen waren nicht länger nur eine Frage der Ästhetik, sondern auch der Festigkeit. Schönheit und Solidität wurden gleichermaßen zum Hauptzweck guter Architektur. Sie in Einklang zu bringen, war das Hauptanliegen vieler Baumeister.⁵⁸ Damit wandte sich die Architektur von der Proportionslehre Vitruvs und Palladios ab, die eine rein äußerliche Harmonie anstrebte und auf reiner Zahlensymbolik beruhte. Besonders

control. As the world was transformed into *res extensa* (number and figure), man discovered the power of his rational mind to control and exploit nature.“

⁵³ Ibid, S. 239: „Blondel’s observation on Galileo’s hypothesis appeared in the fourth of his ‘principal’ problems of architecture, which provided a geometrical method for determining the dimensions of beams.“

⁵⁴ Ibid, S. 239: „Blondel’s geometrical tracing to determine the dimensions of the piers and buttresses of an arch or vault was taken from Derand’s *Architecture des Voûtes* and, although this tracing was concerned with the configuration of the arch in question, it was not based on a mechanical hypothesis. (Cours, chap. 4) It should be remembered that Blondel’s geometry was still, fundamentally, a Baroque universal science.“

⁵⁵ Ibid, S. 238: „Mechanics, as is well known, is comprised not only of dynamics but also (and of greater interest for architecture) statics: the analysis of bodies in a state of rest or equilibrium.“

⁵⁶ Ibid, S. 223 f.

⁵⁷ H. Gautier, *Traité des Ponts*, 1727-28.

⁵⁸ Pérez-Gómez 1983, S. 253: „Thus, like their predecessors, eighteenth-century architects held, however incoherently, that geometry and numerical proportion endorsed the relation between aesthetic values and solidity, stability, and durability.“

deutlich wird diese Entwicklung in Carlo Lodolis Materiallehre, die die Maßverhältnisse wie die Materialeigenschaften ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der quantitativen Statik behandelt.

2-3. Der Abbau der Vitruv-Tradition im 18. Jahrhundert

Bereits im 17. Jahrhundert war die Autorität der Regeln Vitruvs nicht mehr unumstritten, doch zweifelte man ihre Existenzberechtigung noch nicht grundsätzlich an. Für Claude Perrault war die Säulenordnung Vitruvs immerhin noch eine Konvention, der er nicht widersprach; für François Blondel war sie sogar absolut verbindlich.⁵⁹ Dies änderte sich im 18. Jahrhundert grundlegend. Das „im 15. Jahrhundert aufgebaute, im 16. Jahrhundert verfeinerte und über ganz Europa verbreitete, im 17. Jahrhundert zur Bändigung der Innovationslust benutzte System des Vitruvianismus verblaßt rasch.“⁶⁰ Entsprechend sprechen führende Architekturhistoriker von einer „Relativistischen Architekturästhetik“ (H.-W. Kruft) und von einem „Abbau des Vitruvianismus“ (E. Forssman und G. Germann). Gemeinsam weisen sie darauf hin, dass das Absolute und das Ideale in der Theorie keine maßgeblichen Kategorien mehr bildeten.

Einen Grund für den Wandel sieht die Forschung darin, dass der individuelle Geschmack zu einer festen Norm erhoben wurde.⁶¹ Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatten zunächst der gute Verstand (*bon sens*) und wenig später der gute Geschmack (*bon goût*) als Kriterien den Platz eingenommen, den einst Vitruv, die Antike und die Natur beansprucht hatten.⁶² Um die Jahrhundertmitte vollzog die sensualistische Ästhetik eine weitere Entwicklung. Nun galt *jeder* a priori festgelegte Standard als zweifelhaft, ganz gleich ob er sich aus einer Lehrtradition, einer philosophischen Richtung, einer theologischen Doktrin oder dem Naturrecht ableitete. Das Urteilsvermögen beruhte nunmehr allein auf der subjektiven Wahrnehmung. Vielfältigkeit und Individualität dieses Urteilsvermögen setzten sich dem Rahmenwerk der klassischen Theorie entgegen. Rudolf

⁵⁹ Forssman 1961, S. 14: „Seit Alberti und bis ins 18. Jahrhundert wird der Begriff Ordnung teils im eingeschränkteren Sinne, als Regel für die Proportionierung einer bestimmten Säulenstellung, teils im umfassenderen Sinne, als Mittel architektonischer Gestaltung überhaupt gebraucht.“

⁶⁰ Germann 1980, S. 189.

⁶¹ R. Wittkower, *Classical Theory and Eighteenth-Century Sensibility*, in: Wittkower 1974, S. 193–204, hierzu S. 195.

⁶² Germann 1980, S. 195: „Der Vitruvianismus anerkennt drei Autoritäten: Vitruv selber, die antiken Denkmäler und die Natur. Dazu treten schon bei Vignola und noch deutlicher bei Blondel und Perrault Tradition und Konsens. Bei Cordemoy finden wir zwei neue Instanzen: «bon sens» und «bon goût».“ P.-E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*, Düsseldorf 1972, S. 107: „Das Wort *bon sens* bezeichnet einen philosophischen Begriff, der gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert einen wichtigen Platz im Bereich der Kunsttheorie und Kunstkritik findet. Er ist als ein Vermögen der Seele eine Instanz, auf die sich Künstler wie Kunstkritiker berufen, um ihre Werke oder ihre kritischen Aussagen abzusichern, d.h. ihnen das Prädikat vernünftig und wahr zu verleihen. Nicht mehr die Autorität der Antike hat alleine den Vorrang, nicht alleine mehr als aus antiken Werken abstrahierten Regeln, sondern die Übereinstimmung mit dem *bon sens*, d.h. die Übereinstimmung mit einem Maßstab, den man in sich selber trägt.“

Wittkower bemerkt hierzu: „The only entirely coherent theory the artists of this long period developed is embedded in a classical-idealistic framework of references focused on absolute standards. In the eighteenth century revolutionary speculations on art were primarily due to non-artists-philosophers, critics and writers, who created a new critical language focused on subjectivism and sensibility.“⁶³

Neben dem subjektiven Geschmack etablierte sich im 18. Jahrhundert eine Art Purismus⁶⁴ als zweite Kategorie der Architekturkritik. Besondere Bedeutung erlangte dabei das Kriterium der ‚convenance‘, das die Aspekte Nützlichkeit und Bequemlichkeit gleichermaßen umfasste. Schönheit hing nunmehr von praktischen Faktoren ab. Als „Wegbereiter“ dieses „modernen Funktionalismus“⁶⁵ gilt Jean-Louis de Corderoy. In seinem *Traité de toute l'architecture* (1706) verwarf er die nicht tragende Säulenstellung und die Kolossalordnung als widernatürlich und verlogen. Ebenso verwarf Corderoy die offenen Formen der Barockarchitektur und die Bogenkonstruktion, die für ihn keine Alternative zu Säulenstellung darstellte. Schließlich forderte er eine an elementaren klassischen Formen und an konstruktiven Grundprinzipien orientierte Bauweise, die darüber hinaus der ästhetischen Forderung nach ‚Simplizität‘ entsprach.

Corderoy's revolutionäre Gedanken wurden von Marc-Antoine Laugier (1713–1769) weiterentwickelt. Laugiers Theorie der ‚Urhütte‘ („la petite cabane rustique“) übte auf die klassizistische Architekturtheorie eine nicht zu unterschätzende Wirkung aus.⁶⁶ Laugier hatte zuvor Venedig besucht, um eine Historie der Stadtrepublik zu verfassen. Während seines Aufenthaltes muß er Lodoli kennengelernt haben und von diesem in hohem Maße beeinflusst worden sein. Im *Essai sur l'architecture* (1753) und der *Osservazione sur l'architecture* (1756) forderte er, dass das neue Kunstprinzip aus der Natur anstatt aus antiken Architekturen und der Vitruvianischen Lehre gewonnen werden müsse. Die Natur ist die einzige Autorität, die Laugier anerkennt.⁶⁷ Die elementarste Form des Bauens erkennt Laugier in vier freistehenden Rundsäulen, die durch ein Gebälk verbunden sind, auf dem ein Satteldach sitzt. Diese primitive Konstruktion bildet das architektonische Grundmuster.

Corderoy und Laugier sahen das Vorbild für die Architektur nicht in Vitruv und der Tradition, sondern in der Natur, wobei sie sich sogar auf Vitruv

⁶³ Wittkower 1974 (I), S. 193.

⁶⁴ Forssman 1961, S. 118: „Mit diesem der Barockarchitektur ganz fremden Purismus mündet er ein in den um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstehenden Klassizismus. Nachdem Gotikbegeisterung, Stilpluralismus und Rationalismus die Autorität Vitruvs untergraben hatten, vollendete schließlich der Klassizismus das Zerstörungswerk.“

⁶⁵ Kruft 1995, S. 158.

⁶⁶ Rykwert 1972, S. 47–48: „The reason for which a return to origins became, in the eighteenth century, the precondition of all systematic thinking has been frequently ventilated. Here I might perhaps point out that the origins to which Rousseau returned to find the types on which constitutional thought was based assumed a „natural“ condition before history, which was „primitiv“ and „original“ in the notional rather than in the paleontological sense. The method which Rousseau employed and recommended to others in reconstructing the primal state of affairs was not archeological, but a priori speculations; even what we would now call anthropological fieldwork in search of the noble savage was only incidentally interesting to him.“

⁶⁷ Germann 1980, S. 201.

selbst berufen konnten.⁶⁸ In gewisser Weise war Laugiers aprioristisches Kunstprinzip mit dem Naturbegriff des 18. Jahrhundert identisch⁶⁹: „Il en est de l'architecture comme de tous les autres Arts: ses principes sont fondés sur la simple nature, & dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là.“⁷⁰

Ähnlich dachte auch der Venezianer Carlo Lodoli (1690–1761), der innerhalb der Theoriebildung des jungen Piranesi als Schlüsselfigur gelten darf. Allerdings ist ein persönlicher Kontakt zwischen beiden nicht nachweisbar.⁷¹ Lodoli begann um 1740 in Venedig mit „Vorlesungen für einen engen Kreis von adligen Zöglingen und einen größeren Kreis von Wissensdurstigen“⁷². Obwohl Lodoli selbst keinerlei Schriften über die Architektur hinterließ, wurde seine Architekturtheorie von zwei Schülern überliefert.⁷³ Einer von ihnen, Francesco Algarotti, veröffentlichte das Pamphlet *Saggio sopra l'architettura* (1756)⁷⁴. Später schrieb Andrea Memmo Lodolis Theorie unter dem Titel *Elementi d'architettura Lodoliana* nieder. Die Veröffentlichung dieser zweiten Schrift erfolgte aber erst 25 Jahren nach Lodolis Tod. Dennoch erhob Memmo den Anspruch, seinen Lehrer im Unterschied zu Algarotti authentisch wiedergegeben zu haben.⁷⁵

Im Unterschied zu Laugier vertrat Lodoli nicht die wortwörtliche Nachahmung der Natur.⁷⁶ So leitete er die antiken Architekturformen nicht unbedingt aus der primitiven Holzbauweise ab. Das Postulat einer hölzernen Urhütte erschien ihm unlogisch, da er keine zwingenden Parallelen zur

⁶⁸ Die Idee war jedoch nicht neu, bereits bei Scamozzi findet sich ein vergleichbarer Gedanke, dass „ordini aus Naturgesetz hervorgehen“. Forssman 1961, S. 23.

⁶⁹ Germann 1980, S. 201.

⁷⁰ Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1755, S. 8. Über das Verhältnis zwischen Baukunst und Natur äußerte sich Laugier ähnlich wie Vitruv und Palladio. Jedoch ging er noch einen Schritt weiter, indem er nicht die Natur, sondern die *simple* Natur zum Maßstab erhob.

⁷¹ Allein Memmo überlieferte die enge Beziehung zwischen Lodoli und Piranesi. Nach ihm habe Piranesi Lodoli zum Ehren ein Exemplar von *Della Magnificenza* geschickt. Germann 1980, S. 208: „Lodoli kommt auch in den Veröffentlichungen über Giambattista Piranesi zur Sprache (z.B. Wilton-Ely 1978), da er seine Jugend in Venedig verbrachte, als Lodolis Thesen in Umlauf kamen, da er nach dem Zeugnis Memmos ein Freund des Franziskaners war (II, S. 139).“

⁷² Germann 1980, S. 207.

⁷³ Darum vergleicht man ihn mit Sokrates, dessen Ideen erst durch seinen Schüler Platon in Text fixiert worden waren.

⁷⁴ Germann 1980, S. 207: „[...] stellte er bereits die oft entgegengesetzten Meinungen Lodolis und Laugiers nebeneinander (vgl. Herrmann, 1963, S. 160–166). Des Grafen Algarotti Urteil über Lodoli bleibt skeptisch und man gewinnt zuweilen den Eindruck, er verzerrte seines Lehrers Auffassungen.“

⁷⁵ E. Kaufmann, Memmos's Lodoli, in: AB. XLXI, 1964, S. 159–175, S. 161, Anm. 20.

⁷⁶ Herrmann 1962, S. 164 ff. G. Germann, 1980, S. 209: „Um den Ansatzpunkt Lodolis besser zu verstehen, müssen wir auf den Mimesiskomplex der älteren Architekturtheorie zurückblicken. Die einstige Beschäftigung mit den Säulenordnungen durch viele Theoretiker, aber auch das im 18. Jahrhundert zum Durchbruch gelangende Bestreben, für die bildenden Künste eine übergreifende Theorie zu entwerfen, führte zu einer Verarmung des vitruvianischen Gedankengutes. Architektur, als nachahmende Kunst aufgefaßt, verengte sich auf Gestalt und Anwendung der Säulenordnungen, die man in freier Umdeutung verschiedener Vitruvstellen von der gleichsam natürlichen Urhütte ableitete. Den Vitruvkommentatoren und -lesern blieb immerhin bewußt, daß es verschiedene Urhütten und Urbehäusungen überhaupt gab oder gegeben hatte, aber der Eurozentrismus trübte den Blick.“

Steinarchitektur erkannte. In diesem Punkt kritisierte er auch Vitruv.⁷⁷ Dennoch distanzierte er sich vom Gebrauch der klassischen Ordnung. Stattdessen forderte er, der Steinbauweise neue Formen abzugewinnen bzw. materialgerecht zu bauen.⁷⁸

Der traditionellen Architektur warf Lodoli vor, durch ihre besondere Struktur und die Verwendung von Ornamentik die Beschaffenheit und die Eigengesetzlichkeit der verwendeten Materialien zu missbrauchen und zu leugnen. Besonders widersinnig erschien es ihm, dass die Steinarchitektur den Holzbau in seiner Konstruktionsweise und seinem Dekor imitieren sollte. In seiner Kritik an Vitruv⁷⁹ und der klassischen Ordnung gilt Lodoli als Wegbereiter der Moderne. Neu war bei Lodoli auch seine hermeneutische Methode, die er von seinem Freund und Lehrer, dem Philosophen Giambattista Vico übernommen hatte. Wie Vico lehnte Lodoli den rationalen Reduktionismus ab und stellte die frühe Form der hermeneutischen Kritik als die am besten geeignete Methode für die Architekturtheorie in den Vordergrund.⁸⁰

Im einzelnen richtete sich Lodolis Vitruv-Kritik vor allem gegen die Lehre von den Ordnungen und ihren Proportionen.⁸¹ Die klassischen Ordnungen würden der Steinbauweise nicht gerecht, da ein Bauwerk in seiner Funktionalität die poetische Kraft des Materials ausdrücken müsse.⁸² „Lodoli bringt Vitruvs drei Ziele – ‚firmitas‘, ‚utilitas‘, ‚venutas‘ – in ein neues System. Er unterscheidet zwischen primären und sekundären Zielen. Als primär bezeichnet er Solidität und Proportioniertheit, als sekundär Bequemlichkeit und Verzierung.“⁸³ Für Lodoli stehen Solidität und Proportion in einem engen Verhältnis zueinander. Die Proportion ist nicht durch Zahlenverhältnisse, sondern durch Eigenschaften der verwendeten

⁷⁷ N. Ivanoff, ‚Palladio‘, in: Ausst. Kat. Castelfranco 1969, S. 231–234, hier S. 231: „Lodoli accusava Palladio di aver imitato ciecamente l'antico, nel mentre «bisognava imitare la ragione che è più antica di tutto». Tutta l'architettura dei greci in poi gli appariva sbagliata, avendo arbitrariamente perpetuato nelle costruzioni fatte di pietra gli ordini derivati, secondo Vitruvio, dagli antichi templi di legno.“

⁷⁸ Germann 1980, S. 210: „Der Padre Lodoli warf das Kartenhaus der Mimesistheorie mit der Forderung zusammen, neue Architekturformen aus dem Steinbau zu entwickeln, genauer gesagt, aus dem jeweils verwendeten Material.“

⁷⁹ Pérez-Gómez 1983, S. 254: „The ‘original’ mistake of classical architecture, unconditionally accepted by modern imitators, was in fact the transposition of primitive wooden forms into stone or marble. Memmo emphasized that this diversity in materials, regardless of their various specific properties, made it impossible to establish definitive and absolute rules of proportion.“ Siehe auch Memmo, 1833/34, S. 285 ff.

⁸⁰ Rykwert 1972, S. 49, 61 ff.

⁸¹ Pérez-Gómez 1983, S. 254: „Also, Memmo refuted the validity of harmonic proportion, criticized the writings of Vitruvius on this subject, and showed how the Greeks themselves had not respected the original dimensions of the orders. These dimensions, he claimed, did not derive from a „beautiful nature,“ the human body, „which is unalterable,“ or the trees, as some others had suggested, but were the products of custom and a blind belief in authority of the ancients. Memmo concluded by stressing that Vitruvius and his followers had been incapable of establishing a correct theory of proportions because they had disregarded the differences among building materials, particularly in relation to their „greater or lesser internal cohesion.““ Memmo 1833/34, S. 315–322.

⁸² Memmo 1833/34, vol. 2, Cap. VI „Varie definizioni dell'Architettura“. Hier handelt es sich um Kontradiktion zwischen Lodoli und Vitruv.

⁸³ Germann 1980, S. 210.

Materialien zu bestimmen. Daher ist ein Holzbau anders proportioniert als ein Steinbau.

Nach Lodoli hat die Architektur zwei wesentliche Aufgaben zu erfüllen und miteinander in Einklang zu bringen: Funktion und Repräsentation. „Funzione“ eines zum Bau geeigneten Werkstoffes ist die vielfältige und unterschiedliche Aktion, die der Werkstoff selbst bewirkt, falls er demonstrativ angewandt wird, nämlich gemäß seinen Eigenschaften und gemäß der gestellten Aufgabe; ‚funzione‘ versöhnt stets untereinander die Solidität, die Proportioniertheit und die Bequemlichkeit. ‚Rappresentazione‘ ist der individuelle und vollständige Ausdruck des Werkstoffes, falls er gemäß geometrisch-arithmetisch-optisch Vernunftgründen für die gestellte Aufgabe eingesetzt wird.“⁸⁴

Wie auch andere Klassizisten bewertete Lodoli den Dekor als eine reine Zutat. Er war auf das Notwendigste zu reduzieren und durfte nur angewendet werden, wenn dies unumgänglich war. „Er schloß aber alle bedeutungslosen und unangebrachten Architekturglieder aus oder solche, die etwas anzeigen, was nicht ist, zum Beispiel ein Gebälk, wo im Inneren der entsprechende Balkenboden fehlt, den, das Gebälk zur Darstellung bringt.“⁸⁵ Algarotti stellte Lodoli sogar als Ornamentfeind dar, obwohl dieser in Wirklichkeit die Verzierung nicht radikal ablehnte. Jedoch verwarf er regelwidrig und üppig verwendete Ornamente als *capricci* – wie auch seine Anhänger, die sich selbst als *rigoristi* bezeichneten.

Auf den Zusammenhang zwischen Lodolis und Piranesis Architekturtheorie haben schon A. Pérez-Gómez und J. Rykwert hingewiesen. Ihnen zufolge ist Piranesi der einzige Architekt, der Lodolis Theorie aufs intimste verstand.⁸⁶ Allerdings erscheint es mir unlogisch, die schwindelerregende Fülle an Ornamenten in Piranesis Architektur mit Lodolis puristischer Haltung in Verbindung zu bringen. Zwar gab es eine Beziehung zwischen beiden Künstlern, doch hielt diese nur bis Anfang 1760er Jahre an, so lange, wie Piranesi die antike Architektur mit Lodolis Augen sah.⁸⁷

⁸⁴ Memmo 1833/34, II, S. 59–62. Zit. nach: Germann 1980, S. 211.

⁸⁵ Germann 1980, S. 215 (Memmo 1833/34, II, S. 15).

⁸⁶ Pérez-Gómez 1983, S. 257 und Rykwert 1972, S. 55: „The superb, economic use of stone, „according to its nature,“ seems as admirable to him as the huge size and bareness of the buildings. Lodoli might have put it this way; indeed, the same point is translated into visual terms in Piranesi’s best known suite of etchings, the Carceri, those vast structures, whose very scale, considered in term of contemporary building funds, at once removes them into the realm of theater decoration, and which must be the nearest approach to a Lodolian style of architecture.“

⁸⁷ Pérez-Gómez 1983, S. 257 : „Recognizing the limitations of *disegno* once it involved the reduction of building through the implementation of structural analysis and systematization, Piranesi became aware of the increasing meaninglessness of conventional architectural practice. Piranesi’s architecture, for the first time in history, is fully embodied in his drawings and „vision“ (and not in his very limited practice). His depictions of ruins and of a mythical Roman past are desperate attempts to reveal the meaning of an architecture that could no longer be built. [...] Piranesi’s passionate interest in construction and his preference for the Roman „builder“ over the Greek „designers“ is, therefore, coherent with his other concerns. The Romans seemed to understand the poetic properties of stone, instead of merely translating, like the Greeks, the idealized forms of wooden temples. Piranesi believed that Roman architecture, deriving from Egyptian and the Etruscan, was closer to mythical building, in the sense of the *Rigoristi*. [...] Piranesi’s „Roman“ architecture was immense and overwhelming, often buried, mysterious, and prone to decay. Meaning

Wie Pérez-Gómez betont, versuchte Piranesi in den *CARCERI*, das Wesentliche von Stein- und Holzarchitektur nachzuvollziehen.⁸⁸ Der unbearbeitete Zustand der Steine und die hinzugefügten Holzkonstruktionen sind tatsächlich so dargestellt, dass ihre Natur besonders augenscheinlich wird.

2-4. Die Bauingenieurkunst als Alternative

Gegenüber der griechischen zeichnet sich die römische Architektur durch ihre Ingenieurkunst aus. Vitruv selbst widmete sich der Bautechnik und dem Maschinenbau ausführlich.⁸⁹ Die neuzeitliche Geschichte der Bauingenieurkunst begann mit Filippo Brunelleschis Studien.⁹⁰ Wölbungs- und Kuppelbau in großer Dimension bzw. Spannweite waren für den Architekten eine rein technische Herausforderung. Nach ihm beschäftigten sich Alberti und Bramante mit ähnlichen Problemen. Besonders im Festungsbau schritt die Entwicklung angesichts der Revolutionierung der Kriegstechnik rasch voran.⁹¹ Dasselbe gilt für die Hydraulik und den Brückenbau. Beispielsweise war Antonio da Pontes Rialto-Brücke in Venedig ein Triumph des zeitgenössischen Ingenieurwesens. Zugleich stellten Marin Mersennes theoretische Berechnungen zur Fortifikationsbauweise um 1626 den Versuch dar, *fermezza* und *durezza* eines Baukörpers in bislang nicht gekanntem Maße zu steigern.⁹²

Piranesis Veduten, die Festungen und Viadukte in Rom und im Veneto darstellen, weisen auf den Brückenbau in der Heimat des Künstlers hin. Venedig war eine Stadt sowohl der Türme⁹³ als auch der Brücken. Neben der Wassermauer (*murazzi*) war die Brücke die wichtigste staatliche Bauaufgabe. Venedig entwickelte diesbezüglich seit langem eine Bauindustrie, zu der auch der Schiffbau im berühmten Arsenal gehörte. Da in der Lagunenstadt

could not be attained through conventional classical buildings or the implementation of a geometry that imitated nature; the drawing or engraving was the embodiment of the symbolic intention. Geometry or conventional forms would obviously be devalued if the represented buildings were placed in the context of the industrial world, in a city that denied the symbolic, intersubjective dimension of architecture.“

⁸⁸ Pérez-Gómez 1983, S. 257.

⁸⁹ Vitruv, X.

⁹⁰ Straub 1992, S. 119: Brunelleschi „[...]“, sondern studierte auch die technischen und konstruktiven Einzelheiten, «le cignature ed incatenature, e così il girargli delle volte [...] le collegazioni e di pietre e d'impnature e di morse». (Vasari, Vita von F. Brunelleschi)

⁹¹ Helen Rosenau, *The Ideal city in its architectural Evolution*, London 1983, S. 65: „Furthermore it is no exaggeration to say that some of Piranesi's fantastic designs, especially the ‚Carceri‘, so modern in character, because they foreshadow a utopia of horror and destruction, are still based on the Baroque tradition, but link it with the present period, in its sombre ‚existentialist‘ character. The conception of the evil city, derived from the Middle Ages, also lingers on here, exemplifying how certain trends in European civilization persist, in spite of changes of style and attitudes, as it were ‚sotto voce‘. Piranesi's concern with historicity remains indebted to the Baroque, as is seen in his drawings after Fischer von Erlach.“

⁹² Straub 1992, S. 149 ff.

⁹³ Bassi 1962, S. 1: „Così dapprima era sorta, sulla laguna, la città di Turricellum, poi Torcello.“

entsprechend viele Lehrbücher über die Ingenieurbaukunst erschienen, verwundert es nicht, dass diese Materie Piranesi nicht unbekannt war.

Die Naturwissenschaft des 17. und 18. Jahrhunderts leistete zur Entwicklung der Ingenieurbaupraxis einen großen Beitrag. Für den Bauingenieur waren die Erkenntnisse der Mathematik und der Physik selbstverständlich vonnöten, um Widerstände sowie Haltbarkeit zu berechnen.⁹⁴ Galilei erkannte als einer der ersten die Bedeutung der Mechanik für die Konstruktion und ebnete so den Weg für ihre praktische Anwendung.⁹⁵ Besonders war er von dem ebenso berühmten wie geheimen Arsenal Venedigs fasziniert. Zu Beginn seiner *Discorsi e dimostrazioni matematiche* wies er darauf hin, wie viele Anregungen er empfing, als er die Tätigkeiten im Arsenal betrachtete.⁹⁶

Ebenso wichtig wie für die Statik war die Mechanik für die Baumaschinen. Viele der antiken *machinae* sind in Vitruvs zehntem Buch beschrieben. Rollen, Winden und Flaschenzüge dienten dem Heben schwerer Steine. Für den Antrieb dieser Maschinen benutzten die Römer das Tretrad (Abb.81). Bis zur Erfindung der Dampfmaschine in der Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich weder etwas an den mechanischen Grundgesetzen noch an der Nutzung von Mensch und Tier als Energiequelle. Dennoch gab es innerhalb der herkömmlichen Mechanik sensationelle Neuerungen, vor allem seit der Renaissance.⁹⁷ Eine solche war die Translozierung des Obelisken von St. Peter durch Domenico Fontana.⁹⁸ Es war sicher ein abenteuerliches und gewaltiges Unternehmen. Um das Gewicht des Obelisken berechnen zu können, ein entsprechendes Gerüst zu errichten, den Koloss niederzulegen, ihn zu transportieren und vor allem ihn an anderer Stelle wieder aufzurichten, bedurfte es des gesamten bisherigen theoretischen und empirischen Wissens innerhalb der Mathematik und der Physik. Die einzelnen Stationen des Unternehmens sind in Nicola Zabaglias Buch *Castelli e ponti* äußerst präzise wiedergegeben (Abb.78). Diese 1743 in Rom erschienene Abhandlung, die Piranesi höchstwahrscheinlich kannte⁹⁹,

⁹⁴ Straub 1992, S. 128 ff.

⁹⁵ G. Galilei, *Discorsi e Dimostrazioni Matematiche* introno à Due Nuove Scienza, Leiden 1638.

⁹⁶ Straub 1992, S. 132–134 und Anm. 22: „Largo campo di filosofare a gl'intelletti specolativi parmi che porga la frequente pratica del famoso arsenale di voi, Signori Veneziani, ed in particolare in quella parte, che mecanica si domanda; ateso che guivi ogni sorte di strumento e di machina vien continuamente posta in opera da numero grande d'artefici ...“. (Galilei, *Discorsi*, Giornata prima)

⁹⁷ Straub 1992, S. 134: „Die Technik der Renaissance benützte für den Bau von Hebezeugen bereits gelegentlich Zahnradübersetzungen, zum Teil in Verbindung mit Schrauben ohne Ende, [...] Denn die aus einer ganzen Anzahl von Zahnradgängen und Schrauben ohne Ende zusammengesetzten Maschinen, die manchmal eine Gesamtübersetzung von mehreren Hundert aufweisen, wären zweifellos für die damalige Baupraxis viel zu kompliziert gewesen.“

⁹⁸ Straub 1992, S. 135 und F. Klemm, *Technik. Eine Geschichte ihrer Probleme*, München 1954, S. 195 ff.

⁹⁹ Zabaglia (1664 – 1750) wirkte bei Übertragung der Antoninischen Säule und bei Restaurierung der Kuppel St. Peters mit, worauf sich auch Poleni berufen hatte. Seine *Castelli e ponti con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione dell'Obelisco Vaticano del Cavaliere Domenico Fontana* (Rom, 1743; bei Nicolò e Marco Pagliarini) wurden von vielen Radierern beigezeichnet, zu denen Piranesi gehörte. Ausst. Kat. Bologna 1983/84, *L'immagine dell'antico fra settecento e ottocento*, S. 69.

inspirierte vermutlich auch Piranesis Phantasiearchitekturen und seine Vorstudien für die *CARCERI*.

Eine weitere außerordentliche Ingenieursleistung war die Vermessung der damals vom Einsturz bedrohten Kuppel von St. Peter durch Domenicos Enkel Carlo Fontana. Seine Ergebnisse veröffentlichte Fontana in dem Traktat *Il Tempio Vaticano e sua Origine* (1694).¹⁰⁰ Das Werk behandelt es besonders die Schönheit und die Solidarität der Architektur auf der gemeinsamen Grundlage der Geometrie. Bemerkenswerter Weise entspricht diese Geometrie jedoch nicht der mechanischen Logik, sondern dem Stilgefühl des Architekten.¹⁰¹

2-4-1. Giovanni Poleni

Als ein architektonisches Hilfsmittel (besonders für das Katenarie-System) war die Mathematik also auch für Giovanni Poleni unabdingbar. Poleni vertrat die Ansicht, dass die Anwendung der Mechanik auf die Architektur ohne die Mathematik unmöglich sei, besonders im Bereich des Bogen- und des Kuppelbaus. Seine Theorie unterscheidet sich aber deutlich von der herkömmlichen, geometrischen Methode.¹⁰²

Als kurz nach Carlo Fontanas Untersuchung an der Kuppel der Peterskirche erneut Risse entstanden, wurde Poleni 1743, von Papst Benedikt XIV. in die Untersuchungskommission berufen, in der drei weitere Mathematiker¹⁰³ tätig waren. Im darauffolgenden Jahr schlug Poleni vor, die Kuppel durch Metallketten zu stabilisieren. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen veröffentlichte er 1748 die *Memorie Istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano*, womit die Debatte über die statischen Probleme der Kuppel wieder eröffnet wurde.¹⁰⁴ Polenis Beitrag bestand darin, die Geometrie in ein technisches Instrument umzuwandeln.¹⁰⁵ Darüber hinaus zog er die

¹⁰⁰ Pérez-Gómez 1983, S. 239.

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Ibid, S. 248 : „Thus Poleni distinguished between the traditional use of geometry as it appeared in seventeenth-century treatises and its potential as a technical instrument in mechanical hypothesis.“

¹⁰³ Thomas le Seur (1703–1770), François Jacquier (1711–1788) und Ruggero Giuseppe Boscovich (1711–1788). An die Methoden der drei Mathematiker kritisierte Poleni. Siehe Straub 1992, S. 159–160.

¹⁰⁴ F. Milizia, *Memorie di architetti*, 1785, vol. II, S. 220–21.

¹⁰⁵ Pérez-Gómez 1983, S. 248 : „Mentioning the “geometrical methods” of Derand and Blondel and the “occult geometrical rules” of Fontana, he dismissed their contributions “for not being adapted to the mechanical properties of building materials”. Thus Poleni distinguished between the traditional use of geometry as it appeared in seventeenth-century treatises and its potential as a technical instrument in mechanical hypotheses. Also mentioned were the contributions of De la Hire, Parent, and Couplet, as well as Gregory’s analysis of the catenary, which had been published in Britain in 1697. Gregory’s work was based on Robert Hooke’s discovery about this curve’s properties of ideal stability and additionally assumed a direct transmission of forces among frictionless voussoirs. The shape of a freely suspended chain would then be the ideal configuration for a masonry vault or arch, and Poleni superimposed one on a section of St. Peter’s dome, believing that because the tracing fell within the mass of the structure, the dome’s stability was guaranteed.“ Siehe G. Poleni, *Memorie Istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano*, Padua 1748, columns 20–31.

spezifischen Eigenschaften der Baumaterialien in Betracht, um Fehler, die sich möglicher Weise aus den rein geometrischen Berechnungen ergaben, zu vermeiden.

Poleni wurde 1683 in Venedig geboren und entwickelte sich in Naturwissenschaften rasch zu einem vielseitigen Genie. 1739 wurde er auf den Lehrstuhl für Experimentalphysik berufen, nachdem er an der Universität zu Padua als Professor für Astronomie (1708) und Mathematik (1720) tätig gewesen war.¹⁰⁶ Er gehörte zu dem Kreis um Joseph Smith¹⁰⁷, in dem die venezianische Aufklärung aufblühte. Matteo Lucchesi und Tommaso Temanza waren seine Schüler. Mit ihnen und mit Bernardino Zendrini war Poleni als wissenschaftlicher Berater für *den Magistrato dell' Aqua* tätig.¹⁰⁸ Darüber hinaus war Poleni mit Lodoli befreundet¹⁰⁹, dessen Interesse an Experimenten zur Stabilität des Materials er teilte.¹¹⁰ In ihren Ansichten zu Vitruv unterschieden sie sich jedoch: Anders als Lodoli war Poleni ein ausgesprochener Verehrer Vitruvs.¹¹¹ Sein theoretischer Standpunkt offenbart sich in der programmatischen Auslegung der Vitruvianischen Lehre, die von 1739 bis 1741 unter dem Titel *Exercitationes Vitruvianae* erschien.¹¹² Polenis Zugang zu Vitruv war hauptsächlich naturwissenschaftlicher Art.¹¹³ Besonders interessierten ihn an Vitruvs Theorie die Mechanik und die Statik. Brusatin charakterisiert Polenis Ansatz

¹⁰⁶ Brusatin 1980, S. 181.

¹⁰⁷ F. Vivian, Joseph Smith, Giovanni Poleni and Antonio Visentini in the light of new information derived from the Poleni Papers in the Marciana Library, in: Italian Studies XVIII, 1963, S. 54–66.

¹⁰⁸ Lucchesi und Temanza bezeichnen sich als Architekt-Ingenieur. P. Valle, Tommaso Temanza e l'architettura civile, Rom 1989, S. 8: „Tommaso Temanza porta entro di sé una ricchezza contraddittoria e densa di ruoli ed esperienze, come architetto-ingegnere, esperto di idraulica, costruttore e amministratore, partecipe della cerchia degli architetti-filosofi, attento alle nuove ragioni dell'archeologia; in questa ricchezza, anche contraddittoria, diventa emblematica di un possibile ruolo civile dell'architettura.“

¹⁰⁹ Pérez-Gómez 1983, S. 250: „While Poleni explained that he was fond of mathematics and agreed with the anonymous Venetian philosopher who said that they could be useful to architecture, he did not think that mathematics should have priority in the architects's decisions: „Although excellent in themselves,“ they should not be abused in their application.“ Poleni 1748, columns 366–368.

¹¹⁰ Brusatin 1980, S. 189.

¹¹¹ J. Rykwert, Lodoli, in: Ders., Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst, 1983, S. 246, Anm. 50: „Memmo (Bd I, S. 13–14) berichtete von seiner Begegnung mit Poleni im Haus Mario Foscarnis, als er den Versuch mochte, ein öffentliches oder halböffentliches Streitgespräch zwischen Lodoli und Poleni über Vitruv zu vereinbaren. Poleni lehnte wegen seiner großen Freundschaft zu Lodoli und wegen seiner nicht minder großen Verehrung für Vitruv ab.“

¹¹² Brusatin 1980, S. 183: „Attraverso la «meccanica dell'architettura», come veniva chiamata la scienza delle costruzioni, si temperavano i motivi e le ragioni per definire luci e ombre di un nuovo mestiere di architetto. Una prima strettoia dell'operazione demiurgica dell'architetto era quella per cui la vitruvianistas tendeva a farne un innocuo dilettante con un sempre minor spazio per una sperimentazione originale e scientifica. E la firmitas del secolo XVIII non poteva più essere riposta e confusa con la forma del Pantheon o della Basilica di Massenzio: firmitas letteralmente immobile nell'espressione formale e ormai accademica.“

¹¹³ Memmo 1833/34, S. 147: „Il soprallodato signor marchese Poleni attesta (Exercit. Vitruv, p. 58) che poca felicità sciolsse le fisiche questioni da lui promosse, per non aver egli tratti i suoi prinsipii e la sua scienza da ottimi fonti, e per essergli mancata (niente meno) che la necessaria coltura d'ingegno.“

so: „Il programma del Poleni all’insegna del motto che gli fu attribuito «iuxta textum Vitruvi et mentum Neutoni» non trovò in pratica confronto preciso con il Lodoli il quale fu il primo il problema dell’uso sociale dell’architettura, e il cui interesse per la «frugalità» architettonica si indirizzò ideologicamente alla distinzione fra gusto e lusso o spreco, fra giusto e inutile o dannoso.“¹¹⁴

Polenis umfassende Tätigkeit übte einen weitreichenden Einfluss aus. Indirekt beeinflusste er sogar Piranesi. Zum einen ist das Verständnis von Architektur, das Piranesi in seinem Werk *Della Magnificenza* zeichnet, höchstwahrscheinlich sehr durch Polenis Vitruv-Kommentar geprägt. Zum anderen dürfte Piranesis Darstellung und Beschreibung antiker Wasserleitungssysteme in *Antichità Romane* und in *Della Magnificenza* auf Polenis Frontinus-Übersetzung zurückgehen.¹¹⁵

2-4-2. Die Wasseringieurkunst: Von Murazzi zum Aquädukt

Neben Poleni gab es in Venedig einen zweiten Architekten, der in der Ingenieurkunst eine hohe Kompetenz besaß und Piranesi Interesse an der Wasserbaukunst weckte: Es war Bernardino Zendrini (1679–1747), der Lucchesi und Temanza im Amt nachgefolgt war. Als Wasserbauingenieur schuf er im Dienst der Republik die Mauern (*murazzi*), welche die Stadt noch heute vor den Fluten des Meeres schützen.¹¹⁶ Sein Traktat¹¹⁷ über den Wasserbau, der auf praktischer Erfahrung basierte, übte auf die weitere Entwicklung des Wasseringieurwesens eine große Wirkung aus.

Dieser spezielle Bereich besaß bereits eine lange Tradition, in der die verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen einander immer befruchtet hatten. „E ciò ci compete per l’architettura civile, ch’egli considera ‘arte maestra e scientifica’, tema per il quale non v’è lo spazio di dire nell’economia di questo discorso, e per l’architettura idraulica’ che ci riconduce all’assunto d’avvio. A proposito di quest’ultima – ed indipendentemente dal ruolo del Poleni, di recente riesaminato – è indispensabile ritornare sullo Zendrini, collegato per più vie all’ambiente maffeiano, dal momento che dal 1720 gli è affidata la ‘soprintendenza non meno alle acque dei fiumi dello Stato di Terraferma, che di quelle de’porti, Canali e Lagune di questa dominante’, vale a dire all’insieme dei problemi strutturali degli Stati Italiani della Repubblica dal punto di vista dell’assetto territoriale, ed il suo ruolo formativo nei confronti di Temanza e Lucchesi, del contesto di provenienza del Piranesi, è indubbio.“¹¹⁸ Wie auch die anderen großen Ingenieurbauten waren die Wasserbauten für Venedig existenziell. Das galt für die allgemeine Infrastruktur ebenso wie für den militärischen und den sanitären Bereich. Die Kontrolle über die Gewässer

¹¹⁴ Brusatin 1980, S. 183.

¹¹⁵ Wilton-Ely 1993, S. 38, Anm. 11: “Frontius, De aquis Romae. Piranesi also took advantage of extensive researches by his contemporary Giovanni Poleni, who had edited this Roman text.”

¹¹⁶ Vgl. Straub 1992, S. 161, Anm. 20.

¹¹⁷ Leggi e fenomeni, regolazioni ed usi delle acque correnti, Venedig 1741.

¹¹⁸ E. Concina, Storia Archeologia, Architettura dal Maffei a M. Lucchesi, in: Bettagno 1983, S. 361–376, hier S. 372–73.

war eine staatliche Aufgabe, weshalb sie den dafür zuständigen Architekten hohes Ansehen verlieh.

So, wie die venezianische Wasserarchitektur mit der Staatsideologie eng zusammengebunden war, betrachtete Piranesi die antiken Zivilbauten als Spiegelbild der römischen Herrscheridee sowie der tugendhaften Mentalität des italischen Volkes. Die Wurzel der römischen Baukunst unterscheidet sich darin von der griechischen, dass sie für neue Bauaufgaben wie die Kloake, das Aquädukt, das Wasserreservoir und nicht zuletzt die Brücke dauerhafte Lösungen entwickelt hatte. Diesen besonderen Vorzug der römischen Baukunst erkannte Piranesi. Entsprechend stellte er ihn bildlich sowie schriftlich dar.

2-4-3. Baumaterialkunde

Ebenso vielfältig wie die *Bauaufgaben* waren die *Baumaterialien* der Römer. Ihre eigentliche Bautechnik lag oft hinter den repräsentativen Marmorfassaden verborgen: Das galt für die unterschiedlichen Mauerwerke aus Naturstein ebenso wie für Konstruktionen aus Ziegel und gegossenem Mörtel. Angesichts der statischen Herausforderungen, die aus den meist sehr kühnen Raumkonzepten erwachsen, besaß die Materialkunde schon bei den Römern einen hohen Stellenwert. In der neuzeitlichen Naturwissenschaft erhielt sie den Rang einer induktiven systematischen Disziplin. Von Baco bis Verulam untersuchten *Physiker* alle erdenklichen Steinarten und sonstigen Baumaterialien auf ihre Belastbarkeit, ihre Elastizität und ihren Bruchwiderstand hin. Zum unentbehrlichen Hilfsmittel der *Ingenieure und Architekten* wurde die Baumaterialkunde jedoch erst in der Zeit, „als die den Ingenieur vorzugsweise interessierenden Festigkeitseigenschaften der Baumaterialien zum Objekt der Forschung und systematischen Beobachtung gemacht wurden.“¹¹⁹

Dass Lodoli sein wichtigstes Kriterium für funktionsfähige Architektur, die *fermezza*, von der damals blühenden Ingenieurbaukunst übernahm, ist durch nichts belegt. Dass er umfangreiche Untersuchungen zur Stabilität und Haltbarkeit des Materials anstellte, kommt jedoch in Memmos Aufzeichnungen klar zum Ausdruck.¹²⁰ Anhand einzelner Untersuchungen gelangte Lodoli zu dem Ergebnis, dass sich die architektonische Struktur allein nach der statischen Beschaffenheit der verwendeten Baustoffe zu richten habe. Dies führte zur Negation der Proportionslehre, die aus der

¹¹⁹ Straub 1992, S. 149.

¹²⁰ Germann 1980, S. 209: „Seinen Fortschrittsglauben übertrug der Padre auch auf die Architektur, in deren Geschichte er sich offenbar auskannte. Nur fand er hier keinen eindeutigen Fortschritt. Sein Ausgangspunkt war dabei nicht ästhetisch, sondern baustatisch. Baustatik, zumal Materialuntersuchungen waren damals im Schwang. Wieweit Carlo Lodoli mit seinen eigenen Festigkeitsversuchen selbständig war, läßt sich auf Grund von Memmos Angaben wohl kaum überprüfen. Sicher ist aber, daß er seine ausgedehnten Kenntnisse nutzbringend anzuwenden versuchte, indem er nach eigenen Experimenten Festigkeitstabellen aufsetzte und zu Händen der venezianischen Architekten und Bauhandwerker mit den ihnen geläufigen Mundartwörtern erklärte; diese Tabellen blieben nach Memmos Zeugnis ungedruckt und gingen mit dem übrigen Nachlaß Lodolis zugrunde (I, S. 315).“

Mathematik und der Geometrie entwickelt worden war. Als ein Vorläufer des sogenannten Funktionalismus vertrat Lodoli die Meinung, dass die beiden Werte, nämlich Schönheit und Funktion, untrennbar seien und Schönheit mit Wahrhaftigkeit gleichbedeutend sei.¹²¹

Unter Vicos Einfluss setzte Lodoli dem rationellen Reduktionismus, der seiner Meinung nach Vitruvs Theorien verpflichtet war, eine Art Phänomenologie entgegen. Er teilte Vicos Überzeugung, dass Repräsentation und Funktion auf ein- und derselben Grundlage basierten. Darum hielt er die Trennung von Disegno und Baupraxis in Vitruvs Lehre für einen Irrtum.

Für Lodoli besitzt die materielle Erscheinung in ihrer ästhetischen Wirkung die Qualität einer poetischen Metapher.¹²² Aber auch die Solidität, die von der Materie abhängt, ist ein ästhetischer Wert an sich. Daher muss jedes Baumaterial seine spezifischen Eigenschaften anschaulich machen. In diesem Sinne sind Steine in ihrer gewaltigen Masse und bossierten Oberfläche eine poetische Metapher für Festigkeit und Dauerhaftigkeit. Dies entspricht Vicos These vom poetischen Wahrnehmungsvermögen des Menschen.¹²³

2-5. Archäologie und Architekturtheorie

Nicht zuletzt gehen die Umschwünge, die sich in der Ingenieurbaukunst und der Architekturtheorie des frühen 18. Jahrhunderts beobachten lassen, auf ein neues Antikenverständnis zurück.¹²⁴ Die Verbindung zur Archäologie kommt bei Piranesi besonders deutlich zum Ausdruck. Bredekamp bemerkt

¹²¹ Pérez-Gómez 1983, S. 255–56 : „Hence, Memmo argued that although architectural value should derive from an appropriate use of materials, taking into consideration both their intrinsic properties or essences (precisely represented by mathematics and geometry) and the singular architectural program, the relations between form and matter had to be metaphoric and imaginative, not merely rational. Thus is far indeed from nineteenth-century structural determinism or the reductionistic obsessions of functionalism. Function, for the *Rigoristi* retained the ambiguous dual connotation of abstract mathematics (number) and visible representation (quality). It could therefore be a symbol of human order. Memmo himself wrote that representation was „the individual and total expression that resulted when matter had been disposed with geometrical-arithmetical-optical reason;“ this was done in order to fulfill a given architectural objective.“

¹²² Ibid, S. 253 ff.

¹²³ Ibid, S. 255 : „Making use of historical criticism, Memmo could then question the traditional Vitruvian myths, but only to reveal the absolute primacy of man’s original mythical structure. This phenomenological a priori, which embraced the idea of the ‘invariable body’, had to be reflected in architecture in order to produce a truly meaningful human world. Meaning also became an explicit problem for the *Rigoristi*, as Vico had emphasized that the humanity of man depended on his poetic being. Primitive man first dwelled in the world by implementing his poetic powers; he was initially a poet, not a scientist. And a fundamental form of poesis was, originally, building.“

¹²⁴ A. Braham, *The Architecture of the French Enlightenment*, London 1980, S. 63: „THE CLOSE RELATIONSHIP between archeology, engineering and garden design, however obscure it may seem today, would have appeared self-evident in eighteenth-century France, and it was indeed fundamental to the development of architecture in the periode. [...] Methods of vaulting were important, but very few architects wished to emulate the long colonnades of classical architecture or to construct roads and bridges on the scale practised by the Romans, [...]“

hierzu: „Piranesi war kein Sonderling. Seine Collagen antiker Ansichten und technischer Gestaltung waren durch Stichwerke wie C. Fontanas ‚*L’Amfiteatro Flavio*‘ (1725) vorgeprägt, und im Katalog der venezianischen Antikensammlung des M. Zanetti Anton (1750) findet sich ein Stich von B. Abrizzi, der Antike und Mechanik auf direktere Weise miteinander verbindet, als dies in der übersteigerten Form bei Piranesi der Fall war. Es überrascht nicht, dass sich weitere Vorbilder oder Parallelen in den zeitgenössischen Theaterkulissen finden lassen, die wegen ihres metaphorischen Sinns wie auch wegen ihrer hochentwickelten Technik oftmals von Maschinenbüchern zitiert worden waren.“¹²⁵ Auf den Einfluss des Theatermaschinenbaus auf Piranesi und besonders auf die *CARCERI* hat auch Norbert Miller hingewiesen.¹²⁶

Die Beiträge zur klassizistischen Architekturtheorie, die im 18. Jahrhundert von Seiten der Archäologie kamen, widmeten sich zwei Themen: der Urhütte und dem *goût Grec*. „Seit der abstrakten Griechenlandbegeisterung von Roland Fréart de Chambray (1650) gewann das Bewusstsein an Bedeutung, dass die griechische Architektur zeitlich und qualitativ der römischen voranzustellen sei.“¹²⁷ Die Griechenlandexpeditionen von Revett und Stuart sowie von LeRoy bestätigten die These von den Griechen als Urhebern der abendländischen Kultur. Andererseits korrigierten sie die herkömmlichen Vorstellungen, die Vitruvs Lehre verpflichtet waren. Angesichts zweier sich widersprechenden Autoritäten, nämlich der gerade wiederentdeckten griechischen Antike und der vitruvianischen Lehrtradition, entschieden sich die meisten Gelehrten für erstere. Winckelmann hielt z. B. die Baukunst der Griechen deshalb für origineller als Vitruv, weil sie seinen ästhetischen Maximen Einfachheit und Erhabenheit, mehr entsprach.¹²⁸

Ebenso brachten die Entdeckungen Herculaneums und die Ausgrabungen in Pompeji eine Antike zutage, die dem Idealbild der Renaissance und des Barock in keiner Weise entsprach. Die Vorbildfunktion der römischen Baukunst war damit in Frage gestellt. Dieser Befund ließ nur zwei Möglichkeiten offen: Entweder lehnte man die römische Antike völlig ab und bemühte sich um ein neues Paradigma, oder man revidierte das Bild der römischen Antike grundlegend.

Ein weiterer Faktor, durch den die Archäologie eine neue Richtung erhielt, war die Etruskologie, die ursprünglich von Thomas Dempster initiiert worden war.¹²⁹ Doch erst im 18. Jahrhundert wurden die etruskischen Stätten ergraben und die Funde in eigens errichteten Museen ausgestellt. Die herausragendsten Vertreter der Etruskologie waren Scipione Maffei, Mario

¹²⁵ Bredekamp 1982, S. 550.

¹²⁶ Miller 1978 (I), S. 79 ff.

¹²⁷ Kruft 1995, S. 234.

¹²⁸ Forssman 1961, S. 120: „Winckelmann gehörte zu den vielen Archäologen und Baukundigen, die alsbald die Proportionen des Poseidontempels gegen Vitruv ausspielten. In seinen *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762, verurteilt er die Proportionslehre und die Geschichtskonstruktion Vitruvs, indem er auf die ganz anderen Proportionen der paestischen Tempel verweist, während er gleichzeitig für Einfachheit in der Architektur eintritt, und zwar mit ähnlichen Argumenten wie der Abbé Laugier.“

¹²⁹ De Etruria regali libri septem, 1616–19.

Guarnacci¹³⁰, Antonio Francesco Gori. Sie sahen im etruskischen Altertum die Wurzel der römischen und damit auch der italienischen Geschichte und hielten es der Griechenbegeisterung entgegen. Auch Piranesis archäologische Untersuchungen wurden durch die Etruskologie maßgeblich beeinflusst. Seit seiner Jugend war er mit der Etruskologie vertraut, besonders mit den Veröffentlichungen Bottaris und Venutis, deren Theorien er in seinen polemischen Traktaten gegen die griechische Kunst aufgriff.¹³¹

Die archäologischen Entdeckungen in Italien und in fernen Ländern eröffneten nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der Kunst neue Perspektiven. Die Archäologie des 18. Jahrhunderts richtete ihr ganzes Augenmerk darauf, antike Bauwerke und sogar eine ganze Stadtanlage zu rekonstruieren. Zwar hatten sich schon Palladio und Pirro Ligorio der Antikenrekonstruktion gewidmet, doch hatten sie die Denkmäler noch nicht systematisch erfasst.¹³² Erst Desgodezs bahnbrechende topographische Rekonstruktion Roms (1682) schuf die Voraussetzungen, um die vitruvianische Theorie mit der antiken Architektur kritisch zu vergleichen. Nachdem Desgodez die antiken Monumente eingehend vermessen hatte, gelangte er zum dem Schluss, dass die Proportionslehre Vitruvs nicht der Wirklichkeit entspreche und daher auch nicht kanonisch sei. Damit gehörte er zu denjenigen, die sich dem Akademismus entgegensetzten.¹³³ Archäologisches Untersuchen stellten auch Giovanni Battista Montano und Athanasius Kircher an. Allerdings gründete sich ihr Ansatz mehr auf phantastische Spekulation. So zeichnete sich die Antikenrekonstruktion des 17. Jahrhunderts durch zwei Tendenzen aus: das Bemühen, sich um der philologischen Exaktheit willen auf das zu beschränken, was wirklich nachweisbar war, und das Verlangen, sich durch freie Erfindung einem Idealzustand anzunähern.

Seit dem Cinquecento hatte sich eine imaginäre Antiken-Rekonstruktion ausgebildet, die nicht der Wissenschaft, sondern der Geschmacksbildung der Kennerschaft diene. Ihre Blüte erlangte diese außergewöhnliche Variante der Antikenrezeption, in der historische Anamnese mit

¹³⁰ Origini Italici, o siano Memorie Istoriche-Etrusche, 1767–1772. Miller 1978(I), S. 247: „Guarnaccis Werk steht zeitlich Piranesis archäologisch-historischen Publikationen nach, auch hat dieser zwar häufig Verweise auf Dempster, Gori, Passeri, aber keinen auf den ungleich bedeutenderen Gründer des Antiken-Museums von Volterra. Dabei hat Piranesi Mario Guarnacci mit Sicherheit gekannt: dieser war vor 1743 im Dienst des Kardinals Rezzonico, des späteren Papast Clemens XIII., dem der Venezianer Piranesi ja eng verbunden war und dem er »Della Magnificenza« gewidmet hat, und beide, Guarnacci wie Piranesi, waren Mitglieder in der Gesellschaft der Arkadier.“

¹³¹ M. Cristofani, Le opere teoriche di G. B. Piranesi e etruschera, in: Lo Bianco 1983, S. 211–217, hierzu S. 211. Bottari war mit Filippo Buonarroti Herausgeber von *De Etruria regali* Thomas Dempsters, 1723–24. Ridolfino Venuti, *Saggi di dissertazioni dell'Accademia Etrusca di Cortona*, 1739.

¹³² Vgl. W. Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère*, Paris 1986, S. 41 f.

¹³³ Picon 1988, S. 26: François Blondel (*Cours d'architecture* 1675–83) „is characterised by a determination to establish architectural practice upon fixed rules, based upon geometry and harmonic proportion. The contributions of Antoine Desgodets and Claude Perrault look slight in comparison to Blondel's monumental opus. Nevertheless, Desgodets and Perrault set out to interpret the fundamental tenets of rational theory. [...] In exposing the inaccuracies of the surveys of Palladio, Serlio and Labacco, and in pointing out the often disconcerting boldness of the proportions adapted by the Ancients, Desgodets placed theoreticians on the horns of a dilemma.“

künstlerischer Einbildungskraft verschmolz, in den Skizzen Juvarras und Carlo Fontanas, den Stichwerken Fischer von Erlachs und Piranesis und nicht zuletzt in den Concorsi der Accademia di San Luca.¹³⁴

Um den archäologischen und historischen Wert der ‚Historischen Architektur‘, der *Antichità Romane* und des *Campo Marzio* zu untermauern, beteuerten Fischer und Piranesi gleichermaßen, nach antiken Quellen authentische Rekonstruktionen erstellt zu haben.¹³⁵ Dennoch besteht zwischen beiden Künstlern ein grundlegender Unterschied. Überall dort, wo ihn die philologische oder numismatische Quellenlage im Stich lässt, rekonstruiert Fischer die antiken Monumente mit seinen eigenen Bauformen, ganz gleich, ob es sich um den Salomonischen Tempel, die Sieben Weltwunder, die Domus Aurea oder die Kaiserforen handelt. Überall begegnen uns die gleichen Ordnungen, Arkaden, Fensterformen und Laternen wie in Kleesheim, Schönbrunn oder der Karlskirche.¹³⁶ Statt die Wandlung in der architektonischen Morphologie zu dokumentieren, suggeriert Fischer eine historische Kontinuität, die zwei Schlüsse zulässt: dass Fischer entweder seinen eigenen Geschmack und Idealvorstellungen auf die Vergangenheit projiziert, oder dass er seinen Wiener ‚Kaiserstil‘¹³⁷ als End- und Höhepunkt einer teleologischen Entwicklung ausgibt, die das katholische Kaisertum der Habsburger auch historisch in die Tradition des alttestamentlichen Königtums und des römischen Imperiums stellt.

Piranesi dagegen kennt keine finalistische Architekturgeschichte. Auch zeichnet er sich durch eine außerordentlich sachliche Genauigkeit aus. Sein unerhörtes Formenreichtum wird aus einer langjährigen praktischen Erfahrung und einer intensiven Beschäftigung mit den antiken Bauten gespeist. Des ungeachtet besitzt Piranesi eine lebendige Phantasie, die Fischers Vorstellungskraft sogar noch übertrifft. Jedoch lebt er sie nicht in Rekonstruktionen aus, die den Anspruch erheben, historisch zu sein, sondern in der dafür bestens geeigneten Gattung des Capriccio. Dennoch sind diese Phantasien keine abstrusen Konstrukte. Auf der Grundlage ihrer Bautechnik und ihres Formenrepertoires wird die antike Architektur gewissermaßen weitergedacht, werden die in ihr enthaltenen Entwicklungspotenziale ausgeschöpft. Piranesi geht es also darum, mit antiken Versatzstücken etwas Neues zu schaffen, das im Unterschied zu Fischers barockisierter Antike über den zeitgenössischen Stil hinausgeht.

Darüber hinaus beschränkt Piranesi sich nicht wie Fischer auf die vedutenmäßige Wiedergabe. Stattdessen entwickelt er unter Einbeziehung von Grundrissen und Querschnitten komplexe Darstellungsweisen, um Bauten in ihrer formalen und konstruktiven Vielfalt zu erschließen, ihre materielle Beschaffenheit und Verarbeitung anschaulich werden zu lassen und ihren urbanistischen Kontext aufzuzeigen.

¹³⁴ Vgl. Oechslin 1972, S. 24

¹³⁵ G. Kunoth, Die historische Architektur. Fischer von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 11.

¹³⁶ Vgl. Kunoth 1956, S. 180.

¹³⁷ Zum Begriff ‚Kaiserstil‘ vgl. F. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin 1977, passim.

3. Die Entwicklung von Piranesis Architekturtheorie

3-1. Frühe theoretische Ausbildung (bis gegen Ende 1740er Jahre)

Piranesis Leben liegt bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr weitgehend im Dunkeln. Die biographischen Quellen dieser Zeit vermitteln nur einen summarischen Eindruck. Über Piranesis theoretische Ausbildung hat sich sogar überhaupt kein authentisches Zeugnis erhalten. Legrand zufolge wurde Piranesi von seinem Bruder Angelo¹³⁸ in die antike Literatur und Geschichte eingeführt. Seine leidenschaftliche Antikensehnsucht nahm mit diesem Unterricht ihren Anfang.

Eine weitaus bedeutendere Rolle für Piranesis Ausbildung spielte jedoch sein Onkel Matteo Lucchesi (1705–76). Von ihm erhielt Piranesi wahrscheinlich die ersten Lektionen über Architekturtheorie. Lucchesi bekleidete damals das Amt eines Magistrato dell'Acque, dem der Ausbau und die Instandhaltung der *murazzi* oblagen.¹³⁹ Die hydraulische Ingenieurarchitektur war schon seit langem eines der wichtigsten Unternehmen der Lagunenstadt.¹⁴⁰ Wie die hydraulischen Bauten und Substruktionen in zahlreichen seiner Stiche zeigen, hatte sich Lucchesis berufsbedingtes Wissen tief in das Gedächtnis des jungen Piranesi eingeprägt.

Lucchesi war wie Temanza ein Schüler Polenis.¹⁴¹ Durch die Vermittlung des Onkels lernte Piranesi Poleni möglicherweise schon in seiner Jugendzeit kennen. Lucchesi war außerdem ein bekannter Altertumsforscher. Seine archäologische Schrift über die etruskische Antike *Riflessioni sulla pretesta scoperta del sopraornato toscano [...]* (Venedig, 1730) zeugt nicht nur von seiner umfangreichen archäologische Tätigkeit, sondern offenbart auch seinen wissenschaftliche Haltung.¹⁴² In der etruskischen Altertumswissenschaft widersprach Lucchesi Scipione Maffeis Ansicht, die

¹³⁸ Der Name des Bruders ist zufällig mit demjenigen des Vaters identisch. Vielleicht war es Fehler von Legrand.

¹³⁹ Außerdem baute Lucchesi das Ospedaletto hinter SS. Giovanni e Paolo, S. Giovanni Novo zwischen S. Marco und Santa Maria Formosa, dessen Fassadeform auf Rendetore beruht, aber mit einigen Korrekturen von Fehlern Palladios. Siehe Rykwert 1980, S. 315.

¹⁴⁰ M. Brusatin, in: Ausst. Kat. Castelfranco 1969, S. 33–34: „Simmetricamente al concetto di funzione si manifestava quello di perfezione (A. Visentini, G. Scalfurotto e T. Temanza) derivato anch'esso dal superamento della terna vitruviana e ricercato contemporaneamente nella denuncia degli errori degli architetti, nelle forme semplici, significanti e perfetti dei monumenti classici (Pantheon) pur anche nelle grandi opere civili romane che avevano il corrispettivo nei ponti, cateratte, «murazzi» degli interventi della grande ingegneria veneziana. Con questo apprendistato, nel Magistrato delle Acque veneziano, si formò anche Giambattista Piranesi.“

¹⁴¹ Concina 1983, S. 364: „[...] il Poleni, che d'altronde, è in certa dimestichezza con Matteo Lucchesi, [...]“ (Anm. 13, Brief Lucchesis an Poleni am 13. August 1739).

¹⁴² P. Morachiello, Venezia e la “stato da terra”, in: Storia dell'architettura italiana il settecento, (Hg.) G. Curcio/E. Kieven, 2. Bd., 2000, S. 470–504, hier S. 491: „Lodoli si faceva strada nelle argomentazioni dello scrittore architetto, sorretto però anche dalla convinzione di Poleni secondo la quale il sistema logico – figurativo del costruire era già perfettamente compiuto e raggiunto nell'antico, argomentato e stabilito da Vitruvio con inconfutabile ragione.“

Griechen seien die Urheber der etruskischen Kunst gewesen.¹⁴³ Damit war Piranesis Parteinahme im sog. Griechenstreit bereits determiniert. So gewährt Lucchesis etruskische Altertumswissenschaft zum Verständnis von Piranesis Architekturtheorie einen ebenso wichtigen Zugang wie seine Ingenieurarchitektur, zu der sie in engem Zusammenhang steht.

Über Lucchesi knüpfte Piranesi auch Kontakte zu Gian Antonio Scalfarotto¹⁴⁴ (ca. 1700–64) und Tommaso Temanza (1705–89), die in Venedig den Klassizismus eingeführt hatten. Scalfarotto erlangte besonders als Architekt von SS. Simeone e Giuda (Abb.71) Bekanntheit. Die Kirche ist durch drei Vorbilder inspiriert: Die Antike (Pantheon), den Palladianismus und die byzantinische Kuppelbauweise.¹⁴⁵ Trotz dieses Eklektizismus läutet SS. Simeone e Giuda den Klassizismus in Venedig ein, der dann ein halbes Jahrhundert später in Temanzas S. Maria Maddalena (1763–89) seinen Höhepunkt finden sollte (Abb.72). Wie Lucchesi beschäftigte Temanza sich mit der Archäologie. Außerdem verfasste er Viten der bedeutendsten Architekten, die im Veneto tätig gewesen waren.¹⁴⁶ Er vermaß und restaurierte auch die römische Brücke in Rimini. Bei diesem Projekt arbeitete der junge Piranesi als Zeichner mit; bekanntlich war es seine erste offizielle Arbeit.¹⁴⁷ Piranesis Lehre bei den oben genannten Architekten umfasste auch eine Einführung in die palladianische Architektur, wie Legrand nachdrücklich hervorhebt.¹⁴⁸ Allerdings interessierte sich Piranesi weniger für Palladios Stil als für dessen Antikenrekonstruktion (Abb.79) und Entwürfe für Brückenbau (Abb.80). Außerdem eignete er sich im Rahmen seiner Ausbildung Lucchesis und Temanzas besondere Messmethode und ihre Antikenrezeption an, die beide auf der sogenannten *etruscheria* basierten.

Die letzte wichtige Persönlichkeit in Piranesis venezianischem Bekanntenkreis war Lodoli, den er vermutlich schon Ende der 30er Jahre persönlich kennen gelernt haben dürfte.¹⁴⁹ Vermutlich hatte Piranesi aber schon zuvor von Lodolis Lehren erfahren, sei es durch Lucchesis

¹⁴³ Scott 1975, S. 8 und Anm. 6: „His attack on Maffei published in 1730 is entitled *Riflessioni sulla pretesa scoperta de sopraornato Toscano spostaci dal' autore dell' opera: Degli aniteatri*. Maffei, however, also made claims for the Etruscans. Biagi, op. cit., says that both Lucchesi and his neuphew were 'di un genio stravagante'."

¹⁴⁴ Vgl. Robison 1986, S. 9: "Gian Lodovico Bianconi claims Giambattista studied with the more eccentric architect Giovanni Scalfarotto, but Pietro Biagi denies this, I believe with good reason."

¹⁴⁵ Scott 1978, S. 8: "Then came a spell under another architect, Giovanni Antonio Scalfarotto, best known for the very odd green copper dome of his church of S. Simeone Piccolo opposite the railway station in Venice: with a gay disregard for consistency he combined a portico which goes back to the Pantheon with a Byzantinish dome and an interior derived from Palladio, just the sort of eclectic blending of elements in defiance of Virtuovius which Piranesi himself was later to advocate, and, in fact, he always spoke of Scalfarotto with great respect."

¹⁴⁶ Besonders die Biographie Palladios von Temanza bleibt bis heute als die best authentische Quelle für Palladioforschung. T. Temanza, *Vita di Andrea Palladio Vicentino egregio Architetto*, Venedig 1762.

¹⁴⁷ Die jüngste Untersuchung über das Lehrjahr Piranesis in Venedig ist L. Puppi 1983, S. 217–264. T. Temanza, *Della Antichità di Rimini*, 2 Bde., Venedig 1741.

¹⁴⁸ Legrand 1978, S. 221–222.

¹⁴⁹ Memmo berichtet in seinem Buch die Beziehung zwischen Lodoli und jungem Piranesi. Memmo 1833/34, I, S. 160 f. und 221.

Vermittlung, sei es durch Algarottis Abhandlung.¹⁵⁰ Am meisten dürften Piranesi Lodolis Materialkunde und seine Widerlegung von Vitruvs Theorie beeindruckt haben.

Direkt oder indirekt prägte die palladianische Baugesinnung die venezianische Architektur bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.¹⁵¹ Zwar hielt im 17. Jahrhundert der Barock auch in der Lagunenstadt Einzug, doch wirkten bei Baumeistern wie Baldassare Longhena und Domenico Rossi palladianische Strömungen unterschwellig fort.¹⁵² Das Rokoko spielte kaum eine Rolle und blieb auf die Innenausstattung beschränkt. Somit war zu Beginn des 18. Jh. der Nährboden für eine Wiederbelebung des Palladianismus bereitet.

Sehr bald aber wurde der venezianische Neopalladianismus von klassizistischen Strömungen absorbiert. Als theoretische Wegbereiter dieser Entwicklung erwiesen sich, wie schon gesagt, Lodoli und seine Anhänger. Im Gegensatz zu Lodoli selbst vertraten dessen Anhänger, die *rigoristi*, sogar die Meinung, Architektur ahme die Natur nach, womit sie sich der Urhüttetheorie (*la capanna rustica*) anschlossen. Der prominenteste Theoretiker des venezianischen (und später auch italienischen) Klassizismus war Francesco Milizia (1725–1798).¹⁵³ Seine Theorie enthält vielfach Analogien zu Visentini und zu französischen Klassizisten wie Cordemoy und Laugier.

Dennoch vermochte der venezianische Klassizismus seine palladianischen Wurzeln ebenso wenig ganz verleugnen wie der venezianische Barock. Man kann also sagen, dass der Palladianismus seit dem 16. Jh. in Venedig ununterbrochen fortwirkte, wenngleich unterschiedlich stark und in

¹⁵⁰ Wilton-Ely 1978, S. 63: "The roots of this increasing obsession with the virtues of stone construction can be traced to another aspect of Piranesi's early years in Venice – the teachings of Carlo Lodoli. Although they did not appear in print until Francesco Algarotti's partial publication of them in his *Saggio sopra l'Architettura* in 1756, Lodoli's views were certainly discussed extensively in the Lucchesi circle."

¹⁵¹ Bassi 1962, S. 12–13: „Il neoclassicismo a Venezia fu palladiano e costitui, più che un ritorno al Palladio, la logica continuazione di un genere d'arte ormai inserito nella tradizione locale; difatti le stesse macchine barocche di Venezia riprendevano, negli elementi costruttivi, le idee del grande architetto.“

¹⁵² Ibid, S. 11: „Chi amava il Longhena apprezzava le opere di Domenico Rossi; chi preferiva il Palladio affidava lavori al Trali, che possiamo giustamente considerare antesignano del neoclassicismo veneto. Per questo troveremo tanti richiami a motivi del Trali nelle architetture del Temanza, nonostante che tra la data di nascita dei due corresse mezzo secolo.“

¹⁵³ Brusatin, in: Ausst. Kat. Castelfranco 1969, S. 32: „Nel rompere l'unità vitruviana della *firmitas, venustas, utilitas*, il dibattito teorico si era indirizzato ad una revisione di questi concetti, cercando di spiegare il fatto architettonico nell'economia di ogni singola definizione. Perciò Francesco Algarotti (1712–64) tendeva a riproporre la l'architettura sub specie *venustate* per quei nuovi attributi formali che essa poteva avere liberandosi dalle copie pedantesche dei monumenti famosi, Francesco Milizia (1725–98) poneva l'accento sull'utilità naturale ossunta dall'architettura nata con la *capanna*, il primo manufatto che l'uomo aveva prodotto per sua necessità e Giovanni Poleni (1683–1761) specialista in scienza delle costruzioni, apriva il calcolo e l'applicazione delle formule nel progettare le strutture, consapevolmente entusiasta che alcune costruzioni e in particolare la cupola di S. Pietro che correva il rischio di essere diroccata e sulla quale fu chiamato a fornire delle perizie (1747), resitasse sconfiggendo le matematiche.

In questo maniera si ricomponeva parzialmente la trinità vitruviana, con le proprietà transitive dell'utilità e della bellezza da un lato, della robustezza e della bellezza dall'altro.“

unterschiedliche Richtungen tendierend. Folglich war auch Piranesis frühes Œuvre vom Palladianismus beeinflusst. Sein Erstlingswerk *Prima Parte* (1743) besitzt deutliche Anklänge an Palladio (Abb.87).¹⁵⁴

Piranesi hatte die Verbreitung des Neopalladianismus in seiner Jugend bewusst miterlebt. Ein entschiedener Förderer dieser Entwicklung war der englische Konsul Joseph Smith. In gewisser Weise versuchte Smith, dem in Venedig aufkeimenden Neopalladianismus eben jene klassizistische Stilrichtung zu geben, die ihm aus seiner englischen Heimat vertraut war. Ihm schlossen sich viele prominente Künstler und Gelehrte an, unter ihnen Persönlichkeiten, die Piranesi sehr nahe standen wie Lodoli, Temanza, Lucchesi, Poleni und Visentini.¹⁵⁵ Über diesen Kreis geriet Piranesi mit Palladios Bauten und Antikenrekonstruktionen näher in Berührung. Jedoch dauerte diese palladianische Phase nur von ca. 1730-40. Bereits bei einem Rombesuch, der von 1740 bis 1743 währte, entdeckte Piranesi in den Ruinen der Ewigen Stadt *seine* wahre Antike. Zunehmend wandte er sich von Palladio wie auch vom Neopalladianismus ab. Dieser Gesinnungswandel kündigt sich in *Prima Parte* bereits an. Während die Bilder die Antike noch weitgehend mit Palladios Augen sehen, äußerst der Text bereits erste Zweifel.

Während seines dreijährigen Romaufenthaltes versuchte der junge Künstler unablässig, als Architekt Fuß zu fassen. Zu diesem Zweck schloss er Bekanntschaft mit dem Gelehrten Giovanni Gaetano Bottari und dem Bauunternehmer Nicola Giobbe. Durch Giobbes Vermittlung kam Piranesi auch mit Luigi Vanvitelli und Niccolò Salvi in Kontakt. Jedoch wurde seine praktische Begabung in der römischen Gesellschaft verkannt. Immerhin eröffneten ihm seine graphischen Fertigkeiten immer wieder Möglichkeiten, sich mit berühmten Persönlichkeiten auszutauschen und dadurch sein Wissen zu erweitern. Bottari und Giobbe gewährten Piranesi Zugang zu ihren Bibliotheken, wo er für seine theoretische Weiterbildung einen reichen Fundus vorfand.¹⁵⁶ Außerdem nahm Bottari selbst durch seine antiquarisch-eklektizistische Kunstauffassung auf den jungen Piranesi Einfluss.¹⁵⁷ Hingegen zeugt nichts von einer praktischen Ausbildung durch einen Baumeister oder von einer theoretischen Schulung an einer Akademie. Vieles spricht dafür, dass Piranesi sich seine Grundideen als Autodidakt angeeignet hat.

Zu den Autoren, die der junge Piranesi in Giobbes Bibliothek vorfand und die einen unmittelbaren Einfluss auf ihn ausübten, gehörten Filippo Juvarra, Giuseppe Galli-Bibiena und nicht zuletzt Johann Bernhard Fischer von Erlach. So enthält *Prima Parte* ganz offensichtliche Anleihen an Galli-

¹⁵⁴ J. Garms, *Considérations sur la Prima Parte*, in: Brunel, 1978, S. 265–276.

¹⁵⁵ Haskell 1996, S. 423 ff.

¹⁵⁶ Siehe den Brief Piranesis an Bottari (März, 1744) in: Bettagno, *Documentazione*, in: *Ausst. Kat. Venedig 1978 (II)*, S. 4, D22.

¹⁵⁷ E. Kieven, ‚La cultura architettonica‘, in: (Hg.) G. Curcio/E. Kieven, 2000, Bd. 1, S. LIX: „Al contrario, Bottari stimava Piranesi. I progetti per il coro di San Giovanni in Laterano proponevano infatti proprio ciò di cui Bottari lamentava la mancanza nell’architettura dell’epoca: una rielaborazione creativa dell’architettura borrominiana combinata con una serie di motivi dall’origine chiaramente riconoscibile, ma tuttavia impiegati creativamente. Anche Piranesi insisteva del resto sul concetto della varietà. Alla “quieta semplicità” di Winckelmann si contrapponeva qui una posizione certamente eccentrico, ma anche assai indipendente.“

Bibienas *Architettura, e Prospettive* (1740)¹⁵⁸, besonders hinsichtlich der kulissenhaften Anordnung von Architekturen (die oft über Eck gestellt waren) und des Formenrepertoires, das immer spezifischen Bautypen zugeordnet war. Einen völlig anderen Perspektive der Rezeption von Architektur eröffneten Piranesi Fischer von Erlachs *Entwurff einer historischen Architectur* von 1721. Diese fast schon enzyklopädische Sammlung antiker, exotischer und zeitgenössischer Architekturen hatte u.a. den Zweck, das Auge des Betrachters mit einem weiten Panorama der Weltarchitektur zu ergötzen. Bruno Reudenbach spricht pointiert von einer „Ästhetisierung der Architektur“¹⁵⁹. Fischer unternimmt nicht den Versuch, eine kontinuierliche Geschichte der Architektur zu rekonstruieren. Vielmehr geht es ihm darum, ein Panoptikum höchst unterschiedlicher, individueller und bisweilen auch skurriler Geschmacksrichtungen zu präsentieren, frei von Vorurteilen oder bestimmten Vorgaben. Darüber hinaus stehen Darstellungen von noch erhaltenen historischen Werken neben phantasievollen Rekonstruktionen und eigenen Entwürfen. Der gehäuften Anführung so vieler Beispiele liegt als Ansatz die quantitative Erkenntnismethode der empirischen Naturwissenschaft bzw. der Enzyklopädisten zu Grunde.

Was Piranesi von Fischer übernahm, war keinesfalls der universalistische Zug. In seiner weitgehenden „Beschränkung auf die nationale Kultur, auf eine Beschwörung Roms und Italiens“ scheint sein Werk nachgerade „zu provinzieller Bedeutung zu verblassen“.¹⁶⁰ Doch so paradox es scheint: Gerade in der thematischen Beschränkung erlangte Piranesis Verfahrensweise ähnlich „enzyklopädische Züge“¹⁶¹ wie Fischers *Historische Architectur*. Von Fischer von Erlach übernahm Piranesi die Differenzierung der Architektur in zahlreiche Bautypen samt ihrem jeweiligen Formenschatz.¹⁶² Dabei spielte es keine Rolle, ob es sich um ägyptische, griechische, römische, chinesische oder keltische oder nur um (stadt-)römische Monumente handelte. Entsprechend sind in *Prima Parte* Tempel, Forum, Gymnasium, Peristyl und Galerie nach Gruppen klassifiziert. Bei dieser Art der Erschließung drang Piranesi wie ein Anatom, ein Mechaniker oder ein moderner Archäologe tief in den Wesenskern der Architektur ein. Oftmals werden die Gegenstände in unterschiedlichsten Ansichten dokumentiert und dadurch auch analysiert.¹⁶³ In eben dieser Vorgehensweise erwies Piranesi sich als ein überzeugter Anhänger einer empirisch-enzyklopädischen Grundhaltung.

Wie analytisch Piranesi das antike und moderne Rom betrachtete, offenbaren seine Veduten. Präzise seziierte er die antike Architektur aus späteren Umbauten heraus und gab jedem antiken Gebäude seine einstige

¹⁵⁸ Krufft 1995, S. 224.

¹⁵⁹ Reudenbach 1979, S. 66.

¹⁶⁰ Ibid, S: 67–68.

¹⁶¹ Ibid, S. 68.

¹⁶² Eine seiner derzeitigen Zeichnungen, in der viele Bautypen aus der ‚Historischen Architectur‘ nachgezeichnet wurden, bestätigt diese Anregung.

¹⁶³ Reudenbach 1979, S: 68: „Seine archäologische Tätigkeit ist von dem Drang beseelt, immer neue Antike auszugraben, zu vermessen und in umfänglichen Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dazu gesellt sich die Beschäftigung mit Bautechnik und Konstruktion, Werkzeugen und Materialien.“

Form zurück. Mit der Faszination und dem Eifer eines Entdeckers förderte er nicht nur Fassadenseiten, sondern ganze Innenkonstruktionen zutage.

Jedoch sah Piranesi seine Objekte nicht nur mit dem Auge des Archäologen, sondern auch dem des Bauingenieurs. Auswahl und Wiedergabe seiner Bildmotive waren auch von statischen Interessen bestimmt. Dabei ging es Piranesi nicht nur um antiquarische Gelehrsamkeit, sondern auch um die Bewältigung zeitgenössischer Bauaufgaben. Vor allem „die bis dato unbekannte Spannweiten erreichende steinere Wölbungsbrücke“ wurde „geradezu als Einlösung und Übertreffung römischer Ingenieurkunst begriffen; als Symbol einer neuen Zeit.“¹⁶⁴ Diese Faszination hatte auch schon Fischer von Erlach verspürt, wie seine Darstellungen des Pons Aelius (HA 2, Taf. VIII) oder der Brücke von Focheu (HA 3, Taf. XIII) zeigen. Die antiquarische Gelehrsamkeit des Spätbarock und die praktischen Herausforderungen der Zeit mochten in diesem Punkt auf Piranesi sogar eine Art Rückkoppelungseffekt ergeben haben.

In den 40er Jahren bildete Piranesi für die Idealität seiner Architektur ein neues Kriterium aus: die *Magnificenza*. Diesen Begriff entlehnte er der französischen Architekturtheorie. Dort kennzeichnete *magnificence* seit der Mitte des 17. Jh. besonders noble Formen der Architektur, insbesondere der Herrschaftsarchitektur, als eine eigene Gattung. Da Piranesi gegenüber der Academie Française an Via del Corso wohnte, hatte er diesen Begriff von französischen Stipendiaten kennengelernt.¹⁶⁵

Allerdings gab es unter den Stipendiaten einen, der unter *magnificence* etwas anderes verstand: Jean-Laurent LeGeay. Zu LeGeay, der von 1737–1742 in Rom weilte, verspürte zu Piranesi eine Art geistiger Verwandtschaft. Entsprechend weist das Schaffen beider Künstler viele Gemeinsamkeiten auf.¹⁶⁶ LeGeays Attitüde war antiklassisch und anti-Vitruvianisch. Im Gegensatz zu seinen französischen Kollegen fühlte er sich vom Manierismus und seinen unorthodoxen Gestaltungsprinzipien angezogen.¹⁶⁷ Nicht von ungefähr galt seine Vorliebe der Gattung der Ruinen- und Architekturphantasie. LeGeays bizarre Capricci sind Konglomerate unterschiedlichster Formen. Elemente der traditionellen Ordnungen werden vertauscht oder durch Fremdkörper ersetzt. Monumente, die traditionell als *magnifique* galten, wurden in ihre Einzelteile zerlegt. Diese wurden dann wieder zu noch großartigeren Bauten zusammengefügt. In einem Akt revolutionärer Befreiung wurde die konventionelle *magnificence* dekonstruiert, um einer zukunftsweisenden Vision wahrer *magnificence* zu weichen. Auf diese Weise trieb LeGeay das Prinzip der *ars combinatoria* auf die Spitze. Dekorationsformen und architektonische Strukturen wurden nicht nach den alten Regeln komponiert, sondern scheinbar willkürlich zusammenmontiert. Dabei konnten vormals konstitutive Elemente wie Säulen und Gebälke zum bloßen Ornament degenerieren und im Gegenzug

¹⁶⁴ Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, S. 252.

¹⁶⁵ Hierzu Erichsen 1975, passim. Über Piranesis Verhältnis zu den französischen Stipendiaten hat sich Brunel 1978, passim ausführlich geäußert.

¹⁶⁶ Harris 1967, S. 195: “Piranesi may have found in common with LeGeay a bigness of scale, a grandeur of conception, a fascination for the manipulation of columns, a certain lunatic-fringe attitude, and an ability as a perspectivist.”

¹⁶⁷ Ibid, S. 192.

Zierformen wie Vasen, Baluster, Stelen oder Sarkophage zu primären Elementen mutieren.

Neben LeGeay verkehrte Piranesi mit anderen jungen Franzosen, unter ihnen den Architekten Louis-Joseph Le Lorrain, Charles Michel-Ange Challe, Jean-François de Neufforge, Jean-Charles Delafosse und dem Maler Hubert Robert. Sie alle wurden später als ‚Piranesiens‘ bezeichnet. Ziel ihres Studiums war es, sich durch die römischen Antike und die Meisterwerke der Neuzeit zu einer eigenen Architektur der *magnificence* inspirieren zu lassen. Im Unterschied zu Piranesi bevorzugten jedoch fast alle, sogar LeGeay selbst, aufgrund ihrer akademischen Bildung den *style à la Greque*. Dieser Geschmackbildung folgend, erhoben sie die *Simplicité* zum Hauptprinzip der Architektur¹⁶⁸ und nahmen damit Forderungen von Klassizisten wie dem Abbé Laugier vorweg.

3-2. Piranesis Architekturtheorie vor dem Hintergrund der zeitgenössischen archäologischen Auseinandersetzung (bis 1764)

Nachdem Piranesi sich 1747 in Rom niedergelassen hatte, wandte er sich sowohl architektonischen Phantasien als auch den antiken Denkmäler der Stadt zu.¹⁶⁹ 1748 begann er seine großformatige Serie *Vedute di Roma*, die er bis zum Ende seines Lebens fortsetzte. In demselben Zeitraum muss auch die erste Auflage der *CARCERI* entstanden sein.

3-2-1. Die theoretische Grundlage der ersten *CARCERI*

Anders als es auf den ersten Blick scheint, sind die *CARCERI* keinesfalls willkürliche oder beliebige Architekturphantasien. Vielmehr beruhen sie auf einem breiten theoretische Fundament. Sie entstanden gerade zu dem Zeitpunkt, als Piranesi den palladianischen Klassizismus schlagartig verwarf. Diese radikale Umorientierung löste zunächst in ökonomischer wie in künstlerischer Hinsicht die größte Krise in Piranesis Leben aus.¹⁷⁰ Mit viel Mühe hatte er 1750 die *Pianta di ampio magnifico Collegio* erstellt, um seine planerischen und praktischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen.¹⁷¹ Nun

¹⁶⁸ Erichsen 1975, S. 63 ff.

¹⁶⁹ Es ergibt sich aus dem derzeitigen Unternehmen *Alcune vedute di Archi Trionfali, ed altri monumenti* (1748) und *Opere Varie* (1750).

¹⁷⁰ Wilton-Ely 1993, S. 35–36: „The first crisis, [...] , grew out of his early sense of frustration and disappointment over the moribund Roman architectural scene in the early 1740s. The second one – of still far greater consequence – was provoked by the early exchanges of the Graeco- Roman controversy as they developed during the 1750s and which came to a head during the following decade.“

¹⁷¹ William Chamber charakterisierte die Bauprojekt und das derzeitige Verhältnis Piranesis am treffendsten: „A celebrated Italian Artist whose taste and luxuriance of fancy were unusually great, and the effect of whose compositions on paper has seldom been equalled, knew little of construction or calculation, yet less of the contrivance of habitable structures, or the modes of carrying real works into execution, though styling himself an architect. And when some pensioners of the French academy at Rome, in the Author’s hearing, charged him with with ignorance of plans, he composed a very complicated one, since published in

zerschlagen sich alle Hoffnungen auf eine Laufbahn als Architekt; nur knapp konnte er sich als Vedutenstecher über Wasser halten. Im Vergleich zur zweiten Auflage von 1760 scheint die Erstausgabe der *CARCERI* die trostlosen Umstände ihrer Entstehung auszudrücken: Die Bilder verbreiten eine trübe Stimmung, voll verhaltener Melancholie.

In formaler Hinsicht rekurren die *CARCERI* einerseits auf das Capriccio als eine typische venezianische Kunstform, die Piranesi sich während zweier Aufenthalte in seiner Heimat (1743–44 und 1747) angeeignet hatte. Einen fast ebenso großen Einfluss übten andererseits die *prospettiva* und die *scenografia* aus, die in ganz Oberitalien beheimatet waren und die Piranesi in seinen Lehrjahren bei den Bühnenbildnern Carlo Zocchi und Gebrüdern Valeriani erlernt hatte. Dennoch sind die *CARCERI* weder Bühnenentwürfe noch Architekturcapricci, sondern eine versteckte Kritik an der herkömmlichen Architekturauffassung. Dass Piranesi sich im Kampf gegen das alte Regelwerk ausgerechnet des Capriccio als rhetorisches Mittel bediente, mag verwundern. Diese Wahl scheint mir jedoch insofern plausibel, als das Capriccio im wesentlichen Sinne die Freiheit des künstlerischen Schaffens bedeutet und Piranesis Ideenausbrüchen einen legitimen Freiraum eröffnete.

In diesem Sinne sind die *CARCERI* zunächst als eine eigenständige Kunstform zu betrachten, deren genuine Aussage auf eine völlige Negation aller vitruvianischen und palladianischen Regeln abzielt. Allein die Wahl des Sujets ‚Kerker‘ bedeutete eine Kampfansage an das alte Lehrgebäude, das ganz den Ordini verpflichtet war. Die Architektur *CARCERI* bietet Säulen, Gebälken, Giebeln und dem klassischen Gliederungssystem der Wand samt seinem Dekor keinen Platz; noch kümmert sich die eigenwillige Kerkerbauweise um Proportion und Symmetrie.

Zur Sprache der *CARCERI* gehört neben dem formalen Aufbau auch die haptische Qualität der Oberflächen. Lodolis Materiallehre dürfte dabei eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Lodoli propagierte eine Materialgerechtigkeit, demzufolge die Beschaffenheit der verwendeten Baustoffe eindeutig erkennbar sein müsse. (In diesem Sinne vergegenwärtigt beispielsweise die Rustika die Eigenart von Stein eindeutiger als der glatt behauene Säulenschaft, der eher an die Holzbauweise erinnert.) Indem Piranesi die *CARCERI* überwiegend aus gewaltigen Steinblöcken errichtete, die nur grob behauen und in ihren Dimensionen inkommensurabel waren, traf er den atmosphärischen Charakter von Kerkerarchitektur ebenso wie ihre stoffliche Erscheinung. Darüber hinaus wandte Piranesi eine ganz besondere graphische Technik an, etwa indem er die Konturen durch unregelmäßige Schraffuren unscharf machte. Durch derartige phänomenologische Beobachtungen wurde aus Lodolis Forderung nach ‚Materialgerechtigkeit‘ eine künstlerische Technik der ‚Materialevidenz‘.¹⁷²

his work; which sufficiently proves, that the charge was not altogether groundless.“ In: *Treatise on Civil Architecture*, London 1791.

¹⁷² Rykwert 1980, S. 375: „Piranesi’s first Carceri, it is developed into two separate architectures: a timber one which follows its own xylological laws, and a stone one following those of lithology. Since the architecture of such prisons was meant to teach not by its ornament but by its tackle and its vast and frightening scale, Piranesi here represented a total Lodolian architecture, stripped of its conventional ornamental apparatus.“

Mit diesem künstlerischen Neuansatz änderte sich langfristig auch Piranesis Betrachtungsweise der Architektur und Archäologie.

3-2-2. *Antichità Romane* und *Della Magnificenza*

Der Streit über den Vorrang der römischen Antike spitzte sich im folgenden Jahrzehnt zu; Früchte dieser Entwicklung sind Piranesis *opera magna Antichità Romane* (1756) und *Della Magnificenza* (1761). Piranesis Gegenspieler waren höchst prominente und gelehrte Persönlichkeiten: Allan Ramsay mit seinem *Dialogue of Taste* (1755), Johann Joachim Winckelmann mit dem Essay *Nachahmung* (1757) und Le Roy mit dem archäologischen Reisebericht *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758). Die Vorliebe dieser Philhellenen galt dem Ideal „edler Einfachheit und stiller Größe“¹⁷³, das ihrer Meinung nach bislang nur in der Kunst der griechischen Antike verwirklicht worden war. In den Werken der römischen Kunst sahen sie nur extravagante und dekadente Nachahmungen. Eine zweite Gruppe von Piranesigegnern waren die Klassizisten. Zu ihnen gehörten u.a. Laugier, Visentini und sein Kreis, Algarotti und Milizia. Sie erhoben die Natur zur Mutter und ihre Vollkommenheit zum Maßstab aller Kunst. Natürliche Schönheit besaß ihrer Überzeugung nach allein die griechische Kunst. So bildete sich ein Geschmack aus, der alles, was er für nicht zwingend notwendig und wesentlich erachtete, grundsätzlich ablehnte. Dazu gehörte insbesondere das Ornament.¹⁷⁴

Durch die Veröffentlichung dieser Schriften in einem Zeitraum von nur drei Jahren fühlte Piranesi sich ebenso überrascht wie in seinem italienischen Patriotismus herausgefordert. Daher machte er sich unverzüglich daran, die Überlegenheit der römischen Antike zu verteidigen. An seiner Seite standen andere italienische Gelehrte, für die er die Rolle des Sprachrohrs übernahm. So entstand der ‚griechisch-römische Streit‘, „der an den in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert geführten Streit der *anciens* und *moderns* anknüpfte.“¹⁷⁵

Piranesis persönliche Reaktion war heftig. Jedoch riet ihm sein Verstand, seine Entgegnung nicht wie ein eifernder Kontroverstheologe, sondern wie ein unterhaltsamer Redner zu führen. Auch war er anders als seine Gegner

¹⁷³ Bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert kamen die klassischen Theoretiker auf die Idee ‚simplité‘, die von Comte de Caylus als ein Kriterium für die Bewertung des Kunstwerks klassifiziert wurde und in der Winckelmann das höchste Ziel der Kunst betrachtete.

¹⁷⁴ Winckelmann und Piranesi hatten jedoch Gemeinsamkeiten in gewissen Hinsichten. Die antike Kunst sowie Kultur galten gleichermaßen der Leidenschaft der beiden. Sie waren im Hinblick auf die Antike gewiß Idealisten. Der große Unterschied, die beiden Personen teilen, ist nicht methodische Vorgehen und Zugang zur Antike, sondern die Farben des Ideals.

¹⁷⁵ Kruft 1995, S. 224; D. Wiebenson, *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969, S. 50: „The different notions about the place of Graeco-Roman antiquity within the framework of modern architecture formed the basis of the *ancients* and *moderns* in France. The concept of absolute beauty was fundamental to French architectural thinking; the quarrel centred around the question of method, that is, the difference between emphasis on contemporary practice and the preservation of tradition. In the aftermath of the quarrel occurred various attempts at a synthesis of the theories about the primacy of absolute and relative beauty.“

in der Lage, die Aussagefähigkeit seiner Texte mit Hilfe anschaulicher Bilder zu steigern. Diesen Vorteil wusste er ausgiebig zu nutzen. *Antichità Romane* (1756) wurde zum ersten Manifest gegen den aufkeimenden Philhellenismus. Im Vorwort des Werkes spricht Piranesi von der sich selbst gestellten Aufgabe, das antike Erbe vor dem Untergang zu bewahren: „Venendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma [...] vengono diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de'tempo, o per l'avarizia de'possessori, che con barbara licenza li vanno clandestinamente atterrano per venderne i frantumi all'uso degli edifizii moderni, mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe, animatovi dalla sovrana beneficenze del regnante pontefice, Benedetto XIV, che fra le gravissime cure del pontificato, ha sempre riguardata con ispecial propensione e promossa la cultura delle arti liberali, e delle Antichità Romane coll'avere istituita in di loro riguardo una particolare Accademia, ed arricchito il Museo Capitolino di antiche statue, e di molti altri illustri monumenti per ischiarimento della storia si sarà che profane.“¹⁷⁶ Dem Text ist außerdem zu entnehmen, dass es Piranesi um eine Dokumentation und damit um eine Bestandsicherung des durch Kunstraub und Verfall bedrohten Kulturerbes ging. Dieses Anliegen zeigt, wie sehr Piranesi von Bottaris Ideologie und Kulturpolitik beeinflusst worden war. Auch Bottari war die Rechtfertigung der römischen Antike nationalistisch motiviert.

Die *Antichità Romane* bestehen aus vier Folianten: Der erste Band zeigt neben kleinen Veduten die technischen Errungenschaft der Römer, besonders das System der Wasserleitungen, deren Aufbau und Materialbearbeitung eingehend dargestellt werden. Deutlich macht sich hier die Ausbildung bei Lucchesi bemerkbar. Als weitere Quelle muss auch der Traktat des Sextus Julius Frontinus *De Aquaeductibus Urbis Romae*, gedient haben, der 1722 mit einem Kommentar und Illustrationen von Giovanni Poleni herausgegeben wurde. Der zweite und der dritte Band enthalten Grabmonumente und deren Ornamentik. Dabei geht Piranesi auch auf die Konstruktionen der antiken Grabbauten ein. Tafel 53 und 54 des dritten Bandes (Abb.105) demonstrieren die Funktionsweise von Hebemaschinen und anderen technischen Werkzeugen (Abb.104).¹⁷⁷ Ebenso ist der technische Umgang mit Mauerwerk (Abb.102) und mit Straßenpflaster (Abb.103) im dritten Band dokumentiert. Außerdem enthält Tafel 28 des zweiten Bandes (Abb.99) eine versteckte Kritik an Laugiers Theorie von der

¹⁷⁶ Piranesi, Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane, Rom 1756. Der Absatz übermittelt die Idee Bottaris fast ohne andere Zutat, A. Monferini, Piranesi e Bottari, in Lo Bianco 1983, S. 221–230, hier S. 222–23: „In uno scritto databile tra il 1740 e il 1758, Bottari lamenta che Roma sia spogliata dei suoi tesori, facendone colpa anche «a gli uomini a noi più vicini, se non forse anche alcuni de'presenti, che hanno sequitato a fare un mal governo delle rarità, che al furore e alla barbarie delli antichi erano avanzate», a causa della «esecranda fame dell'oro, la quale induce a demolire, a dissipare, a vendere e a mandare in paesi quindi lontani; e a spogliare questa capitale del mondo de'suoi più pregevoli ornamenti».“

¹⁷⁷ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 178: „Im Text erwähnt er, dass Brunelleschi dieses Werkzeug wiederentdeckt und dass bereits Vitruv darauf verweisen habe. Es ist weniger der technische Aspekt, der diese beiden Tafeln zu etwas Besonderem macht, als vielmehr die Monumentalität, in der die Werkzeuge dargestellt sind.“

Urhütte.¹⁷⁸ Rechts von dem Grabturm befindet sich ein überdachtes Holzgerüst. Es ist mit der Urhütte fast identisch, die Charles Eisen auf dem Fronspitz zu Laugiers Traktat dargestellt hat (Abb.82). Der vierte Band ist bezeichnenderweise eine Huldigung an die Ingenieurbaukunst der Römer. Die Darstellungen der Subkonstruktionen und Brücken veranschaulichen die Festigkeit und die Nützlichkeit römischer Monumente auf überzeugende Weise. Denselben Eindruck vermitteln die Fundamentmauern des Hadriansmausoleums und des Marcellustheaters (Abb.108, 109), die gleich den Bauten Murazzis in Venedig auf Holzpfählen (!) ruhen. Besonderes Interesse verdient in demselben Band Tafel 53 mit der *Pianta del Serraglio delle fiere fabbricato da Domiziano per uso dell'Anfiteatro*¹⁷⁹. Sie enthält den Längsschnitt einer antiken Menagerie, die aus groben Rustikaquadern besteht. Offensichtlich entspricht die äußerst grobe Bauweise dem Charakter der wilden Tiere; die Interdependenz von Baumaterial und Funktion wird hier dem Betrachter besonders eindrucksvoll und nachvollziehbar vor Augen geführt.¹⁸⁰

Die *Antichità Romane* unterscheidet sich sowohl durch die besondere Themenwahl als auch die analytische Darstellungsweise grundlegend von den herkömmlichen Antikendarstellungen.¹⁸¹ Fast gleichzeitig mit Winckelmanns ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‘ hob dieses Werk die Archäologie auf ein wissenschaftliches Niveau.¹⁸² Um die Archäologie noch weiter aufzuwerten, versuchte Piranesi die Ingenieurbaukunst, die zu dieser Zeit in hohem Ansehen stand, zu einem Bestandteil derselben zu machen. Piranesi selbst machte sich diesem Bereich früh zu eigen. Polenis Traktate und seine Tätigkeit an Ingenieurbauten waren Piranesi bereits bekannt. Noch

¹⁷⁸ S. K. Perlove, Piranesi's Tomb of the Scipios of Le Antichità Romane and Marc-Antoine Laugier's Primitive Hut, in: GBA. CXIII, 1989, S. 115–120.

¹⁷⁹ Das gleiche Gebäude, der sog. Curia Hostilia, hat Piranesi bereits um 1750/51 in Veduten wiedergegeben. Heute identifiziert sich es die Substruktion des Tempels Divine Claudius auf dem Celio (Abb.134).

¹⁸⁰ Der beigegefügte Text erläutert: „Quelch' è rimarchevole in questa fabbrica, è il rozzo che accorda elegantemente col pulito lavorato con un'artificiale disuguaglianza di linee, per la qual negligenza ella si rende grave e maestosa, ed esprime insieme l'uso al qual' era stata destinata.“ Dt. Ü. „Beachtenswert an diesem Bau ist, daß die Rauheit aufs Beste zusammengeht mit den glatt bearbeiteten Teilen, in einer kunstvollen Gegensätzlichkeit, einer scheinbare Nachlässigkeit, durch die sie sich ernst und feierlich gibt, und zugleich den Zweck, zu dem der Bau bestimmt war ausdrückt.“ Zit. nach: Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 194.

¹⁸¹ L. Cassanelli 1983, S. 293: „L'intento del Piranesi, a differenza del Vasi e del Bianchini, è di non estrarre il monumento dal contesto, ma di esaminare le porte e le mura come un unico documento storico, documento che va analizzato, studiato, rilevato, dissezionato sotto tutti gli aspetti anche e soprattutto tecnici. Il testo e le tavole relative alle mura e alle porte con i connessi acquadotti loro intersecanti, dimostrano in certo qual modo esemplificativo, la scienza archeologica di Piranesi.“

¹⁸² Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 198: „Die *ANTICHTA ROMANE* bezeichnen einen Wendepunkt in der Geschichte der römischen Archäologie, indem sie technische und architektonische Dokumentation mit phantasievoller Rekonstruktion vereinen. Auch wenn Piranesi teilweise zu unrichtigen Einschätzungen gelang [...], so ist doch die Darstellung der Technologie römischer Bauten neu und einzigartig. Zum Teil wurden Piranesis intuitive Rekonstruktionen der Substruktionen indirekt durch spätere Ausgrabungen bestätigt, wie der sog. Curia Hostilia, die Piranesi allerdings als unter Domitian errichtete Tierkäfige ansieht.“

interessanter war Piranesis Beziehung zu dem Engländer Robert Mylne (1733–1811), der sich in Rom zwischen 1755 und 59 aufhielt.¹⁸³ Mylne genoss als Ingenieur große Berühmtheit, vor allem durch den Bau der Brücke zu Blackfriar, zu der er 1760 den Auftrag erhielt. Auch vertrat er einen Funktionalismus im Sinne Lodolis.¹⁸⁴ Mehrfach tauschten Piranesi und Mylne ihre Ideen zum Brückenbau aus.¹⁸⁵ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Mylne die Brücke zu Blackfriar nach dem Vorbild des ‚*Ponte magnifico*‘ in *Prima Parte* (Abb.85) entworfen hatte und Piranesi dieses Werk seinerseits in photographischer Genauigkeit dokumentierte (Abb.125). Überhaupt muss der Brückenbau eine Leidenschaft Piranesis gewesen sein; entsprechend häufig kommt dieses Motiv in seinen Antikenrekonstruktionen, Veduten und Architekturphantasien vor. (Selbst die drei Quertonnen der Maxentiusbasilika sah er in jener leicht verkürzten Unteransichtigkeit, in der er sonst Brückenbögen wiedergab.)

Die *Antichità Romane* verhalf dem Künstler zu internationalen Ruhm, doch blieb die Kritik nicht aus. Piranesi bedurfte einer literarischen Erörterung seiner Ideen. 1761 veröffentlichte er sein zweites Opus Magnum *Della Magnificenza*, in dem er seine Ansicht über die antike Baukunst auf über zweihundert Textseiten erläuterte. Darüber hinaus enthält das Werk achtunddreißig Illustrationen. *Della Magnificenza* richtete sich gegen ausschließlich gegen die Klassizisten, u.a. Le Roy und Laugier. Piranesi beginnt mit der Darstellung des geschichtlichen Hintergrunds nach antiken Quellen, wobei er sich weitgehend der Geschichtsauffassung Vicos und Caylus’ anschloss.¹⁸⁶

Es ist überraschend, dass Piranesi bei den Widerlegungen von Ramsay und LeRoy gerade auf Vitruv zurückgriff, wobei er sich nicht auf die Vitruvrezeption der Renaissance und des Barock stützte, sondern auf den gerade erst entstandenen Vitruvkommentar Polenis. Wie schon erwähnt, rezipierte Poleni Vitruvs Theorie besonders unter naturwissenschaftlich-empirischen Gesichtspunkten. Dabei bezog er sich nachdrücklich auf die drei Hauptprinzipien *utilitas*, *firmitas* und *venustas*.¹⁸⁷ Allerdings glaubte

¹⁸³ G. Gotch, The missing years of Robert Mylne, in: Architectural Review CX, 1951, S. 179 ff.

¹⁸⁴ E. Harris, British Architectural Book and Writers 1556–1785, Cambridge 1990, S. 329: “These uncompromising principles were the revolutionary ideas of a Franciscan monk in Venice, Carlo Lodoli. Mylne might well have read about them in Francesco Algarotti’s *Saggio sopra l’architettura* published 1756. He could even have met Lodoli himself when he visited Venice on his return to London in the spring of 1759.” Über den Brückenbau des 18. Jahrhunderts in England siehe T. Ruddock, *Arch Bridges and their Builder*, London/New York/Melbourne 1979.

¹⁸⁵ Harris 1990, S. 329: “Mylne must have been spellbound. In Piranesi he had found a kindred spirit, a man like himself, the son of a stone-mason, who shared and stimulated his interest in ‘the mechanical parts of the trade’. He swallowed the whole of Piranesi’s package – Lodoli and Roman superiority – all in one. And, typical of a convent, his faith in both ideas seems to have remained even more constant than Piranesi’s.”

¹⁸⁶ G. B. Vico, *Liber metaphysicus* (De antiquissima Italorum sapientia liber primus, 1710), München 1979; Comte de Caylus, *Recueil d’antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines*, Paris 1752–67.

¹⁸⁷ Piranesi, 1761, XXXVI: „Dice Vitruvio, e vedo bene ancor io, che in ogni genere d’architettura si ricercano queste tre cose: fermezza, utilità, e bellezza. In quanto alla fermezza delle opere de’ Romani, basterà quel che ne abbiamo detto di sopra; vedendosi, che son perite più per l’ingiuria degli uomini, o della fortuna, che per l’ignoranza degli artefici, o

Piranesi, dass seine Vorstellungen von *fermezza* diesem Ideal weit besser gerecht wurde als die Tektonik der klassischen Gliederbauweise.¹⁸⁸ Wie die Philhellenen erkannte er auch die Unterscheidung in drei Ordnungen an.¹⁸⁹ Jedoch nahm er Vitruvs Hinweis auf den dorischen Eckkonflikt zum Anlass, um sich grundsätzlich gegen die Dorica auszusprechen und stattdessen die Toscana zu favorisieren.

Des weiteren kritisierte er, dass Vitruv sich viel zu sehr der griechischen Baukunst gewidmet habe und sein Regelwerk nicht auf praktische Erfahrung basiere.¹⁹⁰ Ebenso lehnte er die vitruvianische Proportionslehre ab und nahm damit auch die Zahlen- und Maßästhetik der Philhellenen ins Visier.¹⁹¹ Im Gegenzug vertrat er die Ansicht, dass die Proportion aus der natürlichen Beschaffenheit des einzelnen Baustoffes und aus der gesamten

per la debolezza della struttra. Qual poi fasse l'utilità di tali opere, benchè questa sia cosa più che certa, nondimeno sentiamolo da Frontino: Vorrai forse porre a confronto con tante e così necessarie moli, fatte per la condotta di tante acque, quelle vane piramidi dell'Egitto, e quelle altre inutili opere de'Greci benchè famoso?" (Frontinus, art. 16)

¹⁸⁸ Miller 1978 (I), S. 233 f. und S. 236: „Piranesi umgekehrt nimmt von Vitruv den Hinweis auf die Materialfülle, um darauf seinerseits die Idee einer Architektur massiger Großartigkeit zu gründen, die von dem nüchtern-pragmatischen Theoretiker der antiken Baukunst nur den Namen entlehnt. Palladio zog für seine verfeinerte Wiederherstellung klassischer Architektur aus römischem Geist praktischen Nutzen aus der Umdeutung vorgegebener Maximen, Piranesi suchte – auf den Schiller'schen Begriff gebracht – einen sentimentalischen Zugang zu Vitruv, deutete seine Argumente aus dem schmerzlich empfundenen Abstand auf die Ruinen der römischen Monumentalbauten um. Dabei verwandeln sich die äußerlich übernommenen Begriffe in Metaphern seiner eigenen Vorstellungswelt.“

¹⁸⁹ Piranesi, 1761, XLI und Passim.

¹⁹⁰ Piranesi, 1761, XLV: „Questa veramente è cosa mirabile, e non più udita. Dunque non si fecero mai scrupolo d'allontanarsi alcun poco dalle regole lasciate da Vitruvio intorno alla Greca architettura ne' monumenti che in Roma tuttavia si trovano? Questa, dirà egli, son leggerezze, che non pregiudicano alla sostanza dell'architettura. Io l'accordo; ma nondimeno uomini così religiosi dovevano astenersi da tali leggerezze. Venghiamo adunque a cose più gravi, delle quali sono accusati dallo stesso Vitruvio: *Alcuni, dic'egli, prendendo dalle maniere Toscane le distribuzioni delle colonne, se ne servono nel far opere alla Corintia, e alla Jonica; imperciocchè, dove debbono venire innanzi i pilastri del pronao, ponendo due colonne dirimpetto alle pareti della cella, fanno una mescolanza delle maniere Toscane colle Greche.*“ (Vitruv, II); LVIII: „Che se Vitruvio parlò più a lungo dell'architettura Greca, che della Toscana; può essere, per servirmi delle parola di Cicerone, come lo è di molte questioni, che questa cosa sia più copiosa di parola, e quelle più vera: cioè, che sia migliore quell'architettura, ch'egli ha ristretta in più brevi termini e almeno ch'ella non sia la peggiore.“

¹⁹¹ Piranesi, 1761, CCIII: „In fatti, se, come accorda il Sig. Le Roy, supporremo, che Vitruvio sia stato uomo di gran talento, e capace d'eleggere le miglior proporzioni degli ordini, che allor v'erano; con quanta ragione asserir noi potremo, non aver potuto egli, con tutto questo, far tale scelta? Ma conosceva per altro più di chicchessia quelle ch'erano state fin allora insegnate dai Greci; giacchè nulla gli mancò per una piena cognizione delle medesime. Per la qual cosa chi biasima le proporzioni da lui riportate ne' suoi libri, non disapprova altrimenti Vitruvio, ma l'architettura de'Greci di quel tempo. Se poi Vitruvio non seppe le proporzioni, che sono come certi nervi, i quali sostengono l'architettura, ne verrebbe necessariamente in conseguenza, a giudizio del Sig. Le Roy, che dovens'esser rigettato: ma questi all'incontro ripone i precetti, che ci ha dati Vitruvio intorno alle medesime proporzioni, fra gli elementi, co'quali vorrebbe che si formasse una nuova e meravigliosa spezie d'architettura. Non giudicheran per avventura esser queste cose poco coerenti fra loro gli architetti da lui tanto sollecitati a stabilire e perfezionar quest'arte.“

Dimension des Baukörpers resultieren müsse.¹⁹² In diesem Punkt wird die Auswirkung von Lodolis Materiallehre besonders fassbar: das Ästhetische sollte im Einklang mit dem Funktionalen stehen.¹⁹³

Bei der Gegenüberstellung der römischen und der griechischen Baukunst nehmen die Zivilbauten der Römer besonderen Raum ein. Die Substruktion des Kapitols (Kap. XXII, XXVII), die Cloaca Maxima (XXVII–XXX), der Bau der Via Appia (XXXI, XXXIV) und die Aquädukte (XXXI ff.) verkörpern für Piranesi die römische Baukunst schlechthin.¹⁹⁴ Im Vergleich zum Ernst und zur Tugend dieser Monumente erscheint ihm die griechische Baukunst als ein bloßes *capriccio*. In gleichem Sinne verwirft Piranesi das Graziöse des griechischen Ornaments, das er pejorativ als *piccolezza* bezeichnet. Sie steht in deutlichem Widerspruch zur Großartigkeit und Einfachheit der toskanischen Dekorationskunst.¹⁹⁵ Die Vielfalt der römischen Ornamentik rechtfertigt er als *varietà*, die sich in ihrem Erfindungsreichtum von der *simplicitè* der griechischen Baukunst positiv unterscheidet (Abb. 120).¹⁹⁶

Piranesi stellte fest, dass die griechische Baukunst den Niedergang der römischen Baukunst verursacht habe, nachdem sie in Rom eingeführt

¹⁹² Piranesi, 1761, XXIII: „Dal che facilmente si deduce, che il tempo era prima d'architettura toscana, atteso che le proporzioni di questa erano di quel tempo più basse rispetto alle Greche, le quali si tenevano già da gran tempo più alte. Bisognò per tanto innalzarlo, per collocarvi le colonne Greche. Ma noi andiamo congetturando intorno all'architettura di questo tempo quel che apertamente ci attesta Vitruvio, il quale scrisse ai tempi d'Augusto, mentr'era per anche in essere il tempio rifatto da Silla. Dic'egli per tanto: *Negli aerostili non si debbono usare architravi di pietra, nè di marmo; ma in loro vece vi si debbono porre travi di legno, di tutta una tratta. Questi templi poi sono di aspetti bassi, gravi, umili, e larghi; E I LORO FASTIGJ SI ADORNANO CON FIGURE O DI TERRA COTTA, O DI BRONZO DORATO ALL'USO TOSCANO, come si vede ne'templi di Cerere presso il Circo Massimo, di Ercole Pompejano, e di Giove Capitolino.*“ Vitruv, III, ii.

¹⁹³ Miller 1978 (I), S. 239: „Daß das Schöne auch das Wahre sei, daß an einem Bau die vollkommene Proportion und die vollkommen eingelöste Zweckbestimmung übereinzugehen habe, ist bei ihm wie bei Le Roy ein übernommener Gemeinplatz. Die Unterschiede ergeben sich aus der abweichenden Gewichtung der Prämissen.“

¹⁹⁴ Strabon, Geografia, libro 5: „Se pare, che i Greci siano giunti al maggior segno nel fabbricar le città, per aber eglino avuto in considerazione le bellezze, le fortificazioni, i porti e la felicità del paese; i Romani per altro ebbero massimamente a cuore ciò ch'eglino tralasciaron di fare, cioè lastricare le vie, condottare le acque, e far le cloache, sotto terra per isgorgar nel Tevere le immondizie della Città. [...] e fecero cloache con volte di pietra, che lasciano in alcuni luoghi spazio bastante pel transito d'un carro carico di fieno.“ Piranesi, 1761, XXXV.

¹⁹⁵ Wiebenson 1969, S. 47: „[...] : in the Della Magnificenza Piranesi belitteld Greek architecture for lack of monumentality and excessive ornamentation, or subdivision.“

¹⁹⁶ Piranesi, 1761, LVIII: „Se poi deesi cercar la ragione del cambiamento di questa sorta d'architettura, quantunque ella si possa facilmente ravvisare, „*stando il capriccio in luogo della ragione.*“ „[...]“; nulladimeno, siccome non potè esser l'utile, che certamente non manca nella Toscana; un certo esteriore ornamento dell'architettura Greca crediamo essere stato quello, di cui invaghiti i Romani, vendendola bella, la giudicarono migliore: giacchè, essendo le parti sì dell'una, che dell'altra spezie d'architettura, la medesime, non vi si può ravvisar differenza, che dall'ornato, e dalla variazione delle misere. Ma per altro non deesi approvare, se non quell'ornato, e quella dimensione, che principalmente conviene al soggetto che imita, e che più si uniforma al merito dello stesso ed al vero: imperocchè, quantunque, al dir d'Orazio, *possano tanto i pittori, quanto i poeti, avanzarsi a tutto quel che lor piace*; non per questo è lecito agli architetti il far le cose loro a capriccio: avendo anche l'architettura il suo metodo, e i suoi limiti certi, *da'quali non si può uscire a voler operare con rettitudine.*“ Horaz, Ars Poetica, I, vi.

worden war.¹⁹⁷ Diese Meinung steht im Gegensatz zur Auffassung der Philhellenen, wonach die griechische Kunst bereits vor dem 5. Jahrhundert v. Chr. ihre Wirkung auf den südlichen Teil Italiens ausgeübt und die Etrusker unter diesem Einfluß ihre Kunst entwickelt hätten.¹⁹⁸

Zu den römischen Erfindungen zählte Piranesi vor allem die Bogenkonstruktion. All seine Wiedergaben römischer Ruinen und Rekonstruktionen zeigen unterschiedliche Gebrauchsmöglichkeiten der Bogenkonstruktion. An Brücken, Aquädukten und besonders an Zivilbauten erkannte der Künstler die Nutzung und die Bedeutung des Bogens. Neben Vitruv¹⁹⁹ spielte Frontinus als Zeuge und Quelle für die römische Ingenieurbaukunst eine nicht geringe Rolle. Seine Schrift über Aquädukte war vor kurzem von Giovanni Poleni herausgegeben²⁰⁰ und nach dieser Ausgabe muss Piranesi zitiert haben.²⁰¹ Es ist interessant, dass Piranesi den Gebrauch der Kurve²⁰² in ähnlichem Sinne des Katenariesystems in seinem Text niederschrieb, um die bautechnische Schwierigkeit der Bogenkonstruktion darzustellen. Vielleicht war Piranesi stolz auf den schicklichen Umgang der Römer mit dem Bogenbau, mit dessen Problemen sich noch die Gelehrten seiner Zeit beschäftigten.²⁰³ Neben der Griechenverehrung kritisierte Piranesi die Urhütten-Theorie: Zum einen die Entwicklungstheorie vom Holz- zum Steinbau und zum anderen die Monotonie. Laugiers Theorie der Naturnachahmung geht auf Vitruv zurück. Die Gedanken über die primitive Urhütte verbreiteten sich im 18. Jahrhundert unter den Klassizisten wie Laugier und Milizia und wurden zu Paradigmen der Architektur. Obwohl Piranesi keineswegs einen Namen der Theoretiker erwähnte, machte er seine Gegenansicht über die primitive Architektur deutlich: einmal im Bild der *Antichità Romane*²⁰⁴ (Abb.99) und im Text der *Della Magnificenza*.²⁰⁵ Nach Piranesi spielen das Bedürfnis und

¹⁹⁷ Miller 1978 (I), S. 249: „Die verhängnisvolle Berührung mit der anderen Kultur, die nach der Eroberung Korinths 146 v. Chr. vorübergehend die Auswüchse des griechischen Luxus und der griechische Leichtfertigkeit nach Rom eindringen ließ, nimmt so, aufs Ganze gesehen, die Form eines Kulturaustauschs an, bei dem Rom den Marmorprunk und die Ornament-Verliebtheit der Griechen gegen seine von den Etruskern ererbten technischen Fähigkeiten einhandelt.“

¹⁹⁸ Piranesi, 1761, LXIII.

¹⁹⁹ Vitruv, VIII, vii. über Wasserleitungen.

²⁰⁰ G. Poleni, De Aquis urbis Romae. Commentarius Sex. Ivlii Frontini, Padua 1722.

²⁰¹ Piranesi, 1761, XXXI. Frontinus, artt. 5 – 7.

²⁰² Piranesi, 1761, LXXII: „Vi sono nell'architettura alcune cose, le quali non si posso fare altrimenti. In fatti chi mi potrebbe innalzar cupole ed archi senza le linee curve?

L'invenzione degli archi è stata veramente d'un grand'utile al pubblico, essendo comodissimi per far ponti da passare i fiumi; per fabbricar portici, e fare negli edifizj aditi spaziosi quanto si vogliono: [...] Or s'eccezzuerete gli archi, qual è in architettura quell'opera composta di linee curve, o fuor di squadra, a cui si possa giudiziosamente soprappor peso senza pericolo; o, quando questo pericolo non vi sia, senza dar negli occhj di chi la mira, mancandovi quella fermezza e riposo di gravi sopra gravi, che gli Egizj, e i Toscani hanno avuto peso nè tampoco su' frontispizj, e molto meno su gli obelischj, e su le piramidi; non essendo la loro cima a proposito per servirgli come di base.“

²⁰³ Siehe Kapitel 2-2-2.

²⁰⁴ Piranesi, 1756, II, Taf. 28, „Veduta dell' Avanzo del Sepolcro de' Scipioni fuori di Porta S. Sebastiano“ (F 250).

²⁰⁵ Wilton-Ely 1972, S. vii: „Also included, with a certain irony, are diagrams demonstration the Vitruvian theory of the development from wood to stone architecture which Laugier supported (Pl. XXIII et seq.) Piranesi in attacking this theory as manifestly illogical, showed

der Habitus des Menschen anstelle des Naturvorbildes eine große Rolle; ferner nahm Piranesi an, dass es verschiedene Typen der Urhütte gegeben habe.²⁰⁶

Piranesis Rekonstruktion antiker Monumente erweiterte sich hier auf den gesamten Komplex der Stadt Roms. Besonders das nördliche Viertel, genannt Campo Marzio, untersuchte Piranesi sorgfältig. *Il Campo Marzio* (1762) war die letzte archäologische Veröffentlichung Piranesis über das antike Rom. Das Werk beginnt mit einem aus drei Blättern bestehenden Stadtplan Roms. Wie im Vorwort des Werks erwähnt wird, beruht die gesamte rekonstruierte Anlage auf dem alten römischen Stadtplan ‚*Forma Urbis Romae*‘, dessen Bruchstücke sich damals im Capitolinischen Museum befanden. Die fehlenden Teile ergänzte Piranesi mit Ergebnissen seiner archäologischen Untersuchung wie auch aus seiner Phantasie, obwohl er dies nachdrücklich leugnete.²⁰⁷ Die Pläne zeigen eine unendliche Vielfalt von Grundrissformen, für die Piranesi auf barocktypische geometrische Formen zurückgriff (Abb.123).²⁰⁸

In bezug auf die *CARCERI* fällt eine Erörterung über ein antikes Gefängnis in *Campo Marzio* auf. „Und schließlich zeigt die längere Abhandlung über einen

the formative influence of Carlo Lodoli's teaching during his early years in Venice. Lodoli's radical criticism of contemporary design stemmed from his belief that a true architecture could only arise from the development of forms peculiar to stone. In this respect, Piranesi could well have inherited this teacher's admiration for the unadorned character of Etruscan stone building.”

²⁰⁶ Piranesi, 1761, LVIII: „Che se tutte le altre arti son sottoposte a questa legge, non dee certamente andarne esente l'architettura, la quale parimente è nata dal vero, ed è stata istituita in guisa, che si vede, ch'ella imita la prima maniera d'abitare degli uomini. Che poi questa s'incominciasse di fatto ad usare tale quale ella era in que'principj, forse o più rozza, o soltanto abazzata, in quella guisa che incominciarono a porsi in uso le prime produzioni delle altre arti, che erano necessarie per vivere, [...] Dalla prevaricazione d'Adamo poi fino alla vecchiaja di Caino, in cui fu fondata questa città, come per sì lungo tempo abitassero coloro, se sotto le pelli, o nelle capanne, e nelle spelonche, non si sa.“

²⁰⁷ Miller 1978 (I), S. 254–55: „So schreibt Piranesi im Widmungsbrief an Robert Adam: »Ich kann Dir versichern, daß für mich kein Teil des Campus zu unbedeutend war, um ihn wiederholt und gründlich zu untersuchen. Ich drang sogar bis in die Keller der Häuser vor - nicht ohne Ärger und Kosten -, nur für den Fall, es könnte mir eine Kleinigkeit entgehen. [...] Als ich die Überbleibsel der Gebäude gesammelt und mit äußerster Sorgfalt kopiert hatte, zeigte ich sie den besten Antiquaren und ging sie um ihre Meinung an. Dann aber verglich ich sie mit dem alten Plan der Stadt auf dem Kapitol in der Hoffnung, in diesem Fall würde niemand behaupten können, ich sei bei der Benennung, der äußeren Gestaltung und der topographischen Zuordnung der Monumente mehr meinen eigenen Grillen gefolgt als zuverlässiger Argumentation und wahrscheinlicher Konjektur. Leider fürchte ich, einige der beschriebenen Gegenden des Campus könnten als Ausgeburten meiner Einbildungskraft gelten, die sich auf keinerlei Beweise stützen können. Und in der Tat wird jeder, der sie mit der Architekturtheorie der Alten vergleicht, feststellen müssen, dass sie sehr stark von ihr abweichen und weit enger der Bauweise unserer eigenen Zeit verwandt sind.«“ Nach dem Widmungsbrief an Robert Adam, S. 3.

²⁰⁸ Wilton-Ely 1978, S. 82–83 und ders., Vision and design: Piranesi's 'fantasia' and the graeco-roman controversy, in: Brunnel 1978, S. 529–552, hier S. 539: „Unlike the Palladian basis of the *Collegio* and the Baroque character of the *Nymphaeum of Nero*, the morphology of Piranesi's latest exercise is remarkably close to contemporary developments in French neo-classical architecture in which plans are generated by combining distinct geometrical forms derived from antiquity into multiple patterns.“ Vgl. V. Fasolo, Il 'Campomarzio' di G. B. Piranesi, in: Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura XV, 1956, S. 1–18, hier S. 13.

Kerker im Tarpeischen Felsen, ‚Robore‘ genannt, am Ende der umfangreichen Aufzählung – er wird bei Nr. 178 in der Liste erwähnt mit dem Hinweis, dass er höchst interessant sei und daher am Schluß ausführlicher beschrieben werde (»La spiegazione di questo num.^{ro} come cosa interessante, si descrive a parte nel fine di quest’ indice marcata collo stesso numero«) -, dass sich Piranesi mit diesem Thema intensiv beschäftigt hat, wovon in besonderer Form in früheren Jahren bereits die *CARCERI* zeugen.“²⁰⁹

Jean Pierre Mariette, der einflussreiche Kunstkritiker und Antikenkenner, führte seine Kritik an *Della Magnificenza*, auf Le Roys Theorie fußend, in der ‚*Gazette Littéraire de l’Europe*‘ (vom 4. November 1764) aus. Piranesi sandte dem Herausgeber sofort seine Gegenkritik unter dem obengenannten Titel. Und in der Folge wurden diese *Osservazioni* mit *Della Magnificenza* zusammengebunden. Im gleichen Band veröffentlichte Piranesi außerdem die Schriften *Parere su l’architettura* und *Della introduzione delle belle arti Europa*. Sie gelten als eine Fortsetzung und eine Schlussfassung des Griechenstreits. Bezeichnend ist hier, dass der Griechenstreit von der archäologischen auf die ästhetische Diskussion übertragen wurde.²¹⁰

Anschaulicher als die im Text verfasste Kritik an Mariette ist das bildliche Postulat im Titelblatt (Abb.129). Links an einen Aufriß der toskanischen Ordnung setzt Piranesi eine Reihe von symbolischer Hinweise in Medaillons, die als Künstlerinsignien zu verstehen sind. Zusätzlich fügte Piranesi zwei lateinischen Sätze hinzu: „AVT CVM HOC“ auf einem Papier, wo eine schreibende Hand mit Feder dargestellt ist, und „AVT IN HOC“ unter der Medaillonreihe. Damit wies Piranesi offensichtlich auf die Annäherung der gegensätzlichen Positionen von Dilettant und Künstler hin. Natürlich setzte Piranesi seinen Schwerpunkt auf die Kunstpraxis. Die *Osservazioni* distanzieren sich von *Della Magnificenza* in Hinsicht auf ihre Themenbehandlung. Sie heben nachdrücklich eine andere Ästhetik und Geschichte der Baukunst hervor, als die klassizistischen Reformer.²¹¹ Hier zeigt sich eine zunehmende Spaltung der früheren Ansichten Piranesis von den in *Osservazioni* vertretenen.

Parere su l’Architettura ist im Verhältnis zu *Osservazioni* als deren Appendix zu verstehen. Erst in dieser Schrift geht Piranesi auf den in seinen früheren Schriften offenliegenden Zwiespalt ein.²¹² Zwei fiktive Gesprächspartner,

²⁰⁹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 297.

²¹⁰ Wilton-Ely 1978 (II), S. 539.

²¹¹ Miller 1978 (I), S. 277–278: „Halten wir den gleichen Sachverhalt in umgekehrter Bewertung fest: Piranesi weicht an keiner Stelle von seiner früheren Beweisführung ab. Die ästhetischen Voraussetzungen einer auf Erhabenheit gerichteten Architektur, abgeleitet aus Vitruv und Palladio, und die geschichtlich deduzierte Eigenart der römischen als der allein vorbildlichen Baukunst des Altertums behalten für ihn auch in der neuen Kontroverse Gültigkeit. Wie aber verträgt sich damit die krasse Verwerfung der Antiken-Nachahmung, wie die Verhöhnung der klassischen Autoritäten, wie die Leugnung aller zwingenden Gesetzmäßigkeiten mit Ausnahme jener spielerischen Willkür, in der sich die Freiheit der Erfindung und das Ingenium des Künstlers bewähren?“

²¹² Piranesi selbst bemerkte seinen Gedankenwandel in *Parere su l’architettura*, S. 10:

„Protop.: Interrogatene il vostro amico Piranesi: son pur se quele tante declamazioni, che si leggono in quel suo libro *della Magnificenza*, e dell’ *Architettura de’ Romani*, contro quella smania di fare, e ormar gli edifizj con cose diverse da quelle, che ne somministra la varità,

Protopiro (Schüler oder Noviz des Didascalò, der die Ansicht der Klassizisten vertritt) und Didascalò (Meister oder Piranesi selbst, der sich gegen die Nachahmung stellt), vertreten gegensätzliche Meinungen.²¹³ Der Disput endet mit dem Sieg von Didascalò, der sich gegen die Antikennachahmung und die Monotonie des Klassizismus einsetzt.

Wichtiger sind die beigefügten fünf Bilder, die von Ornamenten überzogene Fassadenarchitekturen zeigen (Abb.130, 131).²¹⁴ Die Grundformen der Fassaden ähneln den Fassaden der Gräber in Kleinasien, die Fischer von Erlach in seiner *Historischen Architectur* abgebildet hatte (Abb.76). Sie widersprechen nicht nur der klassischen Bautheorie, sondern auch Piranesis bisheriger Raum- und Strukturauffassung. Gegenüber seiner früheren Dimension von Größe und Tiefe zeigen sich die Fassaden nun flächenhaft.²¹⁵ Hier findet man einen Gegensatz zu den *CARCERI* – beide Publikationen zielen jedoch auf die Präsentation seines Erfindungsvermögens ab.

3-2-3. Theoretische Reflexion in den zweiten *CARCERI*

Die zweite Auflage der *CARCERI* lässt uns den Gedankenwandel in den 1750er Jahren verfolgen und zeigt den aus Piranesis archäologischen Untersuchungen resultierenden Gesinnungswandel. Die Umformulierung des architektonischen Aufbausystems und die Zufügung der bautechnischen Geräte und der antiken Versatzstücke geben den Hinweis, dass Piranesi die zeitgenössische Situation der Kunst (einschließlich der Technologie) und der Gesellschaft auf die Antike hin projiziert hat. Durch die Rückprojektion – oder besser die Überlappung der beiden Zeiten – gelangte Piranesi zum eigenartigen Vergleich zwischen dem Verfallsprozeß seiner Zeit und demjenigen der Antike. Die ‚anonyme‘ Antikenwelt in den *CARCERI* zeigt den Verfall der erhabenen Architektur und zugleich die schwache Bauleistung seiner Zeit. In diesem Verfallsprozeß bleibt einzig der erhabene Geist der antiken Baukunst unversehrt, der sich an den erhaltengebliebenen

cioè la natura dell'Architettura." Zit. Nach: P. Panza, Giovanni Battista Piranesi. *Scritti di storia e teoria dell'Arte*, Mailand 1993, S. 250.

²¹³ Reudenbach 1979, S. 55: „Sein >Parere su l'architettura< nimmt also offensichtlich eine Schlüsselstellung ein, da hier theoretische und künstlerische Tätigkeit angenähert und in Übereinstimmung gebracht sind. So können die dem Text beigegebenen Tafeln Aufschluß darüber bringen, wie diese Bewusstwerdung sich in der künstlerischen Produktion niederschlägt, ob die bisherige Analyse hier korrigiert werden muß oder eine Bestätigung erfährt.“

²¹⁴ Ebenda: „Architekturteile finden sich in einer ornamental organisierten Zusammenfügung, in die gleichwohl deutlich räumliche Dimension einfließen. Die ornamentale Gestaltung macht es jedoch unmöglich, die reale räumliche Zuordnung der Teile zu erfassen, ihre Funktion als tragend, lastend oder dekorativ zu ergründen. Dennoch handelt es sich nicht um rein dem Flächenhaften verpflichtete Fassadenentwürfe.“ Vogt-Göknil 1958, S. 67: „Piranesi entwirft nun >endliche< Architekturen; er verzichtet auf die dritte Dimension, schaltet das Räumliche von seiner Vorstellungswelt aus.“

²¹⁵ Reudenbach 1979, S. 56: „Die Gesetze der Tektonik und die logische räumliche Zuordnung sind außer Kraft gesetzt. Die komplizierten Raumgebilde der >Prima Parte<, >Opere varie< und >Carceri< sind im >Parere< in eine kleinstmögliche Raumschicht zusammengepresst.“

Mauerresten und Bogenkonstruktionen erkennen lässt. Diesen Geist bezeichnete Piranesi mit *fermezza* und *utilità*.

Festigkeit und Nützlichkeit sind für Piranesi historische Indizien der gesetzlichen Ordnung der Gesellschaft. Die Architektur reflektiert den Zustand dieser Ordnung. Wenn man der Erörterung Piranesis in *Della Magnificenza* zustimmt, hielten die alten Römer beide Werte in strengem Maß. Folglich wird die Unordnung der Kerkerarchitektur zum Gegenbild.²¹⁶

3-3. Eklektizismus und Verteidigung der Ornamentik (nach 1765)

Piranesi kann, wie oben gesehen, von 1756 bis in die frühen 1760er Jahre als Klassizist bezeichnet werden.²¹⁷ Von 1765 ab gab er sich aber als Verteidiger des Ornaments aus.²¹⁸ In den Abhandlungen *Parere su l'architettura* und *Ragionamento* (das Vorwort der *Diverse Maniere d'adornare i cammini* (1769))²¹⁹ rehabilitierte Piranesi das Ornament als Gabe der künstlerischen Erfindung. Worauf beruht dieser Gesinnungswandel?

Das Leitmotiv der klassizistischen Ästhetik – die „edle Einfachheit und stille Größe“ Winckelmanns sowie Mariettes und das fast asketische Verhältnis Rigoristen²²⁰ zum Ornament – waren eine Art der Gegenanregung für Piranesi, so dass er zum Antagonisten der Klassizisten bzw. Rigoristen wurde. Dies kann der entscheidende Anstoß zum Wandel der früheren

²¹⁶ Rykwert 1980, S. 378: „The Romans, says Piranesi, already had a sophisticated and elaborated system or laws when they were apprised of Solon's: he was, according to Piranesi, contemporary with Servius Tullius (Vico had thought Solon contemporary with end of the monarchy), but it seemed evident to Piranesi that the Roman law was part of a heroic system in which the people had one order only, the knightly one, before it was divided into classes (as Vico also believed). It is this heroic equitable law which plate 16 of the second edition of the *Carceri* celebrates, and to which, presumably, the whole of the first edition was dedicated. Roman architecture was like their laws, as Vico and early Etruscologists had taught. The Tuscan order, separated from the Greek orders by Vitruvius, is accepted by Vico as proof of the great antiquity of the Etruscan nation and their institution.”

²¹⁷ Bis dahin war er tätig als Archäologe und seine Werke waren an die traditionelle Präsentation angeschlossen. Wittkower 1938/39, S. 153: „His publications contain no aesthetic confession [...]“

²¹⁸ K. Lehmann, Piranesi as Interpreter of Roma, in: Ausst. Kat. Northampton 1961, S. 95: „Shortly afterward, in 1764, in the dialogue accompanying his letter in answer to Mariette's criticism, he clarified his position: pure structural truthfulness and abstinence from ornament would lead back to barbarism; and the often advocated Aristotelian median between extremes, i.e., a restrained ornamentation defined by the rules of appropriateness would lead to monotony; against this rational sobriety advocated by Montesquieu, he emphasizes that richness of ornament is not to be branded as confused provided it is properly applied to bring out the character of architectural design.“

²¹⁹ Piranesi, *Ragionamento*, 1769.

²²⁰ Miller 1978 (I), S. 238–39: „Für Piranesi, der sich später im »Parere« heftig gegen die Partei der Lodoli-Anhänger verwahrte, lieferte der Padre dennoch die entscheidende Voraussetzung für seine eigene Umwertung der ästhetischen Werte in der Architektur: Erst von hier aus war es möglich, Zweckbauten wie die Cloaca Maxima gegen die etablierten Formen der hohen Architektur, gegen Tempel, Palast und Villa auszuspielen.“ Siehe auch E. Kaufmann, Algarotti vs. Lodoli, in: JSAH, IV, 1944, S. 23–29.

Auffassung sein.²²¹ Die Vorliebe für Vielfalt und Innovation war jedoch immer vorhanden und trotz der scheinbar klassizistischen Haltung in *Della Magnificenza* darf man Piranesi in den 1750er Jahren nicht einfach als Feind des Ornaments bezeichnen.²²² Ein Beweis dafür ist die *varietà* der Ornamentik der römischen Baukunst in *Della Magnificenza*.²²³ Ein anderer Grund ist seine praktische Bautätigkeit.²²⁴ Im selben Zeitraum erhielt Piranesi zum ersten Mal einen Bauauftrag, nämlich den Auftrag für den Umbau der Malteser Kirche S. Maria dell Priorato (1764). Die Realisierung der Aufgabe führte ihn dazu, sich verstärkt mit der Anwendung des Ornaments auseinanderzusetzen. Piranesi griff auf das Ornament zurück und rehabilitierte es auch auf der theoretischen Ebene. Ein zusätzlicher Grund besteht in einer bereits durch französische Ornamentstiche verbreiteten Gesinnung, die eine Ersetzbarkeit tektonischer Elemente durch das Ornament propagierte. Piranesi kannte diese Stiche durch LeGeays Vermittlung. Das Ornament bedeutete für Piranesi ein Produkt aus dem freiem Geist des Künstlers, das der Einschränkung durch die vorgegebenen Gesetze entgegengesetzt wurde.

Seine positive Auffassung vom Ornament brachte schließlich eine definitive Ablehnung der Lehre Vitruvs mit sich.²²⁵ An vielen Stellen findet man nun Kritik an Vitruv und Palladio, gegen die Piranesi bisher mit Ausnahme der ironischen Widerlegung in *CARCERI* und *Della Magnificenza* kaum Stellung genommen hatte.²²⁶ Als die Auseinandersetzung um die historische, nationale Rangordnung im Griechenstreit sich in eine Auseinandersetzung um das Geschmacksurteil verwandelt hatte, bedurfte Piranesi einer ihm adäquaten, ästhetischen Grundlage. Er zeigte sich zunächst als Synthetiker,

²²¹ Wittkower 1938/39, S. 153: „The words in Mariette’s letter, „une belle et noble simplicité“, show the way. This is already the language of Winckelmann whose approach to antiquity had conquered Europe since the early sixties.“

²²² B. Reudenbach zufolge – in gewisser Hinsicht bin ich der gleichen Meinung – blieben die grundlegenden Gedanken Piranesis über Kunst und Kunstschaffen unverändert. Reudenbach 1979, S. 55: „Das Bemühen um Erscheinungsweise und Wirkung architektonischer Strukturen kann als ein zentrales Anliegen von Piranesis Schaffen bezeichnet werden, die sich bereits in seinem ersten Werk äußert.“; Aus diesem Grund bezeichnet Reudenbach die *Della Magnificenza* als eine Ausnahme. Ebenda: „Es kann nicht übersehen werden, daß Piranesi erstmals in >Della Magnificenza< in extenso geäußerte theoretische Position schon mit den Anfängen seines Schaffens nicht in Einklang steht.“

²²³ Wittkower vertritt die Ansicht, dass Piranesis Kunstauffassung in der *Della Magnificenza* und die in dem *Parere* sich bei weitem voneinander unterscheiden. Meines Erachtens blieb die grundlegende Meinung Piranesis von Anfang an unverändert.

²²⁴ Wittkower 1938/39, S. 152 f.

²²⁵ Piranesi 1765, S. 11. und Wittkower 1938/39, S. 152: „If one takes care not to be by Piranesi’s attempt to bring his different opinions into line with one another, the decisive break between his ideas in *Della Magnificenza* of 1761 and those expressed in the *Parere* of 1765 cannot be overlooked. In the earlier book Vitruvius enjoys unchallenged authority, in the later the ancient author is rigorously criticized. Though Piranesi tries to find a way out by sophistry, he now recommends as indispensable those ornaments which he condemned before. But above all the principles of law, reason and simplicity are now ridiculed.“

²²⁶ Vgl. Wittkower 1938/39, S. 154: „The anti-Vitruvian, anticlassical theory expressed in the *Parere* is now not only in keeping with the character of much of the architecture which Piranesi had previously engraved, but coincides with his own pictorial interpretation of these monuments.“

indem er jede stilistische wie nationale Rangordnung ablehnte.²²⁷ Damit übte Piranesi Kritik an der jeweils auf einen historischen Stil gerichteten Wiederbelebung (revival).²²⁸ Für ihn sind die Stile aus unterschiedlichen Ländern und Epochen gleichwertig.²²⁹ Das Entscheidende aber ist das Wahlvermögen und die kreative Anwendung des Künstlers. Die buchstäbliche Wiederherstellung eines bestimmten Stils scheint ihm eine bloß sklavisches Nachahmung zu sein. In diesem Kontext kamen die vorher verachteten Begriffe wie *capriccio*, *grottesco* usw. erneut zur Geltung.²³⁰

Bei der Entwicklung dieser ästhetischen Grundlage sind Beiträge von Engländern nicht zu übersehen. William Chambers und Robert Adam waren mit Piranesi befreundet und haben nach den archäologischen Diskussionen der 1750er Jahren zusammen mit Piranesi eine neue Stilentwicklung eingeleitet. Die Entwicklungslinie dieses Kreises lief zwar im Rahmen des Klassizismus, aber die Erscheinungsform hat großen Abstand vom puristischen Klassizismus.²³¹ Robert Adam war der Künstler, dem Piranesi sich am engsten anvertraute und dem er sein Werk *Campo Marzio* (1764) widmete. Beide hatten gemeinsame Auffassungen zur Archäologie und Architektur.²³² Robert Adam behauptete, dass Regeln die Begabung und die Ideen des Künstlers beschränkten und ‚verkrampften‘.²³³ Dieser Gedanke richtete sich gegen die Nachahmungstheorie des Klassizismus und antizipierte den Geniekult der Romantik.

Die „Zierlichkeit“ und das „Wesentliche“ an der Architektur bestanden für Piranesi in einem harmonischen Ganzen, wenn sie gelegentlich auch in unangenehmer Weise zusammenstoßen. Mit seinen Werken *Parere su l'architettura*, *Ragionamento* und *Diverse maniere* probierte Piranesi Möglichkeiten aus, die beiden gegensätzlichen Auffassungen harmonisch zusammenzubringen und eine neue Architektur aus reinen Ornamenten statt tektonischer Elementen zu schaffen. Besonders in *Parere su*

²²⁷ Vogt-Göknil 1958, S. 64: „Piranesi verdammt nun Ordnungen und Regeln, vor allem aber die Bindung an einen bestimmten historischen Stil als hemmende Vorschriften, die die Kunst zur Sterilität führen.“

²²⁸ Piranesi stellte sich anfangs gegen den Dorismus (als eine Art Greekrevival zu verstehen), Gothic Revival, aber ist einer der Begründer der Wiederbelebung der ägyptischen sowie etruskischen Kunst. Daher bezeichnet man ihn als einen Wegbereiter des Historismus.

²²⁹ Krufft 1995, S. 227: „Allerdings glaubt er an eine durch nationale Verschiedenheit und den Charakter der Bauaufgabe bedingte Unterschiedlichkeit in der Anwendbarkeit von Ornamentik, wobei für ihn als Römer die innere Affinität zu den Ägyptern und Etruskern den Ausschlag gibt.“

²³⁰ Miller 1978 (I), S. 282: „Das *Capriccio*, von Piranesi ehemals zur Charakterisierung griechischer Unernstes gebraucht und im gleichen Sinn von Protopiro nunmehr gegen ihn selbst gewendet, wird aus dem Augenblick heraus zum ästhetischen Wertmaßstab für die freie Schaffenskraft der Phantasie gegenüber der ängstlich-nachahmenden Enge der Logik oder der *ragione*.“

²³¹ Wittkower 1938/39, S. 154–155: „They show sections of monumental buildings covered with exceedingly rich ornament. All the rules of the Vitruvian-Palladian rigorists are trampled upon. There appears no proper order; no entablature, no cornice; no moulding is correctly applied or in its traditional place; sculpture used as an architectural feature, and in this capacity condemned in Piranesi's text to *Della Magnificenza*, is freely distributed over the building.“

²³² Wilton-Ely 1978, S. 62 f.

²³³ Zit. Nach: Wittkower 1938/39, S. 155: „Rules often cramp the genius and circumscribe the idea of the master.“

l'architettura versuchte Piranesi seine gegensätzlichen Ansichten zu versöhnen. In diesem Text diskutieren Protopiro und Didascalò über die Anwendung des Ornaments in der Architektur. Didascalò lehrt Protopiro, dass ein solcher Minimalismus und eine Verachtung des Ornaments fatale Folgen hätten: „Edifici senza pareti, senza colonne, senza cornici, senza volte, senza tetti; piazza, piazza campagna rasa.“²³⁴ Dies ist als Warnung vor einer Monotonie der Architektur zu verstehen, welche selbst Winckelmann nicht wünschte.²³⁵ In diesem Dialog zeigt sich Piranesi als Eklektizist. Dabei ging er auf dem Weg seiner Vorläufer, Carlo Fontana und Fischer von Erlach, die einen kritischen dialektischen Eklektizismus von Tradition und Innovation (wie z.B. Bernini und Borromini²³⁶) erreicht hatten.²³⁷ Aber Piranesis Eklektizismus vollzog sich durch einen Zerstörungsprozeß des alten Regelwerks und durch eine neue Zusammensetzung der historischen Fragmente. So spricht Tafuri davon, dass Piranesi der Urheber dieses Eklektizismus gewesen sei.²³⁸ Piranesis Eklektizismus bedeutet eine Zurückhaltung gegenüber der klassizistischen Strömung der Zeit.

Im Gegensatz zu dem eklektischen Dialog wurden die Illustrationen des *Parere su l'architettura* einseitig ins Extreme geführt. Es zeigen sich viele Besonderheiten: Ornamente werden hier zu tektonischen Baugliedern; die konventionellen Regeln sind ignoriert; vor allem scheinen die Architekturen zweidimensional zusammengepresst zu sein.²³⁹ Die ornamental überzogene

²³⁴ Piranesi 1765, S. 11.

²³⁵ Wittkower 1938/39, S. 153: „Therefore, he switches over to admiration for ornate architecture and condemnation of simplicity. And, curious as it may sound, Winckelmann himself recommends ornate architecture. In his book: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (1762) one finds the source of Piranesi's theory of monotony. The essay of Winckelmann consists of two parts which he calls „das Wesentliche“ (the essential) and „die Zierlichkeit“ (meaning: ‚Verzierung‘ – ornament). To the ‚essential‘ belong material, the way of building (construction), the form of the building (including orders), the parts of the parts of the building. But an ‚essential‘ building without „Zierlichkeit“ would be monotonous.“

²³⁶ Im Gegensatz zur abneigenden Haltung des Klassizismus gegenüber Borromini schätzte Piranesi, wie auch Bottari, dessen Architektur. A. Monferini 1983, S. 225: „Oppure si veda il giudizio sul Borromini, che Bottari definiva «uno dei più ingegnosi talenti che si conta tra gli architetti» e che Piranesi giudica «il più grande architetto che vi sia stato».“

²³⁷ M. Tafuri, *Theories and History of Architecture*, London 1980, S. 22: „The *Entwurf einer historischen Architektur*, by von Erlach, is the most complete document of the tendency to unify in one single system the dramatic dilemma of the Roman dispute during the seventeenth century.“

²³⁸ Vgl. Tafuri 1980, S. 28: „The origin of eclecticism is in Piranesi, while the origin of the combinatory and anti-historical architecture of the nineteenth century is in the anti-symbolism of Robert Morris first, and of Durand and Dubut later. Both movements postulate the crisis of historicism: the first in a pitiless and self-destructive self-criticism, the second by simply ignoring the question. The end of the *object* is tied to the eclipse of history: as bear witness the sphere of Piranesi and the paradoxical mechanics of his fantastic architecture, the utopism of Ledoux, Boullée, Lequeu and Sobre, the realism of Quarenghi, Valadier and Chalgrin.“

²³⁹ Reudenbach 1979, S. 55: „Es sind Fassaden und Ornamentzusammenfügungen zu sehen, die den bisherigen Raumdarstellung völlig entgegengesetzt scheinen. Architekturteile finden sich in einer ornamental organisierten Zusammenfügung, in die gleichwohl deutlich räumliche Dimensionen einfließen. Die ornamentale Gestaltung macht es jedoch unmöglich, die reale räumliche Zuordnung der Teile zu erfassen, ihre Funktion als tragend, lastend oder dekorativ zu ergründen. Dennoch handelt es nicht um rein dem Flächenhaften verpflichtete Fassadenentwürfe.“ Anm. 173. „Vgl. die Wertung bei Vogt-Göknil 1958, S. 67:

Fassade eines Gebäudes ist schon in Tafel II der zweiten *CARCERI* gezeigt. Auch die flächenhafte Darstellung der Bildelemente ist dort vorweggenommen.²⁴⁰ Zu unterscheiden ist, dass in den *CARCERI* diese Gestaltung von Baukörper und Raum nur vereinzelt vorkommt und sie den anderen tektonischen Elementen kontrastvoll entgegengesetzt ist.

In den Fassadenarchitekturen des *Parere su l'architettura* fallen außerdem die lateinischen Zitate antiker Autoren auf. Das erste Zitat stammt aus Terenz Eunuch: „Aequum est vas [vos] cognoscere atque ignoscere quae veteres facitarunt si faciunt novi.“²⁴¹ Das nächste wird nach Ovid zitiert: „Rerumque novatrix ex aliis alias reddit natura figuras“²⁴² und schließlich von Sallust: „Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam.“²⁴³ Die drei Sätze vermögen die Auffassung Piranesis zusammenzufassen und zu repräsentieren. Sie werden im Bild einem Zitat Le Roys gegenübergestellt: „Pour ne pas faire de cet art sublime un vil metier où l'on ne feroit que copier sans choix“. Es handelt sich offensichtlich um eine Fortsetzung der Autoritätsfrage zwischen Antike und Moderne. Selbst als Antikenverehrer sah Piranesi darin nicht Vorbilder, sondern Modelle für seine erfinderische Kunst, die auf die Zukunft blickt.²⁴⁴

Gegenüber dem konventionellen Architekturprinzip stellte Piranesi sein eigenes, ja eigentümliches auf. Wie gesehen, tritt das Ornament an die Stelle der tektonischen Glieder: es versteht sich nun als Wandgliederung. Dabei verliert die ästhetische Qualität der Ordini ihren Wert. Wittkower sah darin einen Zug des späten 16. Jahrhunderts, eine Art Manierismus.²⁴⁵ Die *CARCERI* nahmen den charakteristischen Zug des *Parere su l'architettura* vorweg. Das Einzige, was diese beiden unterscheidet, ist die jeweilige

»Piranesi entwirft nun >endliche< Architekturen; er verzichtet auf die dritte Dimension, schaltet das Räumliche von seiner Vorstellungswelt aus.«

²⁴⁰ Reudenbach 1979, S. 57: „Auch die >Carceri< zeigen eine Vermengung von Raumbild und Ornamentfläche. In ihnen gibt es zahllose Beispiele für eine ornamentale Behandlung architektonischer Formen, die mit räumlich völlig einsichtigen Architekturordnungen abwechseln. Die verabsolutierte Raumdarstellung wird zum ornamentalen Gefüge.“

²⁴¹ Richtig wäre aber, dass ihr euch selbst kennt und nicht darauf achtet, was eure Ahnen machten, wenn ihr selbst etwas neues herzustellen wisst.

²⁴² Die Natur, Neuerin aller Dinge, bringt die neue Form aus anderen hervor.

²⁴³ „Sie verachten meine Neuartigkeit, ich ihre Feigheit.“ Zit. nach: Kruft 1995.

²⁴⁴ Wittkower 1938/39, S. 155: „Piranesi proclaims himself in favour of novelty, that is, of a free transformation as against a literal rendering of ancient models. His *Parere* represents the conscious transition from archeology to imaginative art. Archeological material now becomes a weapon in the hands of a revolutionary modernist.“

²⁴⁵ *Ibid.*, S. 156–57: „One thing, however, is certain. The principle on which his designs are based is anything but new. In his search for originality the artist unconsciously hit upon a method which is deeply rooted in the Italian mentality. He reverses the traditional meaning of architectural structure in general and of the single parts. A pediment, on which the structural emphasis of the building is usually laid, is degraded by him to a decorative detail; ornamental frames, on the other hand, become structural features; one architectural feature is placed in front of another in such a way that the different planes of the building are confused; columns in the same row are fluted differently and stand on framed panels instead of on bases; even vegetable ornament which should grow upward is turned upside down. The spectator is plunged by these contradictory methods into constant unrest and conflict. In short, we are faced with the principle of an earlier style, in which originality and individuality replace an objective doctrine – that of 16th century Mannerism. With his designs Piranesi continues a tradition which has been taken up by more than one independent artist since Michelangelo's days.“

Raumauffassung. Unter anderen Gemeinsamkeiten ist nicht zu verkennen, dass diese beiden Werke aus einer individuellen Einbildung hervorgebracht worden sind und auf eine sinnliche Wahrnehmung abzielen.

Bei der Architektur aus der Erfindungskraft ging es eher um die von dem Architekturbild erweckte Emotion als um die Funktion der Architektur. Die Architektur ist nun als ästhetischer Gegenstand zu verstehen. Der Gedanke dominierte bis *Diverse Maniere* und deren begleitenden Schrift²⁴⁶, in der Piranesi sagt: „Essi [i cammini] anno a servire non solo al commodo di riscaldarci: Ma al divertimento eziandio dell’occhio con la loro vagezza, e co’loro ornamenti.“²⁴⁷ Diese Affektqualität befreit die Architektur von der Unterwerfung unter eine funktional-konstruktive Logik. „Sie ermöglicht eine bildhafte Organisation, in der Ausdruckswerte verschiedener Architekturstrukturen erprobt werden.“²⁴⁸

Das kleine Pamphlet mit dem Titel *Ragionamento*, eigentlich als ein Vorwort für *Diverse Maniere* (1769) verfasst, richtete sich an das internationale Publikum.²⁴⁹ Der Text bezeichnet sich als eine konsequente Weiterführung des *Parere su l’architettura*, indem die griechische Kunst und deren moderner Kult immer noch scharf kritisiert werden. *Diverse Maniere* ist ein Katalog für von Piranesi selbst entworfene Kamine und Möbel. Um den Kunden von seiner neuen Art der Dekoration zu überzeugen, erklärt Piranesi im *Ragionamento* sein auf einem Stilpluralismus basierendes Gestaltungsprinzip.²⁵⁰ Hier wird eine praktikable Ornamentik vorgestellt: Eine Anweisung für die Nutzung der historischen Formen²⁵¹ und für ihren Einsatz als Ausdrucksvokabeln.²⁵²

Die Bedeutung der Ornamentik in *Parere su l’architettura* und *Ragionamento* lässt sich folgendermaßen zusammenfassen. Piranesi wies zunächst auf die allegorische und symbolische Sinnggebung eines einzelnen Bauornaments zurück. Dies hängt mit seiner theoretischen Ablehnung der vitruvianischen Säulenordnung zusammen.²⁵³ Über diese Neutralisierung der ikonographischen Deutungen des Ornaments hinaus negierte Piranesi die

²⁴⁶ Wittkower 1938/39, S. 157.

²⁴⁷ Piranesi 1769, S. 7.

²⁴⁸ Reudenbach 1979, S. 56.

²⁴⁹ Der Text ist in drei Sprachen (italienisch, englisch und französisch) verfasst und dessen Inhalt ist für normale Kunstkenner konzipiert.

²⁵⁰ „There is a book just now come out of cavalier Piranesi’s which exactly wrote in the same spirit of decrying the Greeks as his *Magnificenza* [...] But there is something deeper than one would suppose in this scheme: the dealers play into one another’s hands, and he has heaped together a great profusion of marbles of one sort or other, which he would be glad to sell; but as nobody will be ever likely to mistake them for Greek workmanship for a very obvious reason, the reviving and carrying into extremes his old prejudices against the Greeks will be still the more grateful, should it contribute to facilitate the selling of his collection, for which end this book is published by way of advertisement.“ Zit. Nach: Scott 1975, S. 243–44.

²⁵¹ Ausst. Kat. Stuttgart 1999, S. 218: „Das Prinzip größtmöglicher Vielfalt steht dabei über allem anderen. So wird dieser Text gewissermaßen zu einer neuen »Philosophie des Designs«.“ Siehe auch J. Wilton-Ely 1994, S. 886.

²⁵² Reudenbach 1979, S. 57.

²⁵³ Ibid, S. 58: „Er denkt nicht, wie die traditionelle Architekturpraxis, an Zahlensymbolik, Proportionsstudien und Maßästhetik. Seine Ausdrucksweisen sind völlig verschieden etwa von den Charakteren, die Vitruv den Säulenordnungen zugeschrieben hatte und die damit einer einheitlichen Verabredung unterlagen.“

traditionelle Anordnung eines einzelnen Ornaments. Einen besonderen Streitpunkt bildete jedoch die Frage nach der Menge des Ornaments. In *Parere su l'architettura* übte Piranesi scharfe Kritik an seinen Zeitgenossen, besonders an den Anhängern Lodolis, zu denen Laugier gehörte, weil ihr puristisches Verhältnis zum Ornament und ihre Urhütte-Theorie zur Monotonie der Architektur hinführen müssten.

4. Zusammenfassung der Architekturtheorie Piranesis im Hinblick auf die *CARCERI*

Die *CARCERI* gelten in beiden Auflagen als Präludium für die nachfolgenden Werke. Die erste Auflage der *CARCERI* antizipiert den Inhalt der *Antichità Romane* und der *Della Magnificenza* sowie die zweite Fassung des *Parere su l'architettura*.²⁵⁴ Die erste Auflage der *CARCERI* verbindet sich also mit der nachfolgenden archäologischen Intention Piranesis, die zweite mit der künstlerischen Ausarbeitung der historischen Formen.

Die *CARCERI* ordnen sich in die Entwicklungslinie der architekturtheoretischen Grundgedanken Piranesis ein. Für die Entwicklung seiner Theorie lagen mehrere Anstöße bereit: eine von Vitruv zu Palladio führende Tradition, die archäologische Forschung seiner Vorgänger und seine eigene, und insbesondere die Forschung der Ingenieurbaukunst.²⁵⁵ Die drei genannten Einflüsse werden in seinen theoretischen Werken miteinander konfrontiert, gleichzeitig aber ergänzend sie sich. In den *CARCERI* wird genau diese Auseinandersetzung thematisiert.

4-1. Kritik an der klassischen Architekturtheorie (besonders Vitruvs und Palladios Säulen- und Gebälkarchitektur)

Die *CARCERI* stehen gegen die klassische Sprache der Architektur. Die Architektur wird ohne klassische Gliederung gezeigt (eine nackte Architektur). Alle tragenden Bauelemente der *CARCERI* sind Pfeiler aus einfachen unbehandelten Steinblöcken. Sie sind massiv, aber kaum wohlproportioniert. Dabei sind die auf Vitruvs Ordnung zurückgehenden Schönheitsregeln grundsätzlich ignoriert. Die dorische Säule der Tafel XVI

²⁵⁴ Wiebenson 1969, S. 47: „Piranesi answered this criticism in his *Parere* where he turned against simplicity and rules; he now attacked the Greeks, Vitruvius, Palladio and the rigoristi.“

²⁵⁵ Ausst. Kat. Mailand 2000 (Piranesi *Antichità Romane Vedute di Roma*), Fondazione Antonio Mazzotta, Augusta Monferini, Le „*Antichità Romane*“, fulcro della visione archeologica del Piranesi, S. 19–20: „1) Il filone puramente erudito, basato solo sulle fonti letterarie e sulla loro interpretazione, ma senza la verifica, l'apporto e il sussidio della operazione di scavo o comunque della esplorazione dei monumenti. 2) Il filone degli architetti che fa capo al Desgodez, il quali si limitavano invece a operazioni di rilievo, misurazioni e restituzioni grafiche, nella tradizione, sia pure riveduta e corretta, del Palladio e del Serlio. 3) Il filone tecnico – ingegneresco come quello dello Zabaglia, che indagava gli elementi strutturali con spirito di curiosità per le „macchie“ più complesse e staticamente audaci. 4) La cultura degli amatori, dei „dandies“, dei mercanti, dei pittori e dei turisti del Grande Tour, in cui può rientrare lo stesso Lord Charlemont.“

ist kein Glied eines Wandsystems, sondern steht als Negativbeispiel da, um sowohl die klassische Theorie als auch den Klassizismus – einschließlich des neu aufkommenden Dorismus – zu verwerfen.²⁵⁶

Die Masse jedes Baukörpers ist ohne Rücksicht auf die Proportionslehre dargestellt. Ferner bringen das irritierende Spiel mit der Perspektive und die Raumanordnung den Betrachter dazu, dass er kaum den Überblick über die Proportionen der dargestellten Architektur haben kann. In *Parere su l'architettura* argumentierte Piranesi, dass es keine ideale Proportion gebe.²⁵⁷ Er nannte diejenigen, die auf der klassischen Theorie bestanden, als „proporzionisti“ und kritisierte den Mangel an Erfindungsfreiheit.²⁵⁸

Eine symmetrische Anordnung der architektonischen Glieder wird ebenfalls ausgeschlossen. Die schräge und nah gerückte Ansicht bietet immer nur einen Bruchteil des Ganzen dar. Ohne das Ganze zu umreißen, könnte kein Teil im richtigen Verhältnis dazu erklärt werden. Die Idee, dass die Symmetrie sich auf die Kommensurabilität der Bauglieder bezieht, wird angesichts der maßlosen und unregelmäßigen Zusammensetzung der Bauglieder der *CARCERI* zurückgewiesen.

Die Ideenbeziehung zwischen menschlicher Figur und Architektur sowie Natur und Architektur bricht zusammen. Der Vorbildlichkeit des Menschen bei Vitruv widersprechen die Architektur und die Menschen der *CARCERI*. Die winzig kleinen Figuren können nicht mehr Maßstab für die erhabene Architektur sein. Sie sind bloß da, um die Größe der Architektur zu unterstreichen. Piranesi erteilt hier der Idee, dass menschliche Proportionen auf die Architektur übertragbar seien, eine Absage.

4-2. Kritik an der Geometrie und der geometrischen Logik der Raumkonstruktion

Wie aus Vogt-Göknils Untersuchung bekannt, weist die Verbindung der architektonischen Glieder keine logische Konsequenz auf. Vogt-Göknil bezeichnet das ungewöhnliche Bildphänomen als eine Auflösung der euklidischen Geometrie. „Die Bemerkung Walpoles: «... would startle geometry», die Geometrie «stutzen», «erschrecken», «zusammenfahren lassen», wäre eben der eigentliche Ausgangspunkt zum Verständnis von Piranesis Raumkomplexen. [...] Mit den Carceri aber bekennt Piranesi eindeutig, daß

²⁵⁶ Wilton-Ely 1993, S. 46: „These images, especially the two added in the early 1760s, indicate Piranesi's attempt to escape the limitations of the Vitruvian classical grammar by an almost manierist flouting of the conventions of classical architectural design. This is also seen in a series of small architectural fantasies added to the *Opere Varie* at this time, introducing violent juxtapositions of classical elements and showing an unexpected interest in the expressive potential of Greek Doric.“

²⁵⁷ Piranesi 1765, S. 13 f.

²⁵⁸ Lehmann 1961, S. 97: „His violent opposition to the doctrine of the orders which had dominated architectural theory for four centuries and to the “proportionists,” as he called them, who laid down rules in numerical relationships, is in accord with the vitality of creative Roman architecture, if not with the theorist Vitruvius, who had held the scene for centuries and whom he quotes, when he can use him, but without affection or admiration.“

er die Euklidische Geometrie nicht mehr als die einzige Möglichkeit der Raumstruktur aufgefaßt haben will.“²⁵⁹

Die Konstruktion erscheint in Verbindung mit der Raumgestaltung wie ein organisches Wesen in der Natur. Nach Burke gibt es kein entsprechendes geometrisches und proportioniertes Gebilde für die Naturdinge.²⁶⁰ Bereits in den *Grotteschi* hat Piranesi die Architektur mit der Natur verschmolzen, so dass sie ihre eigene geometrische Form einbüßte. Die geometrisch unmessbare oder undefinierbare Raumgestaltung verdankt sich der Kunstpraxis der Rocaille im Rokoko. Die Rocaille-Form des Raums und das Gefüge werden mit der materiellen Eigenschaft des Baustoffes konfrontiert. Hier wird offensichtlich, dass Piranesi organische Raumgestaltung und tektonische Baukörper gegeneinander konfrontiert.

4-3. Die bautechnischen Probleme bei Gewölbe- und Bogenkonstruktionen

Zu den Errungenschaften und zum historischen Beitrag der römischen Architektur zählen die Erfindung der Bogenstruktur und deren Entfaltung in der Zivilarchitektur. Für Piranesi ist die Säulenarchitektur zwar unentbehrlich, aber im engeren Sinne griechisch, dagegen ist die Bogenarchitektur typisch römisch. Die Auswahl der Pfeiler-Bogen-Konstruktion statt einer Säule-Gebälk-Architektur bedeutet die kritische Gegenüberstellung gegen die Philhellenen und die Urhütte-Theorie.

Die Erscheinung der Bogenkonstruktionen in den *CARCERI* könnte, auf das damaligen Ereignis, die Einsturzgefahr der Peters Kirche bezogen werden. Im Gegensatz zum römischen Kuppel- und Bogenbau, z.B. dem Pantheon und den antiken Brücken Roms hatten die modernen Bauten an dem statischen Problem versagt. Dies bedeutete für Piranesi einerseits die Unübertrefflichkeit der technischen Leistung der römischen Baukunst, andererseits eine Folge der langjährigen Verdrängung der römischen Bauidee ‚*Magnificenza*‘. Aus diesem Grund darf man die *CARCERI* als Piranesis persönlichstes Urteil über die zeitgenössische Architektur zu bezeichnen.

In den *CARCERI* werden Größe und Masse der römischen Architektur in den Vordergrund gerückt. Die physikalische Größe war eine wichtige Voraussetzung für die *Magnificenza* der Baukunst. Die Größe ist daher die Instanz für die bautechnische Überlegenheit der Römer. Zusätzlich unterstrich Piranesi die Nützlichkeit der römischen Architektur. In diesem Sinne wurden die Bauten wie Aquädukte, Brücken und Cloacae als Architekturen der *Magnificenza* angesehen, deren Funktionen für das öffentliche Wohl Piranesi im Vergleich zu den nutzlosen Denkmälern nachdrücklich betonte.²⁶¹ Das Gefängnis gehörte in ähnlichem Sinne zu den

²⁵⁹ Vogt-Göknil 1958, S. 28.

²⁶⁰ E. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1759, S. 166: “But surely beauty is no idea belong to mensuration; nor has it anything to do with calculation and geometry.”

²⁶¹ S. G. Frontino, *De aquis urbis Romae*, art. 16. Zit. nach Piranesi, *Della Magnificenza*, 1761, XXXV: „Vorrei forse porre a confronto con tante e così necessarie molti, fatte per la

staatlichen Zweckbauten. Der Künstler verweist in *Della Magnificenza* auf die gleichzeitige Entstehung des Gefängnisses Tullianum mit der Cloaca Maxima unter König Servius Tullius, dessen Edikt in der Tafel XVI der zweiten Auflage der *CARCERI* zu sehen ist. Trotz vieler förmlichen Analogien unterscheiden sich die *CARCERI* eindeutig von den anderen Ingenieurbauten. Anders als das von Piranesi selbst erwähnte, historische Gefängnis ist die Architektur der *CARCERI* zwar eine Verkörperung der firmitas, dabei erweist sie aber nicht die utilitas. So wie anderen ruinösen Zivilbauten wurde auch das zweite Prinzip utilitas dieser Architektur entzogen. Dieser zwecklosen Architektur wies Piranesi eine einzige Funktion zu, Missetäter einzukerkern.²⁶²

4-4. Das Baumaterial und die Sichtbarmachung der Statik

Die Archäologie Piranesis erweiterte sich auf das Gebiet der Zivilarchitektur. Konstruktionsweise, besonders bei Substruktionen, Materialnutzung und Baumaschinen waren die Hauptthemen der *Antichità Romane* und der *Della Magnificenza*. Wie Lodoli und Poleni, kannte Piranesi unterschiedliche Konstruktionsweisen antiker Ingenieurbauten. Das Material bedingt die Konstruktion, darum unterscheidet sich die Steinarchitektur von der Holzarchitektur. Aber eine Bauökonomie, wie sie aus der Materiallehre Lodolis resultierte, ignorierte Piranesi. Angesichts der bildlich rekonstruierten Substruktionen beim Hadrians Mausoleum, Marcellus Theater (Abb.108, 109) und später bei der Befestigung des Capitol-Hügels und der Stadt Cori wird klar, welche Unmengen von Stein für die Realisierung der Bauten Piranesis notwendig gewesen wären.

Piranesi machte keine mathematische Rechnung, sondern wollte die Stabilität in dieser Form ausdrücken. Wichtiger war für ihn das Sichtbarmachen der Statik.²⁶³ Bogen und Brücken sind Musterbeispiele für den Ausdruck der Stabilität. An der einzelnen Struktur erkennt man, wie die Steine gearbeitet und zusammengefügt sind. Ohne weiteres ist offensichtlich, dass die Struktur, im Hinblick auf fast primitive Statik, ihre zugewiesene Funktion zu erfüllen vermag. Aber die Stabilität wird nicht erreicht durch mathematische Berechnung, sondern durch die Massivität des Baumaterials.

condotta di tante acque, quelle vane piramidi dell'Egitto, e quelle altre inutili opere de' Greci benchè famose?"

²⁶² Vgl. Miller 1978(1), S. 237: „Schon in der Auswahl seiner Veduten und seiner archäologischen Bauaufnahmen war diese Bevorzugung der verachteten Nutzbauten zu konstatieren, und erst recht hatte er in der Gestaltung seiner Alptraum-Wirklichkeiten zu einem unendlichen Kerker auf das Zusammenstimmen nüchtern-schmuckloser Zweckgebundenheit und erhabener Mächtigkeit hingewiesen, hatte er seine kühnsten Titanen-Bauten in den monoton-rohen Formen unterirdischer Gefängnisse entworfen.“

²⁶³ Szambien 1986, S. 134: "A partir de la nature binaire de la solidité, déjà établie au XVI^e siècle : solidité matérielle et solidité expressive, les définitions vont se développer en deux directions. La solidité des matériaux ne dépendra pas essentiellement de leur représentation géométrique correcte (pour les voûtes par exemple) et de leur bonté, mais cette «stabilité». Par contre, avec le développement de la théorie des caractères, le rôle de l'apparence de la solidité sera précisé et peaufiné."

Realistisch, zugleich poetisch ist die Eigenschaft des Steins vorgeführt. Einfache kubische Formen, Bosse und unbehandelte Oberflächen des Steins lassen erahnen, dass Piranesi sich um den Ausdruck der Stofflichkeit in besonderem Maße bemüht hat. Lodoli zufolge soll die wahre Architektur ihre materielle Natur ausdrücken und die der Eigenschaft des Materials widersprechenden Ornamente werden ferngehalten, da sie einen Fehler („falso“) bedeuten. Die Architektur soll ferner die prinzipielle Wahrheit der Konstruktion repräsentieren. Insoweit wird deutlich, dass die *CARCERI* Lodolis Lehre buchstäblich ins Bild übertragen haben.

ÄSTHETIK DER ARCHITEKTUR PIRANESIS

Die architekturtheoretischen Reflexionen der *CARCERI* antizipieren in gewisser Hinsicht Piranesis schriftlichen Traktate der 1760er Jahren. Obwohl dies auch die in den 1750er Jahren veröffentlichten, archäologischen Werke Piranesis betrifft, nimmt keines davon in ähnlich großem Umfang den späteren Gesinnungswandel voraus. Die Architekturbilder der *CARCERI* erscheinen sogar weit innovativer als seine schriftlich niedergelegte Theorie. Piranesis Schriften in *Della Magnificenza* und in *Parere su l'architettura* zeigen in vielen Punkten Gemeinsamkeiten mit den traditionellen Theorien, gegen die Piranesi sich gewandt hat. Deswegen habe ich nur mit aller Vorsicht eine fragmentarische Reflexion seiner Theorie in den *CARCERI* aufzuzeigen versucht. Die Lücke zwischen den *CARCERI* und der Theorie kann geschlossen werden, wenn man eine diesen beiden, sich in verschiedenen Medien artikulierenden Werken zugrundeliegende Idee findet.

Seine erst in *Parere su l'architettura* (1765) und im *Ragionamento* (1769) festgelegte ästhetische Grundhaltung kann nur durch weitere Assoziationsvorgänge mit der Bilderscheingung der *CARCERI* verknüpft werden. Zunächst sprechen sich beide Werke gegen die konventionelle Formensprache und Vitruvs klassische Schönheitsregeln aus. Sie zeigen gemeinsam die manieristische Neigung und stellen alle herkömmlichen Kompositionsregeln samt der tektonischen Logik auf den Kopf.¹ Demzufolge müssen beide Werke als ein Versuch angesehen werden, eine alternative Ästhetik herzustellen, worum sich William Chambers² und Robert Adam³ in der klassizistischen Stilrichtung auch bemüht haben. Eine kurze Zusammenfassung der Geschichte der Ästhetik soll im folgenden entwickelt werden, um den Innovationsversuch Piranesis zu erschließen.

Piranesis *CARCERI* und seine Schriften vermitteln seine besondere Produktionsästhetik mit *Invenzione* und *Capriccio*, die auf die jeweilige Titelei der *CARCERI* eingeprägt sind. Eine andere Voraussetzung, um die Ästhetik Piranesis zu verstehen, stellt die historische Erschließung der beiden Begriffe dar. Die beiden Begriffe stehen in engem Bezug zur zeitgenössischen ästhetischen Ideenentwicklung. Damals blickte man über die klassischen Schönheitsregeln hinaus und gewann neue Kriterien der Ästhetik, nämlich Gefühl und Phantasie.

Im vorausgegangenen Kapitel behandelte ich das Architektonische in Bildern. Diesmal gehe ich auf das Verhältnis zwischen Bild und Architektur von einem anderen Standpunkt aus ein. Es handelt sich um Bilder der

¹ Wilton-Ely 1978, S. 90.

² Wiebenson 1969, S. 48 und Anm. 7 (Brief James Barry an Edmund Burke, 8. April 1769). Chambers vertrat eine ähnliche Ansicht über die griechische Baukunst in seinem Buch *'Civil Architecture'* (1791). E. Harris, Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful, in: Fs. R. Wittkower, Bd. 1, 1967, S. 207 ff.

³ D. Stillman, Robert Adam and Piranesi, in: *Essays in the History of Art and Architecture*, Bd. 1, 1967, S. 197-206.

Architektur. In diesem Sinne ist der weitere Zweck der gezeichneten Architektur ausgeklammert und auch der Realitätsbezug zur physischen Außenwelt nicht zu berücksichtigen. Die Bilder haben keinen anderen Zweck als die Augen des Betrachters zu ergötzen. Dasselbe hatten schon Piranesis Vorläufer wie Desargues, Montano und Fischer von Erlach bezweckt. Die *CARCERI* sind ein extremer Fall der Gattung der *Bildarchitektur*.

Schließlich komme ich zum Begriff *Magnificenza*, dem Ziel und dem Ideal der Architektur Piranesis. Nach einer kurzen Begründung des Begriffs wird der Kerker als ein Bautyp der *Magnificenza* betrachtet und in einem erweiterten Begriffsumfang erörtert. Im großen und ganzen lassen sich *magnificenza* (Großartigkeit), *invenzione* (Erfindung) und *varietà* (Variation) als Grundbegriffe für Piranesis Ästhetik betrachten.

1. Ästhetik mit Gefühl

1-1. Die Entstehung der Ästhetik als Wissenschaft des Geschmacks

Die Wege zur Entstehung der modernen Ästhetik, eines Antagonismus der ‚klassischen‘ Ästhetik, waren im frühen 17. Jahrhundert geebnet. Descartes' denkendes Ich und die besonders in England entwickelte, empirische Philosophie lösten gemeinsam das denkende und handelnde Subjekt aus dem altertümlichen Kollektivismus und rückten es ins Zentrum der philosophischen Gedankenwelt. Die Trennung des Subjekts vom Objekt stellte eine Voraussetzung für die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft dar.

Mit der Frage, in welcher Form und aus welchem Grund ein gewisser Gegenstand gefällt bzw. schön erscheint, setzten sich Gelehrte mit unterschiedlichen Ansichten auseinander. Mit der Fragestellung der objektiven Schönheit entstand die sogenannte klassische Ästhetik, die den Rationalismus zu ihrer philosophischen Grundlage hatte. Descartes setzte universale Regeln für das Schöne voraus. Nach ihm ist das Wesentliche des Schönen in der Natur vorgeschrieben. Das geometrische Gebilde der Natur ist beispielweise für Descartes identisch mit der Schönheitsregel. Symmetrie und Regelmäßigkeit werden in ähnlichem Sinne als Hauptelemente der Schönheit erklärt.⁴ Die klassische Ästhetik wies der Architektur universale Regeln zu. Die ‚harmonische Proportion‘ auf der Basis der Zahlen- und Maßästhetik gehört zu den universalen Schönheitsregeln. Alles, was den Regeln widerspricht, war als Missbrauch (*abuso*) verrufen, der immer noch

⁴ E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1998, S. 378: „Descartes hatte alles Wesen von der Natur auf die reine Geometrie gegründet; und er schien damit der rein-anschaulichen Erkenntnis einen neuen Triumph bereitet zu haben. Denn alles Sein muß, gemäß seiner Lehre, um klar und deutlich gedacht, um in reinen Begriffen erfasst werden zu können, zuvor auf die Gesetze des räumlichen Anschauens zurückgeführt, muß in ein „figürliches“ Sein verwandelt werden. Diese Art der figurativen Gestaltung und Repräsentation wird von Descartes in den „Regulae ad directionem ingenii“ ausdrücklich als eine Grundmethode aller Erkenntnis gelehrt.“

in der Architekturtheorie des Klassizismus einen kritischen Brennpunkt ausmachte.⁵

Dementsprechend lehnte die klassische Ästhetik das Phantastische – Unregelmäßigkeit, Außergewöhnlichkeit usw. – ab, da es keine Allgemeinheit darbietet und dem klaren Verstand widerspricht. Als Antithese zu Descartes' geometrischem Verständnis der Schönheit stellte Pascal den „esprit fin“, der näher an den subjektiven Sensualismus gerückt werden sollte. In ähnlichem Sinne setzte Bouhours den Geist der Feinfühligkeit dem Rationalismus entgegen.⁶ Diese Ideen bereiteten den Weg zur Entstehung der sensualistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Sinneswahrnehmung zu einem ästhetischen Prinzip erhoben und allmählich als gleichwertig mit dem Verstand (ratio) angesehen. Dazu trug die empirische Philosophie im besonderen Maße bei. Wichtig zu nennen sind John Locke (1632–1704) mit seinem 1690 erschienenen *An Essay Concerning Human Understanding* und Joseph Addison (1672–1719) mit seiner direkt unter dem Einfluss von Locke entstandenen Empfindungstheorie. Für Locke bereiten Erfahrung und Wahrnehmung wichtige Substanzen für Denken und Wissen vor und verhelfen dazu, *complex ideas* zu bilden. Aus seiner psychologischen Erkenntnistheorie stellte Addison den klassizistischen Regeln ein neues ästhetisches Kriterium, die Einbildungskraft, gegenüber, die zusammen mit anderen Begriffen wie Genie, Phantasie und Gefühl eine wichtige Rolle für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts spielte.

Das Zeitalter der Aufklärung zeichnet sich durch die Koexistenz von ‚*raison*‘ und ‚*sentiment*‘ aus. Der Glaube an das feste rationale Regelwerk der Schönheit setzte sich zwar fort, aber die subjektive Empfindsamkeit wurde unterdessen zum zentralen Thema der Ästhetik.⁷ Der Subjektivismus des Gefühls unterschied sich von dem allgemeinen, rational gefärbten Geschmack. Der *individuelle* Geschmack ist von den Regeln unabhängig und wird als autonome Urteilskraft betrachtet. Der *goût* ist eigentlich als Gegensatz zu Regel bzw. Kanon zu bezeichnen, wie Charles Perrault ihn der Autorität der Antike entgegengesetzt hat.⁸

Der Begriff Geschmack war seit der Neuzeit unter Gelehrten im Umlauf, ohne sich zuerst auf die bildende Kunst zu beziehen.⁹ So ging die

⁵ Borinski 1965, 2. Bd., S. 92 f. Die Regeln hatten im Klassizismus eine spezifische Aufgabe, die Missbräuche der antiken sowie der barocken Kunst zu korrigieren.

⁶ Cassirer 1998, S. 401. „Wie Pascal den „esprit fin“ vom „esprit géométrique“ gesondert, und wie er beide in einer scharf durchgeführten Antithese einander entgegengesetzt hatte, so setzt Bouhours jenem Geist der „Richtigkeit“, den Boileau zum Prinzip der Kunst erhoben hatte, den Geist der Feinheit und Feinfühligkeit, den Geist der „délicatesse“ gegenüber.“

⁷ Vgl. Wittkower 1974 (I), S. 193–204, hier S. 193: „The only entirely coherent theory the artists of this long period developed is embedded in a classical-idealistic framework of referendos focused on absolute standards. In the eighteenth century revolutionary speculations on art were primarily due to non-artists-philosophers, critics and writers, who created a new critical language focused on subjectivism and sensibility.“ Peter Bürger, Studien zur französischen Frühaufklärung, Frankfurt a. M. 1972, S. 99 f.

⁸ Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris 1688–1697. H. R. Jauß, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der <Querelle des Anciens et des Modernes>*, München 1964.

⁹ Szambien 1986, S. 99 : « L'émergence de l'emploi figuratif du mot reste relativement obscure. »

Ausbildung des Geschmacksbegriffs im Bereich der Moralistik derjenigen des Ästhetischen voraus. Zunächst zeichnete der Begriff ein gesellschaftliches Leitbild sowie einen idealen Menschentyp aus, dessen feiner Geschmack richtige Entscheidungen sowohl in gesellschaftlichen als auch individuellen Angelegenheiten trifft.

Die Terminologie des Begriffs macht offensichtlich, dass es sich von vornherein um die individuelle Sinneserfahrung handelt.¹⁰ Der *goût* ist aus individuellen sinnlichen Erfahrungen herausgebildet und darum wird „seine Variabilität hervorgehoben“.¹¹ In der frühen Entwicklungsphase wurde der Geschmacksbegriff mit anderen kunstkritischen Begriffen wie *sentiment*, *délicatesse*, *génie* „dem irrationalen Unterstrom der französischen Klassik“¹² zugeordnet. Während der ‚*Querelle des Anciens et des Modernes*‘ bildete der *goût* eine Antithese zum normativen System von Prinzipien und Regeln des französischen Klassizismus im 17. Jahrhundert.¹³ Die subjektive bzw. individuelle Urteilskraft in Bezug auf die Architektur nahm Claude Perrault vorweg, indem er die Schönheit in ‚*beaux arbitaire*‘ und ‚*beaux positive*‘ aufteilte und den ‚*beaux arbitaire*‘ auf ein subjektives Geschmacksurteil bezog. Überdies gelang es Perrault, das individuelle Geschmacksurteil gleichrangig zum konventionellen gesetzmäßigen Urteil zu machen.

Die Verbreitung des Geschmacksbegriffs in der Kunsttheorie markiert den Anfang der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Im Hintergrund stand der Versuch, die Autonomie des Ästhetischen gegen die Autorität von Tradition und Institution zu etablieren.¹⁴ Aber wie der Begriff mehrdeutig zu interpretieren war, fand der Gebrauch des Begriffs nicht einheitlich statt.¹⁵ Diskutiert wurde, was genau der Inhalt des Begriffs sein soll. Eins ist allerdings festgelegt: mit dem Begriff Geschmack die künstlichen Gegenstände von der Hegemonie kunstfremder Institutionen wie Religion und Politik losgelöst zu betrachten.

In der Definition zum Begriff in Diderots *Encyclopédie* (1757) wird angedeutet, dass er auf die Kunstkritik übertragen werden kann.¹⁶ Nach

¹⁰ Knabe 1972, S. 239: „Das Wort *goût* bezieht sich in seiner eigentlichen Bedeutung auf die sinnlichen Geschmack (*goût sensuel*).“ Für die Bestimmung des Begriffs *goût* siehe auch R. G. Saisselin, *Taste in Eighteenth Century France, On the Origin of Aesthetic*, Syracuse/New York 1965.

¹¹ Knabe 1972, S. 240.

¹² Ibid, S. 243.

¹³ U. Frackowiak, *Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*, München 1994, S. 192: „Der wichtigste Vertreter der Modernen, Charles Perrault, verwendet den Geschmack als überzeugendstes Argument gegen die Vorherrschaft der klassischen Regeln in der Kunst. Er beruft sich auf das subjektive Urteil des einzelnen Betrachters, das ohne Rücksicht auf den tradierten Kanon eine angemessene Einschätzung künstlerischer Qualität herausbildet.“

¹⁴ Metzler *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. II, S. 792: „Die moderne Bedeutung von Geschmack ist ein Ergebnis der ästhetischen Diskussionen während der Aufklärung. Sie entwickelt sich zusammen mit der für diese Epoche des Denkens typischen Infragestellung der Autorität von Traditionen und Institutionen und ist insofern ein Emanzipationsphänomen.“

¹⁵ Knabe 1972, S. 277: „*Goût* und der gleichzeitig genannte Begriff *génie* werden als undeutliche, undefinierbare, zweideutige und widersprüchliche Begriffe charakterisiert.“

¹⁶ Ibid, S. 239: „Le *goût* en général est le mouvement d'un organe qui joüt de son objet, & qui en sent toute la bonté ; c'est pourquoi le *goût* est de toutes les sensations : on a du *goût*

Voltaire ist der Geschmack als ein Entscheidungsvermögen zu bestimmen, das auf dem *sentiment* beruht.¹⁷ Das Urteil nach dem *goût* begründet sich im individuellen Wirkungsbereich. Aber die verborgenen Gründe bei dem Geschmacksurteil widersprechen der Forderung der Kunstkritik nach allgemeingültigen Normen, auf die sich der *bon goût* („common sense“) beziehen darf. Der *bon goût* als Erkenntnisvermögen der wahren Regeln und auch als Wahlvermögen der Themen wirkte auf die Kunstkritik derselben Zeit. Der *bon goût* bedarf einer (moralisch) guten Geschmacksbildung. In diesem Sinne wurde er zum Ideal für die akademische Bildung.¹⁸

In der italienischen Kunsttheorie wurde der Begriff Geschmack schon im Cinquecento mit der künstlerischen Praxis verbunden.¹⁹ Mit dem Geschmack wählte der Künstler Gegenstände sowie Themen, die er in seiner Kunst darstellt. Und der Geschmack bestimmt die Art und Weise der künstlerischen Ausführung. Der doppelte Wirkungsbereich des Geschmacks wurde durchaus der Fähigkeit des Künstlers zugesprochen.²⁰

Die Einführung des Begriffs Geschmack in die Architekturästhetik ist offiziell ins 18. Jahrhundert zu datieren. Hier wie dort verstand man unter dem Begriff ein Kriterium für das ästhetische Urteil, wie dies schon Blondel und Perrault angenommen hatten.²¹ Der Begriff stellte in der Architekturtheorie und -praxis ein spezifisches Problem dar. Zunächst kollidierte die

pour la Musique & pour la Peinture, comme pour les ragoûts, qaund l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire, ces objets.“ Encyclopédie, 1757, Bd. VII-758b.

¹⁷ Ibid, S. 240: „Geschmack ist *discernement*, also ein Unterscheidungsvermögen, dessen Gründe im *sentiment* liegen. Geschmack ist formbar.“

¹⁸ Ibid, S. 276: „Der bon goût gründet auf einen raisonnement, deswegen ist guter Geschmack identisch mit bien inventé. Aber zu einer guten invention gehört auch die bonne maniere der praktischen Ausführung („exécution“).“; Vgl. Erichsen 1975, S. 23: „Die Diskussion des 18. Jh. gilt weniger dem Wesen des *goût* selbst als der Frage, wie der *bon goût* zu bestimmen sei. Dabei herrscht ziemliche Übereinstimmung darüber, daß die naturgegebene Neigung durch Reflexion über die Kunst wie durch Betrachtung großer Kunstwerke kultiviert und geformt werden müsse, bis sie im unmittelbaren Eindruck das als schön erkennt, was der Verstand nach eingehender Prüfung für schön und richtig befinden würde.“

¹⁹ U. Frackowiak, 1994, S. 76: „In der italienischen Kunsttheorie durchläuft der Geschmacksbegriff demzufolge einige Etappen: zunächst deckt er die schon von Cicero entwickelten Begriffe des ‚*sensus*‘ und ‚*iudicium*‘ als ästhetisches Urteilsvermögen ab, dann übernimmt er in Cinquecento die Funktion des ‚*giudizio*‘ als Wahrnehmungsorgan des Betrachters und wird als Synonym der ‚*maniera*‘ ein Ausdruck der individuellen Gestaltungskraft benutzt. Im Seicento beginnt die Etablierung des Geschmacks als kunsttheoretischer Kategorie, die bald darauf im System der klassischen französischen Ästhetik zum Inbegriff der akademischen, regelgetreuen Kunstfertigkeit wird.“

²⁰ L. Venturi, Geschichte der Kunstkritik, München 1972, S. 18: „Im Jahre 1681 verwendete Baldinucci ihn [Geschmack] erstmals in einem doppelten Sinn: einmal für die Fähigkeit, die das Beste zu erkennen weiß, zum anderen für die besondere Art und Weise, in der der einzelne Künstler arbeitet. De Piles schrieb im Jahre 1708: ‚Der Geschmack wird durch die Neigung des Künstlers bestimmt oder er hat sich durch die Erziehung herausgebildet.‘ 1762 suchte dann Anton Raphael Mengs die bereits seit Baldinucci dem Begriff innewohnende Doppelbedeutung aufzuheben, indem er die Fähigkeit des Malers, das auszuwählen, was *ihm* als das Beste *erscheine*, mit dessen besonderer Kunstweise gleichsetzte – ein genialer Gedanke, der den Begriff der absoluten Vollkommenheit aus seiner Bindung an die reale Wirklichkeit löste und der erlaubte, auch mit einer relativen Vollkommenheit des ausgeführten Werkes zu rechnen, relativ natürlich in bezug auf die zum Ausdruck kommenden Vorlieben des einzelnen Meisters.“

²¹ Szambien 1986, S. 100.

Subjektivität des Begriffs mit den bisher gepflegten Regeln und Prinzipien der Architekturtheorie.²² Indes wurde der Begriff dem Verstand untergeordnet verwendet. Der *goût* gilt wiederum als ein Vermögen, die wahre Regel der Architektur zu erkennen. In seinem Glossar definierte Cordemoy den Begriff Geschmack folgendermaßen: „Geschmack im allgemeinen ist ein auserlesenes Gefühl, das gewisse Personen besitzen und mit dem sie unfehlbar die Anmut, die Eleganz, das Schöne und das Ausgezeichnete in der Natur erkennen. In Architektur, Malerei, Bildhauerei und Poesie ist der Geschmack nichts anderes als dasselbe Gefühl, das einen dazu befähigt, in den Dingen der Natur das Vernünftigste, Wahrste und Vollkommenste auszuwählen, um dann in den Werken unbefangen (*naïvement*) die Idee davon auszudrücken. Personen, denen diese Eigenschaft fehlt, haben einen schlechten Geschmack. Die wahrgenommene Idee wird oft mit dem Geschmack gleichgesetzt; man sagt deshalb auch ein Werk sei von gutem Geschmack oder, wenn man die Idee nicht gewahren kann, es sei von schlechtem Geschmack.“²³

Das Wort Genie ist von ‚genius‘ und ‚ingenium‘ abgeleitet. Unter dem Genie versteht sich die Kraft der Einbildung oder eine Person, welche die Erfindungsgabe besitzt. Der Geniebegriff löste die Vorstellung der menschlichen Leitbilder des 17. Jahrhunderts²⁴ von ‚bel esprit‘ und ‚honnête homme‘ ab.²⁵ Er wurde zu einem zentralen Begriff der Kunsttheorie im 18. Jahrhundert.

Das Genie war früher mit dem Begriff *goût* verbunden worden: „Baltasar Gracián und der Chevalier de Méré verstehen im 17. Jahrhundert das Genie in enger Beziehung zum Geschmack. Beide seelischen Kräfte gehören demselben Bereich an, sie stehen für eine natürliche Veranlagung des Menschen, die ihn zum Erfassen gewisser Situationen prädisponiert. Von entscheidender Bedeutung ist die gesellschaftliche Komponente des Geschmacks und des Genies für das Individuum in seiner Lebenssituation der prudentistischen Lebensstaktik bzw. der höfischen Konvenienz der ‚honnêteté‘.“²⁶ Aber Geschmack und Genie sind Gegensätze zueinander: In dem Maße, „in dem der Geschmack ein Produkt der Zivilisation und Bildung ist und nach ihren Gesetzen handelt, gehorcht das Genie der Natur und ihrer Ursprünglichkeit.“²⁷

²² Ibid, S. 99 : „Les emplois du mot en dehors de l’architecture resteront extrêmement diversifiés au XVIIIe siècle: goût extrême, goût exquis, goût délicat, etc. Dans l’architecture, les choses resteront en fait plus simples, car lorsque la préséance du goût s’avère universellement reconnue, il importera en premier lieu d’accorder celui-ci avec les règles et les principes d’architecture hérités de la tradition vitruvienne ou développés en dehors de celle-ci, puis d’enquêter sur l’origine du goût et par conséquent sur la manière de l’acquérir. Or, le goût en architecture reste, si l’on veut, plus spécifique et à la fois plus encadré par un système de référence déjà établi que dans d’autres domaines.“

²³ Germann 1980, S. 195–96. J.-L. de Cordemoy, 1714, S. 243.

²⁴ Knabe 1972, S. 209: „Die Situation, in der sich die Entwicklung der Geniebegriffs am Ende des 17. Jahrhunderts befindet, lässt sich bei Rapin, Boileau, Bonhours und Perrault feststellen.“

²⁵ Ibid, S. 204.

²⁶ Frackowiak 1994, S. 205–206.

²⁷ Ibid, S. 206.

Im Gegensatz dazu versuchte Joseph Addison den Geschmack mit der Einbildungskraft zu verschränken.²⁸ In der Bezugnahme von subjektiver Einbildungskraft und Geschmack erhellt sich die Ansicht, dass das Genie keiner fremden Regel unterliegen darf und selbst Gesetzgeber ist.²⁹ Nach Charles Perrault gibt es zwei Prinzipien für die Kunstpraxis: die Erkenntnis der Regel einerseits und die Kraft des (individuellen) Genies.³⁰ Natürlich setzte Perrault hohen Wert auf das Genie, das für die Moderne eine wichtige Rolle spielen sollte. Dem Genie liegt die Erfindung zugrunde. Es schafft, ohne sich auf irgendwelches Vorbild anzuweisen.³¹ Der Begriff Genie stellte sich unterdessen der Nachahmung gegenüber, insbesondere derjenigen der Antike. Es ist daher nicht überraschend, dass der Begriff in der ‚*querelle des anciens et des modernes*‘ zum Hauptthema erhoben wurde. „Damit wird <ingenium> in seiner gnoseologischen Bindung an <Nachahmung> durch den Begriff eines ursprünglichen und originalen schöpferischen Geistes ersetzt, der wie Gott im Verhältnis zur Welt zum Grunde einer in Analogie zur Schöpfung aus ihm hervorgebrachten ästhetischen <Welt> wird.“³²

Du Bos bezeichnet das Genie als eine hervorragende Fähigkeit auf *einem* Gebiet, besonders in den bildenden Künsten, und als angeborene Begabung. Aus seiner Untersuchung des seelischen Prozesses des schaffenden Künstlers fand er aber ein Zusammenwirken von inneren und äußeren Bedingungen.³³ Der von Locke und Bayle beeinflusste Abbé war davon überzeugt, „que le génie [...] consiste dans un arrangement feureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes,

²⁸ Metzler Ästhetische Grundbegriffe, Bd. II, S. 802: „Für diesen (Addison) war Geschmack das Vermögen, Schönheit mit Vergnügen wahrzunehmen, wobei unter Bezugnahme auf Lockes Konzeption der >secondary qualities< der spontane Anteil der subjektiven Einbildungskraft beim Zustandekommen der das Vergnügen hervorrufenden Eigenschaften des ästhetischen Gegenstandes betont wird.“

²⁹ Über den Begriff Genie siehe B. Rosenthal, Der Geniebegriff des Aufklärungsalters, in: Germanische Studien CXXXVIII, 1933, S. 15 ff.

³⁰ Knabe 1972, S. 212: „Il y a deux choses dans tout Artisan qui contribuent à la beauté de son ouvrage ; la connoissance des regles de son Art & la force de son genie, delà il peut arriver, & souvent il arrive que l'ouvrage de celui qui est le moins sçavant, mais qui a le plus de genie est meilleur que l'ouvrage de celui qui sçait mieux les regles de son art & dont le genie a moins de force. (1692).“

³¹ Hist. Wörterbuch d. Philosophie, Bd. 3, Sp. 279–280: „Für [Charles] Perraults programmatische Begründung des Genie-Begriffs ist der Katalog dieser Topoi nicht weniger bezeichnend als die Tatsache, dass seine Bewunderung der ohne Modell schaffenden technischen <inventio> eines Maschinenkonstruktors keinerlei Niederschlag in ihr findet: Das Genie schafft – in polemischer Auflösung der rhetorischen Urbilder des Schönen; diese und nicht die vermeintlichen Vorbildern der Antike sind die ewigen Modelle künstlerischer Nachahmung. Die Hervorbringungen des Genie sind somit zwar nicht seinsoriginär, wohl aber ontologisch vorrangig gegenüber der den Ideenkosmos nur unvollkommen abbildenden phänomenalen Natur.“ Ch. Perrault: Le génie – épître à M. de Fontenelle, 1688, S. 73 ff.

³² Hist. Wörterbuch d. Philosophie, Bd. 3, Sp. 292.

³³ Knabe 1972, S. 213: „Die Entwicklung zu einer neuen Auffassung von génie wird durch die Gedanken Du Bos' vorwärtsgetrieben. Im zweiten Teil seiner „Réflexions critiques“ entwickelt Du Bos eine Theorie der genialen Begabung, von der die künstlerische eine unter vielen ist. Insbesondere widmet er sich der Untersuchung des seelischen Prozesses im schaffenden Künstler. Das Originelle seiner Gedanken liegt in den Zusammenhängen, die er zwischen inneren seelischen Akten und äußeren gesellschaftlichen und materiellen Bedingungen sieht.“³³ Noch dazu unterscheidet sich das Genie Du Bos vor vorherigen Vorstellungen des multitalentierten Wesens. Er definierte das Genie als „die überragende Fähigkeit auf einem Gebiet“ und als „angeborenes“.

comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de maniere qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination [...] J'ai supposé que le sang de celui qui compose, s'échauffât ; car les Peintres & les Poëtes ne peuvent inventer de sang-froid : on sçait bien qu'ils entrent en une espece d'enthousiasme lorsqu'ils produisent leurs idées. (1719)³⁴ Zwei Elemente bilden Voraussetzungen für die künstlerische Genialität: Zum einen gelten „die physikalischen Bedingungen als beeinflussende Faktoren auf Schöpfung“³⁵. Dies betont, wie die Klimatheorie, äußere materielle Bedingungen. Zum anderen gilt „das irrationale Element“³⁶ jeder individuellen Begabung, das begrifflich schwer fassbar ist.

Der innere Prozess des Schöpfungsaktes zeichnet sich nach Du Bos durch das Pathetische aus. Aufgrund dessen wird das Genie nicht ausschließlich vom Verstand oder von der Vernunft gesteuert. Du Bos verweist auf eine sich aus dem inneren Prozess ergebende Gesetzmäßigkeit der genialen Schöpfung: „Die Schöpfung des Künstlers ist keine bloße Ausgeburt seiner subjektiven Einbildungskraft, kein leeres „Phantasma“, sondern in ihr drückt sich ein wahrhaftes Sein, im Sinne einer wahrhaft innerlichen Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit aus. Das Genie empfängt dieses Gesetz nicht von außen, es stellt es vielmehr umgekehrt in seiner Ursprünglichkeit aus sich heraus.“³⁷ Denis Diderot erläutert in seiner Encyclopédie (1757) den Schaffensvorgang des Genies: Das Genie habe die Fähigkeit, Sensation zu haben und Material zu verarbeiten. Die subtile sensuelle Wahrnehmung wird durch die Kraft des Gedächtnisses mit der künstlerischen Arbeit verbunden.³⁸

Bei Piranesi ist das Genie noch im besonderen Maße bewertet, für ihn ist es das „genio inventare“³⁹. Das Genie ist das zentrale Thema in seiner Produktionsästhetik. In diesem Verhältnis korrespondiert sein Geniebegriff zunächst mit dem Wahlvermögen. Noch wichtiger ist die Kombinationstechnik, die der Erfindungsgabe (invention) gleichkommen würde. Dabei wirken die vorgefundenen Gegenstände nicht als Vorbilder, sondern als Modell für die neue Schöpfung. Das kommt den Gedanken Helvétius' nah: „Der geniale Prozeß wird als invention, découverte und als combinaison und rapports von Ideen gesehen.“⁴⁰ Nach Helvétius erklärt sich das Genie freilich durch die Erfindungsgabe (invention). Allerdings glaubte er nicht an eine „wahrhaft-spontane und ursprüngliche Erfindungsgabe im Menschen“, sondern das Genie besteht „in einer bloßen Kombination, in der

³⁴ Ibid, S. 213. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 Bde., Paris 1755, hier Bd. 2, S. 14.

³⁵ Ibid, S. 204.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Cassirer 1998, S. 438.

³⁸ Knabe 1972, S. 234: „Die Ideen liefern das Material. Was die geniale Begabung ausmacht, ist die subtile Fähigkeit, Sensation zu haben und zu verarbeiten. Damit verbunden ist die Kraft des Gedächtnisses („conserver, rappeler“).“

³⁹ Piranesi, *Ragionamento*, 1769, S. 33: „Nò un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, equali dissì creatore; e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combiando insieme, aprir si dee l'adito al troviamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi.“

⁴⁰ Knabe 1972, S. 223. C.-A. Helvétius, *Œuvres*, 5 Bde., Paris 1755, hier Bd. 2, S. 206f.

Auswahl und in der geschickten Verknüpfung gegebener Elemente“.⁴¹ Die Verknüpfung bringt den Schein des Neuen hervor. Alles, was aus diesem Vorgang entspringt, ist im Grunde nichts wesentlich Neues, sondern vielmehr, Helvétius zufolge, eine bloße Verkleidung oder eine Metamorphose.

In seiner Auffassung vom Genie stellte Piranesi sich unmittelbar den schaffenden sowie schöpferischen Künstler vor, dessen Akt mit der göttlichen Erschaffung der Welt vergleichbar ist. Hierin bleiben das Pathetische und das Wahnsinnige in seiner Auffassung zum Genie verborgen: „J’ai besoin de produire de grandes idées, et je crois que si l’on m’ordonnait le plan d’un nouvel univers, j’aurais la folie de l’entreprendre.“⁴² In seinem Genie entfaltete sich die Vorstellungskraft bis zum Wahnsinn. Das Genie als der Schöpfungsgott (Demiurg) baut die Welt und er kann seine eigene Welt zerstören. Das Zerstörungswerk vollzog sich in den *CARCERI*.⁴³

1-2. Du Bos und die empirische Ästhetik: Relativismus und Subjektivismus

Abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) gilt als einer der Wegbereiter der ästhetischen Diskurse des 18. Jahrhunderts. Angeregt durch die empirische Erkenntnistheorie von Locke untersuchte der Abbé die psycho-physische Wirkung der Kunst im Betrachter und versuchte der Sichtbarmachung der Seele und der Erregung der Gefühle auf die Spur zu kommen. Der Kunsttätigkeit liegt „Ennui“ (Langeweile) und „Plaisir pur“ zugrunde. Hierbei ist eine gewisse Analogie zu Lockes Theorie der Langeweile, in der das „Bedürfnis der Seele nach permanenter Bewegung“⁴⁴ als Ursache für die Steigerung des Gefühls erklärt wurde. Das Dynamische, das Leidenschaftliche und das Pathetische stellen einen natürlichen Trieb des Menschen dar, sich von der Langeweile auszulösen. Dementsprechend möchte Du Bos das Kunstwerk an der Ausdrucksstärke der Gefühlsregung messen.⁴⁵

Wie die Engländer erhob er die Einbildungskraft, die dem Genie vorbehalten ist, und das Gefühl zu Urteilkriterien.⁴⁶ Der unmittelbare Eindruck,

⁴¹ Cassirer 1998, S. 428, Anm. 2.

⁴² Legrand 1978, S. 248.

⁴³ Wittkower 1938/39, S. 156: „From here to the romantic conception of the genius as conceived in Germany – ‘Naiv muss jedes wahre Genie seyn, oder es ist keines’ – is still a long way. But Piranesi has gone further in this direction than any contemporary artist because of his intensity of purpose and his singularly sanguine fervour“.

⁴⁴ J. Nida-Rümelin/M. Betzler (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1998, S. 244.

⁴⁵ Cassirer 1998, S. 434: „Soyez toujours pathétiques et ne laissez jamais languir vos spectateurs, ni vos auditeurs“: dies ist nach Dubos die erste Maxime, die der Ästhetik dem Künstler einzuschärfen hat. Das „Pathetische der Bilder“ (le pathétique des images), nicht ihre Ähnlichkeit mit den äußern Objekten, ist das, worin der Wert der malerischen wie der poetischen Gemälde besteht. Durch diesen Rückgang auf die Urkraft der Leidenschaft hat Dubos’ Ästhetik zweifellos belebend und befruchtend gewirkt; aber man erkennt hier auch deutlich die Grenz, die ihr von Anfang an gesetzt war.“ Frackowiak 1994, S. 203: „Die Aufgabe des Kunstwerkes ist es demnach, Gefallen zu erregen und die Passion zu wecken. Diese ästhetischen Ereignisse finden ihren Raum im ‚sentiment‘.“

⁴⁶ Vgl. Cassirer 1998, S. 405: „Die Phänomene, die Bouhours gewissermaßen an der Peripherie des Ästhetischen entdeckt hatte, rücken jetzt in das Zentrum der ästhetischen

Echtheit und Stärke des Gefühls waren für Du Bos' Kunsturteil nicht weniger bedeutend als die vorgeschriebenen Regeln. „Gegen Regelsucht der humanistischen Gelehrten und gegen die Suprematie rationaler Kunstbetrachtung überhaupt wird das Empfindungsvermögen zum entscheidenden Kriterium erhoben: »ce ne sont pas les regles qui sont la montre, c'est l'impression que l'ouvrage fait sur nous«. [...] Die unmittelbare Antwort des Gefühls auf ein Kunstwerk ist damit an die erste Stelle gerückt, die Reflexionen des Verstandes können dessen Entscheidungen nur im nachhinein erläutern und erklären.“⁴⁷ Für Du Bos gilt die Kunst als Mittel zum Ausdruck der Gefühle und dient ausschließlich zur Erregung der Seele des Betrachters. Der Goût und das Gefühl als ein sechster Sinn wurden durch Du Bos zu Instrumenten für das spontane Empfindungsvermögen des Betrachters.

Du Bos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) setzte *le sentiment* über die *raison* und den *bon sens*. „On goûte le ragoût, & même sans sçavoir ces regles, on connoît s'il est bon.“⁴⁸ Damit stellte sich der Autor dem traditionellen Gedanken entgegen: Er zog Sinneserfahrung (aisthesis) statt Formalismus vor und trennte sie von dem Verstand ab. Demnach stellte er sich die Kunstgeschichte als eine Geschichte des Geschmackswandels vor. Seine *Réflexions critiques sur la poésie et sur peinture* genossen durchgehend großen Erfolg im 18. Jahrhundert und waren Piranesi wahrscheinlich bekannt.⁴⁹ Besonders in dem Enthusiasmus über die Erhabenheit der Antike und in der Auffassung der unbeschränkten Kreativität lassen sich Piranesi und Du Bos miteinander verbinden.⁵⁰

1-3. Vico, Muratori und Gravina: die Macht der Phantasie

Auf dem italienischen Boden des frühen 18. Jahrhunderts entstanden neue geistige Bewegungen unter Einflüssen internationaler Denker. Giovanni Battista Vico, Ludovico Antonio Muratori und Gian Vincenzo Gravina waren diejenigen, die zukünftigen Wissenschaften einen neuen Schub gegeben hatten. Sie fanden in bisher als Randgebiet gegoltenen, menschlichen Fähigkeiten – Poesie, Mythos und Sagen – einen wichtigen Schlüssel zur Kulturgeschichte.

Vico (1668–1744) war ein revolutionärer Denker, der sich von dem geometrischen Gedanken Descartes' befreite und die Geschichte methodologisch der Naturwissenschaft gegenüberstellte, indem die Geschichte ihre eigene Wahrheit hervorbringen vermag. In seiner Aufteilung der Wahrheit in ‚*verum*‘ und ‚*faktum*‘ begründet Vico den Vorrang

Theorie. Jetzt handelt es sich nicht mehr bloß darum, der Einbildungskraft und dem Gefühl neben den Kräften des Verstandes Raum zu schaffen, sondern sie als die eigentlichen Grundkräfte zu erweisen und zu behaupten.“

⁴⁷ Metzler *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. II, S. 797.

⁴⁸ Du Bos 1755, Bd. II, S. 341.

⁴⁹ Der 12. Ausgabe wurde von J. Mariette, dem Vater Pierre-Jeans herausgegeben, gegen den Piranesi polemisierte.

⁵⁰ Laroque 1998, S. 11–13 und 29–32.

der Topik vor der Kritik. Indessen wies er eine vorläufige hermeneutische Erkenntnistheorie auf.⁵¹

Die poetische Phantasie ist nach Vico die Sache des schöpferischen Geistes. Die Phantasie sei eine andere Form des Gedächtnisses, nämlich ein erweitertes oder zurechtgelegtes Gedächtnis. Die Poesie entsprang allerdings aus einer Notwendigkeit, welche den Ursprüngen von Gesellschaften und Zivilisationen innewohnt. Die Poesie trägt daher auf ihre eigene Weise die Wahrheit und ist ursprünglicher als Logik und Verstand, weswegen sie diesen nicht untergeordnet werden darf.⁵² Bildhafte sowie poetische Ausdrücke in fernen Vergangenheiten sind Produkte des Ingeniums, das als das notwendige erkenntnistheoretische Instrument zu bezeichnen ist.⁵³

Die poetische Wahrheit (oder die Wahrheit der Dichtung) unterscheidet sich von der geometrischen, logisch zu erörternden Wahrheit und sie distanziert sich von den alltäglichen Formen der Wahrheit. Aber die poetische Wahrheit verbirgt sich, nach Vico, auch in dem modernen Menschen, besonders in einer ungebildeten Person, weil ihr das Urgedächtnis der Menschheit zugrunde liegt. Vico kritisiert die Beurteilung der poetischen Wahrheit durch die kartesianisch orientierte Philosophie.⁵⁴ Zum Bereich der poetischen Wahrheit gehört neben Mythos und Sage, die Vico hauptsächlich untersucht hat, die symbolische Darstellung, womit Vico auf die bildende Kunst anspielt.

⁵¹ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Sp. 554: „Das Erkennen der Dinge und ‚die Auffindung der allgemeinen Beweisgründe‘ gehen dem ‚Urteil über ihre Wahrheit‘ ebenso Vorweg, wie die Phantasie der Jugend vor dem Verstand des Alters auftritt (De nostri temporis, 1963, S. 29).“

⁵² G. Cacciatore, *Metaphysik, Poesie und Geschichte. Über die Philosophie von Giambattista Vico*, Berlin 2002, S. 109–110: „Die poetische Wahrheit befindet sich also nicht auf einem Niveau unterhalb dessen, auf dem sich die logisch-rationale Wahrheit aufbaut.“

⁵³ Cacciatore 2002, S. 115–116: „*Ingenium* und *Phantasie* sind für Vico konstitutive Bestandteile der geschichtlichen Welt des Menschen. Poesie und Einbildungskraft, Phantasie und erfinderische Tätigkeit – die Nebeneinanderstellung derartiger Termini soll keine Entwicklung der Identität zwischen ihnen anzeigen – repräsentieren nicht lediglich spezifische Momente der erkennenden und anthropologisch-kulturellen Erfahrung des Menschen.“

⁵⁴ G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709, S. 60–63. Zit. Nach: W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Basel 1987, 3. Bd., S. 437–38: „Wir haben gesagt, dass die Beurteilungskunst (*critica*) unserer Zeit, wenn sie unsern Knaben eingepägt wird, ihren poetischen Fähigkeiten schade. Sie verdunkelt ihre Phantasie und verschüttet ihre Erinnerung, während die besten Dichter diejenigen sind, die von der Phantasie geleitet werden und deren wichtigste Quellen der Inspiration (*numen*) das Gedächtnis und dessen Kinder, die Musen, sind. Wenn dagegen junge Leute, die in beiden Fähigkeiten des Geistes stark geworden sind, in dieser Kunst ausgebildet werden, dann kann sie, wie ich glaube, etwas zu ihren poetischen Fähigkeiten beitragen; denn die Dichter schauen die Wahrheit in der Idee, das heißt vom Allgemeinen her. Die geometrische Methode führt meistens direkt zur Bindung der poetischen Lügen [...] Ich bin nicht der Meinung, dass die Dichter sich am Falschen besonders erfreuen; ich behaupte sogar, dass sie ebenso, wie die Philosophen, von Natur aus die Wahrheit anstreben. [...] Weil der Philosoph mit Gebildeten zu tun hat, geht er vom Allgemeinen aus. Der Dichter aber, der mit dem einfachen Volk zu tun hat, überredet mit erhabenen Taten und Worten der von ihm ersonnenen Personen: mit den von ihm auf eine bestimmte Weise ausgedachten Beispielen. Darum entfernen sie die Dichter von den alltäglichen Formen der Wahrheit, um eine glänzendere Art der Wahrheit zu schaffen, und sie lassen die unsichere Natur beiseite, um eine beständige Natur zu erzielen. Und sie folgen dem Falschen so, dass sie in gewissem Sinne wahrer sind.“

Als weiteres lässt sich die Assoziation Vicos zwischen Historie und Phantasie mit derjenigen Piranesis zwischen Archäologie und Erfindung gleichsetzen. Die Phantasie dient der Rekonstruktion der Geschichte, ob literarisch oder bildlich. Ebenso, wie sie den Künstler zur Erfindung (invention) inspirieren kann, verhilft sie zur Entdeckung der geschichtlichen Wahrheit.⁵⁵

Es gibt keine direkte Bezugnahme von Vicos Philosophie auf die Architekturästhetik. Vico sah allerdings in der Architektur denselben poetischen Gehalt wie in der Sprache. Sie trägt historisches Gedächtnis und reflektiert die Gefühle des Menschen zur Natur. Kurzum ist Architektur ein Artefakt aus der Phantasie.⁵⁶

Neben Vico fand sich ein anderer wissenschaftlicher Förderer der Phantasiekraft des Capriccio. Der Theologe und Historiker Lodovico Antonio Muratori⁵⁷ (1672–1750) ist als einer zu nennen, der sich in seinen umfangreichen Publikationen der Ästhetik gewidmet hat. Seine letzte Untersuchung über die Imagination kam im Jahre 1745 mit dem Titel *Della forza della fantasia umana* zum Erscheinen. „Im Traum, so Muratori, kombiniert die Phantasie Dinge, die nicht zusammengehören. Erinnerungen an Menschen und Orte, die man vor langen Zeit gesehen hat, werden wieder heraufbeschworen. Aus dem ungeheuren Fundus der Erinnerung an Personen, Städte, Gebäude werden Bruchstücke neu zusammengesetzt, so dass der Träumende den Eindruck hat, sich an einem fremden Ort zu befinden und etwas ganz Neues, nie zuvor Gesehenes zu erblicken.“⁵⁸

Muratori entdeckte eine positive Kraft der Phantasie auch in der Literatur. Die Phantasie trägt ihm zufolge eine „poetische Wahrheit“, die von der den Verstand ansprechenden Wahrheit zu unterscheiden ist. Durch begriffliche Definition erlangte er eine Rehabilitation des menschlichen Vermögens. Er meinte, „der Intellekt strebt nach der Wahrheit, die Phantasie dagegen sucht die äußere Erscheinung der Dinge zu erfassen, ohne in deren Wahrheit einzudringen.“⁵⁹ Muratori definierte die Phantasie wie folgend: „Die eigentliche Aufgabe der Phantasie besteht nicht darin zu untersuchen, ob die Dinge wahr sind oder falsch, sondern sie kennen zu lernen (appendere). Es ist die Aufgabe des Intellekts zu verstehen und zu untersuchen, ob sie

⁵⁵ Ausst. Kat. Rom 1967/68, S. 16: „Ma la fantasia ha dunque una precisa funzione, quella di servire una ricostruzione del dato storico. L'arte è, diceva Vico, ispirazione fantastica, e la fantasia che addirittura è produttrice di storia (nei limiti che la storia è scoperta del nuovo, attuazione dell' „ingegno“, potremmo quasi dire „invenzione“) può ben contribuire al suo recupero. La fantasia serve la „filologia“ e questa, nel modo che s'è detto, la „filosofia“, cioè la deduzione morale, la tesi. Tesi centrale è che la grandezza di Roma si fondava soprattutto sulle virtù civili e sulla equità e intransigenza delle sue leggi, sorte nell'eroica Roma dei re.“

⁵⁶ F. Zeri (Hg.), *Storia dell'arte italiana. Settecento e Ottocento*, Turin 1982, 2. Bd., S. 673: „Non è però in chiave di derivazione diretta, dalla filosofia all'architettura, che le acquisizioni di Vico possono essere ritenute fondamentali, ma in contrasto con ogni rilettura del secolo XVIII, svolta sulla base di luoghi comuni sociologici: l'architettura non può essere per quel secolo straniato come consumo di lusso, isolata dai contesti culturali al tema della storia, con proposte di autentica dignità; e non solo con orecchiamenti, riecheggiamanti, ritardi (basti pensare a Piranesi).“

⁵⁷ Muratori war tätig als Bibliothekar, Archivar, Historiker und Philologe in Modena. Zu seinen ästhetischen Publikationen zählt man ‚Della perfetta poesia italiana‘ (1706), ‚Riflessioni sopra il buon gusto‘ (1708) und ‚Della forza della fantasia‘ (1745).

⁵⁸ Gott dang 1998, S. 86. Der Quellentext ist in Anm. 13 geschildert. (Muratori, 1745, S. 48)

⁵⁹ W. Tatarkiewicz, 1987, 3. Bd., S. 432.

wahr oder falsch sind. Aber zur Überprüfung der Dinge und zur Formung der Gedanken vereinigen sich diese zwei Seelenkräfte in einer Art und Weise, dass die niederere der höheren die Bilder und Vorstellungen (le immagini e i fantasmi) der Gegenstände liefert [...] Also leitet die Phantasie dieses private Arsenal und die geheime Kasse unserer Seele, wo so viele und verschiedene sinnliche Gegenstände, die den Gedanken und inneren Tätigkeiten des Menschen sozusagen die Körperlichkeit und den Stoff verleihen, in reduzierter Form zusammengefasst sind (si riducono come in compendio).“⁶⁰

Giovanni Vincenzo Gravina (1664–1718), dem Vico seine Ehre erwies, untersuchte die Entwicklung der Dichtkunst in seinem Traktat *Della ragion poetica* (1708). In dieser Untersuchung stellte er eine neue These auf, die lautet: „Die ersten Denker seien zugleich Dichter und Musiker gewesen. Erst später sei das kulturelle Leben in einzelne Bereiche zerfallen, wodurch seine Vertreter zum Teil ihren Einfluss auf die Gesellschaft eingebüßt hätten, was der späteren Entwicklung sehr abträglich gewesen sei.“⁶¹ Gravina befand sich seit 1689 in Rom. Er gilt als einer der Gründer der „arkadischen Gesellschaft, die sich die Bekämpfung des schlechten barocken Geschmacks in der Kunst und in der Dichtung zum Ziel gesetzt hatte“⁶². In der Wertschätzung der poetischen Fähigkeiten im frühen Menschenalter vertraten Vico und Gravina eine gemeinsame Ansicht. Für Gravina bedeutet die Phantasie einen göttlichen Wahnsinn (*mania*); diesen Begriff hat er selbst gerühmt.⁶³ „Hier sieht man, wie jene Begriffe, die bei Tesauro dazu gedient hatten, das Wesen und die Qualität des Emblems zu beschreiben, von Gravina dazu verwendet werden, das Werk eines großen Dichters zu charakterisieren. Er sei es, der die Leidenschaften der Mitmenschen zu zügeln und in rechte Bahnen zu lenken wisse (*Della Ragion Poetica*, 1708, I, 1 und 7).“⁶⁴

1-4. Das Erhabene: Ästhetik der Abschreckung

In der Betonung des Feingefühls unterschieden sich die Qualitäten der ästhetischen Wahrnehmung voneinander. So wurden viele Arten der Gefühlserregungen gesondert und untersucht, darunter Ursache und Wirkung des Erhabenen sowie des Schrecklichen.⁶⁵ Es ist Boileau, der das

⁶⁰ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, 1706, I, 14, 153. Zit. nach: W. Tatarkiewicz, 1987, 3. Bd., S. 436.

⁶¹ G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 375.

⁶² W. Tatarkiewicz, 1987, 3 Bd., S. 432.

⁶³ Über die wissenschaftliche Beziehung zwischen Gravina und Muratori siehe Mario Fubini, *Muratori e Gravina*, in: L. A. Muratori e la cultura contemporanea (*Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Modena 1972), Florenz 1975, S. 49 ff.

⁶⁴ Pochat 1986, S. 375.

⁶⁵ Wittkower 1974 (I), S. 195: „Eighteenth-century sensibility, by contrast, questioned the validity of objective standards of beauty. Sense perception assumed an enormous importance in eighteenth century thought and behaviour. People become capable of a heightened and refined emotive response and were ready to be moved by the pathetic, the wild and irregular, by vastness and infinity – in a word, they experienced what they called sublime reactions, and the analysis of sublimity led to a recognition of entirely new aesthetic categories.“

Erhabene in die ästhetischen Diskussion eingeführt hat.⁶⁶ Das Erhabene wurde in der Rhetorik als „eine Qualität des kraftvollen ornatus“ („pathetisches ornatus“)⁶⁷ bezeichnet. Im Hinblick auf die rhetorische Qualität bezieht sich das Erhabene auf die Beredsamkeit des Kunstwerks, die in dem Terminus ‚Architecture Parlante‘ eindeutig betont wurde.⁶⁸

Die Wirkung des Erhabenen auf die Sinneswahrnehmung geht Boileau zufolge ohne verstandgemäße Vermittlung vor sich.⁶⁹ Unmittelbarkeit und Spontaneität sind von Anfang an für das Erhabene charakteristisch. Um die unmittelbare Wirkung auf das Publikum zu erzeugen, soll sich das *sublime* nach Boileau möglichst ohne weitere Zutaten zeigen. Simplizität (*simplicité*) wurde daher als eine wichtige Eigenschaft des Erhabenen angesehen.⁷⁰ Mit der Simplizität wurde auch die Natur als Urheberin des Erhabenen ausdrücklich hervorgehoben. Der Begriff Simplizität wurde zum Hauptbegriff für den französischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts und breitete sich in ganze Europa aus. Der Ruf nach Simplizität war natürlich eine Gegenreaktion zu dem zeitgenössischen Kunstphänomen des Rokoko. Johannes Erichsen erläutert dazu: „Magnificence‘ meint ja nicht allein ‚Pracht‘ und Ausdruck des ‚Reichtums‘, sondern auch ‚Herrlichkeit‘ und ‚Großartigkeit‘, und somit kommt den um ihretwillen errichteten Bauten über den reinen Aufwand hinaus vor allem eine darstellend-verherrlichende, auf die Bewunderung der Zukunft spekulierende Funktion zu.“⁷¹

Das Empfinden des Erhabenen, wie man es in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts betrachtet, geht nicht auf demselben Weg wie das des Schönen. Früher war das Erhabene auf einer höheren Stufe der Schönheit angeordnet. Nachdem das Erhabene vom Schönen abgesetzt worden war, suchte man im Erhabenen andere Erregungsgründe. Im Hinblick auf die Wirkung der Naturgewalten und ihre psychischen Folgen wurden das Abschrecken als eine Instanz des Erhabenen wahrgenommen. Das Abschrecken gilt Vico als eine ursprüngliche, vielleicht die erste Reaktion seines Urmenschen, als der Keim der menschlichen Kultur.⁷² Mit Vico wäre zu sagen, der Urmensch sei Gefangener seiner eigenen Gefühlslage gewesen.⁷³ Als ein psychisches Abwehrmittel entwickelte und verfeinerte sich diese Gefühlsart in der Kunstbetrachtung weiter. Piranesi übernahm Vicos Idee vom Abschrecken in seinem *Ragionamento*: „[...] ci piace di alternare coll'allegro il serio, e fino il patetico, anche l'orrare delle battaglie ha il suo

⁶⁶ N. Boileau-Despréaux, *Traité du sublime*, Paris 1673. Der Theoretiker führte nicht nur den Begriff in die Kunst zum erstenmal ein, sondern auch wandelte vom Adjektiven zum Substantiv um.

⁶⁷ Knabe 1972, S. 450.

⁶⁸ Erichsen 1975, S. 207: „In die Theorie der bildenden Kunst wird der von Boileau wiederentdeckte Begriff erst im 18. Jh. aufgenommen, und bezeichnenderweise da verwandt, wo der Kunst eine rhetorische Funktion zukommt: zuerst offenbar von Du Bos. So erklärt sich einerseits die Affinität der *Architecture parlante* zum Sublimen, andererseits der besondere rhetorische Charakter dieser Architektur.“

⁶⁹ Boileau 1673, II-126: „Car il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, [...]“

⁷⁰ Knabe 1972, S. 452: „Es ist festzustellen, daß das Große und Erhabene durch einen einfachen Ausdruck und sogar durch bloße Schweigen wirken kann.“

⁷¹ Erichsen 1975, S. 169.

⁷² Rykwert 1972, S. 62.

⁷³ *Ibid.*, S. 55-56.

bello, e di mezzo alla tema esce il diletto“⁷⁴. Mit den *CARCERI* hatte Piranesi, bereits zwanzig Jahren früher, diese Auffassung über die Genießbarkeit des Abschreckens vorweggenommen.⁷⁵

Das Erhabene verwirft alles, was die herkömmlichen Schönheitsregeln darstellen. Was dem Erhabenen entspricht und den Betrachter als solches anspricht, geht über die Grenzen der Regelästhetik hinaus. „Das Erhabene“, sagt Cassirer, „spottet der ästhetischen Forderung der Proportionalität: denn eben die Transzendenz, eben das Hinaus-Sein über alle bloße Proportionalität macht seinen eigentlichen Charakter aus.“⁷⁶ Darüber hinaus löst das Erhabene „die Grenze der Endlichkeit; aber eben diese Lösung wird vom Ich nicht als Vernichtung, sondern als eine Art der Erhöhung und Befreiung empfinden.“⁷⁷

2. *Invenzione* und *Capriccio* als ästhetische Instrumente Piranesis

Die Begriffe *Invenzione* und *Capriccio* sind auf dem jeweiligen Titel der *CARCERI* eingeprägt. Sie spielen jeweils eine entscheidende Rolle nicht nur für die Phantasiebildung Piranesis, sondern auch für seinen Reformationsversuch in der zeitgenössischen Kunstkritik.⁷⁸ Diesbezüglich wird festgestellt, dass es sich bei der Einsetzung der Begriffe um eine Antithese gegen das klassische und klassizistische Regelwerk handelt. *Invenzione* und *Capriccio* gehen gemeinsam von der individuellen Einbildungskraft (Phantasie) des Künstlers aus. Die Begriffe waren aber nicht nur Piranesis Kunst vorbehalten, sondern dienten seit langem Künstlern bei der Hervorbringung sowie Gestaltung ihrer kreativen Ideen.

2-1. *Capriccio* zwischen Ausdrucksform und Gattung

Capriccio, wie seine Begriffsverwandte *Grotteske*⁷⁹, stellt eine Realität dar, die es in Wirklichkeit nicht geben kann. Die Welt des *Capriccio* ist bizarr,

⁷⁴ Piranesi 1769, S. 10.

⁷⁵ Vgl. G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Mailand 1996, S. 82: „Accanto al sublime del terrifico, dell'orrido, dell'angoscioso, accanto cioè al sublime „preromantico“ che più corrisponde alla sensibilità di Füssli e a quello che Kant chiamerà il sublime dinamico“, era dunque anche, se non sempre da questo nettamente distinto, il sublime del grandioso, quello appunto cui si riferisce il Winckelmann che lo vede riflesso dalle opere di Fidia, Policeto, Scopa, Mirone il cui „stile può chiamarsi il sublime, perché nei loro lavori, oltre la bellezza ebbero in mira principalmente il grandioso“.

⁷⁶ Cassirer 1998, S. 440.

⁷⁷ Ibid, S. 441.

⁷⁸ Vgl. Wilton-Ely 1993, S. 35: „Piranesi's self-appointed mission to reform modern architecture, based on fresh inspiration from antiquity, was in itself hardly original. The significance of his ideas lay in the degree to which he used acts of fantasy, by means of the *capriccio*, to formulate new concepts and in the way he established a theoretical justification for this procedure.“

⁷⁹ R. Kanz, *Capriccio und Grotteske*, in: Mai,/Rees 1998, S. 13–32, hier S. 15: „*Capriccio* und *Grotteske* dürfen im Cinquecento als Begriffe gelten, die in Horaz' Sinne den Stempel

launisch, unlogisch und abhängig von der Natur. Dem Capriccio fehlt die Normalität.⁸⁰ Das Capriccio dient dazu, ungehemmte künstlerische Ideenentfaltung zu rechtfertigen.⁸¹ Daher wird es entweder als kreativer Einfall eines Künstlers⁸² gelobt oder als Abwegigkeit in Frage gestellt. Im positiven Wortgebrauch bedeutet das Capriccio „immer eine Erfindung, die zwar Abbildhaftes enthält, sich aber nicht in der Abbildung erschöpft und auch nicht deren Informationsfunktion intendiert.“⁸³ Die ambivalente Auswertung des Begriffs erfährt man sowohl in der Kunstkritik der Zeit Piranesis als auch in seinem Begriffsgebrauch.

Das Capriccio diene als Prädikat der künstlerischen Freiheit.⁸⁴ In diesem Sinne stellte das Capriccio einen Streitpunkt mit der klassizistischen Kunstkritik dar, wenn es von dieser als Missbrauch der Regeln verurteilt wurde. Die Klassizisten, wie Francesco Milizia, wiesen die Willkürlichkeit des Capriccio streng zurück. Anton Maria Zanetti zufolge sei das Capriccio sogar eine ursprüngliche Sünde der venezianischen Malerei seit der Neuzeit.⁸⁵ Francesco Algarotti hingegen bewertete das Capriccio positiv und zählte Paolo Pannini, den Vertreter des römischen Capriccio, zu den bedeutendsten Erforschern antiker Architektur.⁸⁶

Die Terminologie des Capriccio lässt sich bis auf die Zeit um 1500 zurückverfolgen.⁸⁷ In der *Iconologia* (1593) stellt Cesare Ripa das Capriccio in

der Gegenwart tragen. Um diese Begriffe kreisen, wie André Chastel in seiner luziden Studie zur Grotteske formulierte, die Argumente der ‚Querelle des grottesques‘. Es geht um die Lizenzen der künstlerischen Phantasie.“ Piranesi, 1769, S. 10: „Or quanto alla prima delle costoro richieste io rispondo, che il grottesco ancora ha il suo bello, reca diletto.“

⁸⁰ Über die Etymologie des Begriffs siehe Hartmann 1973, S. 7 ff.

⁸¹ M. Kiene, Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie, in: Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, S. 83: „Giorgio Vasari (1511-1574) verwendete 1568 in der zweiten Ausgabe der Künstlerbiographien häufiger das Adjektiv *capriccioso* zur Bezeichnung geistreicher Ideen. Bei Filippo Baldinucci (1624-1696) war Capriccio Synonym für *fantasia*“ F. Baldinucci, Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno, Florenz 1681.

⁸² Bei Vasari ist der Begriff eher im positiven Sinne gebraucht. Vgl. Kranz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002, S. 118: „Das Capriccio ist das irrationale Element, das zur Invention dazukommen muß, um nicht nur virtuos aus dem Bekannten etwas Überzeugendes fügen, sondern um überhaupt zum Neuen vorstoßen zu können. An zahlreichen Stellen in den ‚Viten‘ wird diese Verbindung von „invenzione“ und „capriccio“ deutlich. Es sind solche Fälle, die anzeigen, wo sich Vasaris Interpretationsbegriff vom traditionellen Rahmen abzulösen beginnt, nicht gänzlich zwar, doch immerhin so weit, daß das Neue als Wert für sich gilt.“

⁸³ J. Zänker, Veduten, Szenographie, Capriccio, in: Ausst. Kat. Dortmund 1994 (Roma Antica), S. 230.

⁸⁴ Mariuz 1988, S. 119: „Non è senza interesse che il capriccio – espressione d’arte libera, irriducibile a un sistema di regole prefissate – sia riferito in primo luogo al campo musicale, come se in quell’ambito esso si fosse originariamente manifestato, fornendo alle altre arti un modello e un termine suggestivo di confronto.“

⁸⁵ A. M. Zanetti, Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri, Venedig 1771, S. 89: „lasciando spaziare il genio a sua voglia si parti dalla diritta via della semplice ragione, maestra della sola scienza; e aggiunse alle sode cognizioni gli arbitrii della antasia e del capriccio, per allettare e piacere [...]“

⁸⁶ Kiene 1996/97, S. 87.

⁸⁷ Kanz 1998, S. 14–15: „Etymologisch handelt es sich bei Capriccio und Grotteske um zwei Neologismen der Neuzeit, die beide zu Beginn des Cinquecento in die Sprache der Kunstliteratur Eingang finden. Grotteske ist kein neues Wort, bezeichnet aber eine neue Sache. Capriccio ist keine neue Sache, aber – nimmt man die Wortherkunft von Capra an – ein neues Wort.“

Form einer jugendlichen Personifikation dar, in der die Heiterkeit mit ungewöhnlichen Attributen ausgezeichnet ist. Im 17. Jahrhundert verstand sich das Capriccio als Bezeichnung einer Gattung insbesondere in der Druckgraphik. Seit Jacques Callot wurde es häufig als Titel einer Stichserie gebraucht.⁸⁸ Callots Capriccio gilt vor allem der Erweiterung der figürlichen Themen.⁸⁹ Neben den Figurencapricci Callots nahm das Capriccio in verschiedenen Landschaftsgattungen seinen Platz ein. Codazzi ordnete das Capriccio in fünf Hauptkategorien der Architekturdarstellung ein: das Capriccio, die Idealarchitektur, das Ruinenstück, die topographische Aufnahme und das didaktische Bild.⁹⁰ Das Bühnenbild (Szenographie) lässt sich auch daran anschließen. In der Gattung Landschaft spricht man oft von zwei Arten Capricci, nämlich Architektur- und Ruinencapriccio. In den beiden Fällen geht es darum, wie die angebrachten Formelemente in einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und daraus ein neues Bild entsteht.⁹¹ Die ursprüngliche Form des Architekturcapriccio leitete sich aus der Sammelvedute sowie *vedute ideate* her, die räumlich und zeitlich nicht zusammengehörige Motive an einem fremden Ort zusammensetzt.⁹²

In der venezianischen Kunst des frühen 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Architekturcapriccio.⁹³ Es war eine Gattung, in der zwei spezifische Arten, *vedute reale* bzw. *esatte* und *vedute ideate* verkettet wurden. Hier wie dort verstand sich das Capriccio eher als Produkt aus Verschränkung von Realität und Phantasie, wobei vorhandene, erfundene moderne, imaginäre antike oder verfallene Baudenkmäler additiv kombiniert wurden.⁹⁴ Deshalb wurde unterstrichen, dass im Capriccio *varietà* sich formal und sogar in

⁸⁸ J. Callot, *Capricci di varie figure*, 1617; S. della Bella, *Raccolta di varii capriccii et nove inventioni di cartelle et ornamenti*, 1646.

⁸⁹ F. Büttner, Tiepolo und die subversive Kraft des Capriccio, in: Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, S. 157–167, hier S. 157: „Schon vor Callot hatte man mit dem Begriff Capriccio spielerische Willkür und Erfindung aus freier Phantasie assoziiert und ihn dem akademischen Ziel der Nachahmung des Wahren entgegengesetzt. Die Capricci waren für Callot jedoch nicht nur launisches Spiel, sondern die Entwicklung eines Repertoires von Figuren und Themen, ein Ausloten seiner künstlerischen Möglichkeiten. Das Prinzip der Variation spielt dabei eine wesentliche Rolle.“

⁹⁰ Marshall 1993, S. 23: „[...] five main categories of imagery. There are the capriccio, ideal architecture, the ruin piece, the topographical picture, and the didactic picture.“

⁹¹ S. Alloisi, Das Pittoreke und das Sublime – Roms Ruinen zwischen Geschichte und Erinnerung, in: Ausst. Kat. Dortmund 1994, S. 58–59: „Im Kombinieren räumlich und zeitlich auseinanderliegender Schauplätze oder in denen freier Erfindung ist sie aber auch der Ort, an dem Theoretiker oder Dilettanten ihrer Phantasie freien Lauf lassen können, ohne von den Regeln der realen oder realisierten Architektur beengt zu werden. Zugleich wird dem Ausdruckspotential der Vedute jede Freiheit gelassen, um in vollkommener Autonomie alle Kombinationsmöglichkeiten auszuprobieren, ohne durch den Mangel an Mitteln, den verdrehten Geschmack der Auftraggeber oder den Architekten selbst behindert zu werden.“

⁹² Zänker 1994, S. 230: „Das Capriccio ist als Ganzes, in einzelnen Teilen oder, umgekehrt, im Zusammenhang seiner abgebildeten realen oder regelhaften Einzelheiten unreal oder »irregulär« im Sinne eines Verstoßes gegen klassische Regeln.“

⁹³ Mariuz 1988, S. 122–23: „Inteso in quest'ampia accezione, il capriccio si presentava nella mostra i Gorizia in una molteplicità di aspetti, corrispondenti alle fasi diverse di una vicenda articolata attraverso il secolo: il capriccio paesistico e rovinistico (Carlevarijs, Marco Ricci, Zuccarelli, Marieschi); il capriccio architettonico (Canaletto, Visentini, Bellotto); il capriccio fantastico e visionario (Giambattista Tiepolo, Piranesi), il capriccio rivistato (Gianantonio e Francesco Guardi).“

⁹⁴ Kiene 1996/97, S. 83.

Motivwiederholung manifestierte.⁹⁵ Das venezianische Capriccio fand seinen Wirkungsbereich besonders in der Architekturlandschaft. „Canaletto’s paintings of imaginary architecture are sometimes called capricci, and at least two distinct meanings have emerged in this context.”⁹⁶ Bei dem Capriccio Canalettos handelt es sich jedoch um einen intellektuellen Versuch, Natur und Kunst sowie Antike und Moderne harmonisch zu vereinen (Abb.59, 61).⁹⁷ Damit unterscheidet sich das venezianische Capriccio von den figürlichen Darstellungen eines Callots. Es orientierte sich an der Wiedergabe der idealen Vorstellung im Gegensatz zur bizarren. Eine entscheidende Anregung kam wahrscheinlich auch von den Bildern Marieschis (Abb.57). Im besonderen Hinblick auf die architektonischen Motive und die halb ruinöse, halb verbaute Innenansicht eines Palastes lassen sich die *CARCERI* den kapriziösen Architekturbildern Marieschis nah heranrücken.⁹⁸

Piranesi konzipierte das Capriccio zunächst als Kunstform im Sinne seiner Heimat. Die vierblättrigen *Capricci*, die Piranesi selbst als *Grotteschi* bezeichnete, verknüpfen sich eng mit der venezianischen Kunsttendenz. Piranesi hatte scheinbar eine gewisse Scheu, den Begriff buchstäblich als Titel zu verwenden. Der ähnliche Fall gilt auch für Tiepolo, der seiner Stichserie keinen definitiven Titel gegeben hat.

Ein einziges Mal, nämlich für die erste Auflage der *CARCERI*, verwendete Piranesi das Wort Capriccio, aber nicht um die Gattung, sondern um die Ausdrucksform anzudeuten. Mit dem Begriff spielte der Künstler auf die regellose Gestaltung der Kerkerarchitektur an. Die Verbindung zwischen Unordnung und Kerker in den *CARCERI* ruft eher negative Konnotationen hervor, wenn dieses auch nicht pejorativ zu verstehen sind. In *Della Magnificenza* benutzte Piranesi das gleiche Wort im Sinne des strengen Klassizismus. Mit dem Begriff Capriccio charakterisierte Piranesi die griechische Architektur. Beim Rückgriff auf den Begriff in der positiven Konnotation, die in *Parere su l’architettura, Diverse Maniere* und *Ragionamento* und an der Fassade der Sta. Maria dell Priorato⁹⁹ zu erkennen ist, hob er das Capriccio als Erfindungsprinzip hervor, das bekanntlich gegen die Nachahmungslehre seiner Zeit gerichtet wurde.¹⁰⁰ Mit der Parole

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Marshall 1993, S. 23.

⁹⁷ Vgl. M. Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, Oxford 1980, S. 116.

⁹⁸ R. Pallucchini, *Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 1961, S. 191.

⁹⁹ Es ist nicht wenig interessant, dass die zeitgenössische Beurteilung sich, wenn auch im negativen Sinne, auf die kapriziöse Form Piranesis Architektur konzentrierte. A. Visentini sprach von der Kirche: „il nome di architetto spiritoso per aver restaurato in Roma la chiesa del Priorato dentro e fuori, sì per l’Architettura, che per gli ornati. Questo pure volendosi distinguere più degli altri immaginò un’Architettura secondo il suo capriccio, e gli ornati parimenti proporzionati al suo scarso giudizio.” Zit. nach: Bassi 1962, S. 370.

¹⁰⁰ Die Gesinnung lässt sich auf die Bestimmung des Begriffs in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts. Vgl. Wiebke Fastenrath, *Terribilità – Bizzaria – Capriccio*, in: Michelangelo. Neue Beiträge, (Hg.) M. Rohlmann/A. Thielmann, München/Berlin 2000, S. 151–179, hier S. 152: „In der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts bezeichnen sie die Überwindung einer reinen Nachahmung der Natur und der Antike, das Abweichen von Regeln und die Erfindungsgabe des Künstlers. Neuheit und Originalität eines Bildgedankens werden als wesentlich angesehen.“

„libertà di lavorare a capriccio“¹⁰¹ erklärte sich der Künstler auch gegen den dogmatischen und puristischen Klassizismus.

Das Capriccio eröffnete Piranesi ferner eine neue Möglichkeit in seiner archäologischen Darstellung. Es handelt sich dabei um das imaginäre Arrangement, welches für die Gattung Capriccio spezifisch ist. Insbesondere bei Rekonstruktionen oder bei der Vorführung seiner archäologischen Erkenntnisse spielte das Capriccio eine große Rolle, indem es möglicherweise einen Wahrheitsgehalt des dargestellten archäologischen Gegenstands zu offenbaren vermochte.¹⁰² Folglich bestätigt sich, dass das Capriccio als effizientes Hilfsmittel und nicht als willkürliche Gestaltungsform zu bezeichnen ist.

Die Anwendung des Capriccio auf die Archäologie geht nach Dixon auf Francesco Bianchini zurück. In seiner *L'istoria universale provata coi monumenti e figurata coi simboli degli antichi* (1697) nahm Bianchini dieselbe Methode zur Hand. Die Anwendung des Capriccio in der Archäologie begründet sich aus der Einstellung von Bianchini und Muratori, dass der Verstand und die Imagination nicht antithetisch, sondern sich ergänzend wirken, um die Wahrheit zu enthüllen.¹⁰³ „Throughout the text, the term *immagine* was used to refer both to the artefacts, and to the illustrations he created of those artefacts. To Bianchini, the artefact was not just partial remain of the past, but also proof of that past. The illustrations he created were pastiches of artefacts. The illustrations served as mnemonic devices and as compositions that could spark or generate and then capture and hold previously unknown historical knowledge.“¹⁰⁴ Diese neue geschichtliche Auffassung des Artefaktes entstand im Zusammenwirken mit den antiquarischen Tätigkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, die aus allen Formen den Wahrheitsgehalt herauszulesen versuchten.¹⁰⁵ Darauf beruhte die bildreiche Geschichtsauffassung, die ihrerseits ihren visuellen Ausdruck in dem Architekturcapriccio fand.¹⁰⁶

Piranesi bestand ebenso darauf, dass seine kapriziöse Zusammenstellung der archäologischen Artefakte nicht allein auf subjektiver Phantasie beruht, sondern dass ihr eine historische Wahrheit zugrunde liegt. In diesem Fall

¹⁰¹ Piranesi, *Diverse Maniere*, 1769, S. 33.

¹⁰² S. M. Dixon, Piranesi and Francesco Bianchini : *Capricci* in the service of pre-scientific archaeology, in: *Art History* XXII, 1999, S. 184–213, hier S. 188: „The subjective assemblage or arrangement of objects – the artist/archaeologist’s act of creating a *capriccio* – aided in discovering historical fact. This belief underscores the creative aspect of history-making, the role of the imagination in the pursuit of historical knowledge. [...] The compiled objects in the *capriccio* reveal and convey the essence of the early culture.“

¹⁰³ Vgl. Dixon 1999, S. 190.

¹⁰⁴ *Ibid.*, S. 194.

¹⁰⁵ Vgl. W. Oechslin, Fischer von Erlachs ‚Entwurf einer Historischen Architectur‘, in: *Wien und der europäische Barock*, Wien 1983, 7. Bd., S. 79-80: „Die zunehmende Bedeutung der Künste in dieser neuen erweiterten Felde historischer Beweisführung liegt unmittelbar auf der Hand. Sämtliche vom Menschen gemachten Artefakte bestimmen die Geschichte, wie dies Vico später in seiner ‚Scienza Nuova‘ grundsätzlich abhandelt, und wie dies Francesco Bianchini 1697 in seiner ‚Istoria universale provata coi monumenti‘ erstmals systematisch rekonstruiert.“

¹⁰⁶ Vgl. Oechslin 1983, S. 81: „Das Architekturcapriccio und das Bühnenbild bemächtigen sich der archäologischen Monumente.“

sah sich Piranesi den alten Römern gleich geworden. Er glaubte zumindest, dass er die verlorene Kraft der Phantasie in sich wiederfand. Sein Capriccio ist eine Intuition, die die fehlenden Teile der historischen Kenntnis abzudecken vermag.

2-2. Von der Imagination zur Erfindung (Invenzione)

Das Capriccio gehört zu dem Wirkungsbereich der Imagination (gr. φαντασία), es ist eine der Ausdrucksformen der Imagination.¹⁰⁷ Mit Aristoteles zu sprechen ist die Imagination eine der drei Grundkomponenten der geistigen Tätigkeit des Menschen (=mind): Verstand, Imagination und Erinnerung. Die Imagination bildet in dieser Disposition den Gegensatz zum Verstand.¹⁰⁸ In der geistigen Topographie befindet sich aber die Imagination an der Grenze zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit. Sie steht wirklich auf dem schmalen Grat, deswegen liegt eine Ausgewogenheit in der Hand des Künstlers.¹⁰⁹

In der kartesianischen Philosophie wurde die Imagination als verstand- und naturwidrig verachtet („des songes du des chimères“¹¹⁰). Erst im frühen 18. Jahrhundert wurde der Begriff positiv bewertet und gehörte seither zur spezifischen ästhetischen Kategorie.¹¹¹ In Frankreich fand der entsprechende Vorgang mit Verzögerung statt.¹¹² Diderot definierte Imagination als imitativ-kombinatorisches Vermögen.¹¹³ „Beim inneren Prozeß ist die *imagination* der produzierende Mechanismus. Sie holt sich aus den Speichern des Gedächtnisses die Bilder und Ideen, um sie zu kombinieren und zu verknüpfen und sich dadurch neue Ideen und neue Bilder zu schaffen.“¹¹⁴

¹⁰⁷ Vgl. Laroque 1998, S. 103. Der Autor meint, das Capriccio sei nicht gerade die Verwirklichung der Imagination, sondern dieselbe.

¹⁰⁸ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. IV, Sp. 219: „Für ihn (Descartes) ist – zumindest in seiner populären und wirkungsgeschichtlich entscheidenden Schriften – die Imagination oder fantasie (bis ins 18. Jh. Synonym, dann Bedeutungsverengung von <fantasie> auf <Laune>, <Einfall>) der Gegenpol von <raison> und <bon sens>.“

¹⁰⁹ Focillon 1928, S. 192–93 : „L’imagination peut être tantôt une maîtresse d’erreur, tantôt une maîtresse de vérité. Tantôt, source des fantaisies et des illusions, elle se libère, elle est un jeu : elle agrandit ou elle diminue, elle ajoute ou elle retranche, elle déforme. Ses caprices sont charmants ou grandioses, mais le rapport qui les unit à la grandeur ou au charme de la réalité quotidienne vue par les yeux des hommes ordinaires, n’est pas toujours facile à saisir.“

¹¹⁰ Szambien 1986, S. 120.

¹¹¹ J. Addison, Pleasures of the Imagination, London 1711.

¹¹² Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. VI, Sp. 219–20: „Nachdem die dem Prinzip der *imitatio naturae* verpflichtete Ästhetik der französische Klassik sich völlig mit dem cartesianischen Urteil identifiziert hatte, waren es im 18. Jh. vor allem Voltaire und Diderot, die eine der englischen Entwicklung entsprechende Umwertung des Begriffes nachholten.“

¹¹³ D. Diderot, Oeuvre compl. (Hg.) Assézat/Tourneux, Paris 1875-77, Bd. XI, S. 131 :

« L’imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse, elle s’occupe sans cesse de ressemblances. »

¹¹⁴ Knabe 1972, S. 234.

Die Imagination bildet die Voraussetzung für die Erfindung.¹¹⁵ In diesem begrifflichen Verhältnis ist die Imagination der Gegensatz zur Imitation. Piranesi erläuterte in seinem *Ragionamento* die Gegensätzlichkeit von Imagination und Imitation: „Non già copiando servilmente l'altrui, che ciò ad un mero meccanismo ridurrebbe l'architettura, e le nobili arti; e biasimo anzichè lode riporterebbe dal pubblico amante di nuove cose; e a cui per formare idea, e concetto del merito d'un artefice non basta, come taluno forse pensò negli anni addietro, un disegno di buon gusto, qualora questo altro non sia, che una copia vecchio antico lavoro.“¹¹⁶ Nach Piranesi liegt die kreative Imagination der Originalität des Kunstwerks zugrunde. Seine Imagination beruht auf dem historischen Gedächtnis, das als Stoff für Erfindung dient. Hierbei ahnt man, dass diese Idee der Erfindung bald zu einem Eklektizismus von vorgegebenen historischen Stilen führte.¹¹⁷ Die Imagination bedeutet für Piranesi nicht nur rein schöpferische Phantasie, sondern sie bezieht sich auch auf eine gewisse historische Realität, die durch Artefakte vermittelt wurde. Die Artefakte, die Piranesi mit seiner archäologischen Tätigkeit erschlossen hat, tragen in sich jeweils Fragmente der historischen Zeugnisse.

Piranesis Erfindung (Invenzione) versteht sich als eine künstlerische Verarbeitung mit vorhandenen Formen.¹¹⁸ Letztere beruhen auf der historischen und natürlichen Wirklichkeit, die der Künstler durch archäologischer Tätigkeit und Lektüre gewinnen konnte. Künstlerische Distanzierung von der Wirklichkeit liegt allein in der Hand des Künstlers. Unter vielen Möglichkeiten für die Hervorbringung der Phantasie zeichnet sich die Kombinationstechnik aus, durch die sich das Capriccio und die Grotteske auszeichnen.

¹¹⁵ Venturi 1972, S. 23: „Das Organ des tätigen Menschen, das Kunst hervorbringt, nennt man gemeinhin *Imagination* oder schöpferische *Phantasie*, wobei wir hier jene Einbildungskraft meinen, die lediglich zwei auseinanderliegende Dinge zu verknüpfen weiß oder die sich nur spielerisch Phantasien hingibt und sich in Phantastereien ergeht. Die das Kunstwerk hervorbringende schöpferische Phantasie flieht nicht die Wirklichkeit, sondern dringt im Gegenteil in sie ein und entnimmt ihr jenen Ausschnitt, der dem besonderen Fühlen und Empfinden des Künstlers entgegenkommt und somit offenbar werden lässt, was der Verstandeserkenntnis in dieser Weise nicht zugänglich ist. Da der Mensch seine Umwelt zuerst mit den Sinnen aufnimmt, ist die *Imagination* jene geistige Fähigkeit, die diese Sinneserfahrungen zu einer Einheit zusammenfasst.“

¹¹⁶ Miller 1978 (I), S. 324–25: „Wir wollen aber auch nicht unterwürfig andere nachahmen, denn das würde die Architektur und die andere edlen Künste zu einem bloß mechanischen Geschäft herabwürdigen und müsste Tadel statt Lobpreis vom Publikum ernten, das heute nach Neuheiten Ausschau hält (amante di nuove cose) und das nicht mehr, wie es vielleicht noch vor ein paar Jahren der Fall war, sich für seine gute Meinung über das Verdienst eines Künstlers mit einem Entwurf zufrieden gab, wofern er nur den Regeln des Geschmacks entsprach, und mochte er auch nichts weiter sein als die Kopie irgendeines alten Kunstwerks.“ Piranesi, *Ragionamento*, 1769, S. 33.

¹¹⁷ *Ibid.*, S. 325: „Der Eklektizismus als Programm, die Verfügbarkeit der Geschichte für das Subjekt und der Glaube an die schöpferische Macht der Kombinatorik bestimmen alle Wandlungen, die Piranesis Kunst und Kunstsanschauung in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens durchlaufen hat.“

¹¹⁸ Hierbei handelt es sich um die zwei Bedeutungsebenen der invention: Erfindung und Entdeckung (*découvrir*). Man entdeckt was, das bereits existiert, aber bislang unbekannt bleibt. Die Entdeckung als eine Art Invention wurde häufig in dem naturwissenschaftlichen Bereich diskutiert. Knabe 1972, S. 340: „Das Entdeckung bedeutet auch, einen besonderen Blick zu haben für die Betrachtung der Natur und des Menschen.“

Zunächst erkennt man eine Nebeneinander- und eine Gegenüberstellung heterogener Motive.¹¹⁹ Dabei löst sich jedes Motiv von seinem ursprünglichen Sinn und erhält einen neuen. Des weiteren könnte auch die Umwandlung der Sinnverhältnisse zwischen den Motiven mitgerechnet werden. „Zumindest lässt es das phantastische Kombinieren heterogener, teils «archäologischer» Teile als legitim erscheinen, solcherlei Inventionen mit der Historischen Architektur Fischers und – allgemein gesprochen – mit der Tradition archäologischer Rekonstruktionen verbinden. Was damit gemeint ist, wird ersichtlich, wenn man – über dem Vergleich mit Piranesi hinaus – Adams Zeichnung der phantastischen Rekonstruktion der «Arx Babylonica a Semiramide extracta» von Athanasius Kircher gegenüberstellt: beiderseits Vermischung heterogener, unproportionierter Teile, Verzicht auf architektonische Funktion und Logik und Allusion an Monumente; Mauern, Tore, Türme und nach oben zunehmende Verwirrung in der Vielzahl architektonischer Glieder, auf der Suche nach Monumentalität.“¹²⁰ Hier lässt sich erneut bestätigen, dass die Kombinatorik mit der Archäologie und Denkmalidee zusammenhängt. Die Antike gilt dem Künstler nicht nur als Lehrmeister, sondern auch als Mittel für seine Kunst. Das antike Erbgut und die Natur sind an sich Rohstoff, erst durch den Einsatz der künstlerischen Arbeit wird eine neue Kunstform daraus hergestellt. Dies gilt vor allem für Fischer von Erlach¹²¹, mit dem der junge Piranesi sich geistig verwandt fühlte.

3. Das Malerische in der Architektur („Bildarchitektur“)

Heinrich Wölfflin (und Schmarsow) hatte dazu beigetragen, Kunstwerke und -epochen nach formcharakterisierenden Begriffen auszusondern. Unter den paradigmatischen Begriffen Wölfflins gilt einem Gegensatzpaar – dem Linearen (= das Klassische) und dem Malerischen (= das Nachklassische) – Aufmerksamkeit. Mit den beiden „Grundbegriffen“ vermag Wölfflin die allgemeine, unverwechselbare Eigenschaft der jeweiligen Gattung zu charakterisieren.¹²²

Architektur ist ihrem Wesen nach etwas Stabiles, das Gegenteil zum Malerischen. Das Malerische charakterisiert sich nach Wölfflin in beweglicher Form. Licht und Schatten sind für das Malerische eigentümlich und selbständig neben der Form. Sie erwecken die organische Lebendigkeit der Form und setzen sie in Bewegung. Überdies stellt das malerisch konzipierte Kunstwerk immer ein komponiertes Gefüge der Formen dar: „Der

¹¹⁹ Tremmel-Endres 1996, S. 250–251: „Fischers architektonische Ideen haben sich im Gegensatz hierzu auf die Künstler des Klassizismus im späten 18. Jahrhundert ausgewirkt. Als durchaus vergleichbar erweisen sich die Gegenüberstellung der historischen Quelle und die von ihr inspirierte Antikenschau im Werk Fischers und Piranesis, bei dem diese die Gestalt einer Architekturphantasie annimmt.“

¹²⁰ Oechslin 1972, S. 37.

¹²¹ Sedlmayr 1976, S. 219: „Das erzeugende Prinzip der Kunst Fischers ist das Prinzip der Synthese – einer Synthese von Formen, Stilzügen, ästhetischen Qualitäten, Sphären.“ Siehe auch J. Tremmel-Endres, 1996, S. 79.

¹²² H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel 1979, S. 81 ff.

Todfeind des Malerischen ist die Isolierung der einzelnen Form. Damit die Bewegungszustände zustande kommen, müssen die Formen zusammenrücken, sich verflechten, ineinander verschmelzen.“¹²³

Die Terminologie des Malerischen (= *picturesque*) stammt von der Kunstgattung der Malerei und bildet dann als Kategorie ästhetischer Wahrnehmung ein illusionistisches Moment.¹²⁴ Dem Malerischen als Gestaltungsprinzip geht das entsprechende Empfinden voraus, das mit dem Werdegang der bürgerlichen Gesellschaft zusammenfällt. In der Literatur, besonders in Reiseberichten des frühen 18. Jahrhunderts, ist diese Tendenz klar zu beobachten.¹²⁵ Die Gartenkunst ist die erste Kunstgattung, die dieser Wahrnehmungsart entspricht.¹²⁶ Anschließend fand diese Wahrnehmung in Architektur- und Ruinenlandschaften ihre Verbreitung. Dabei handelt es sich nicht um eine „Wahrnehmungsqualität“, sondern vielmehr um ein „Weltverhältnis“.¹²⁷ Das malerische Sehen änderte die Art und Weise des künstlerischen Ausdrucks. Sie erreicht im *Capriccio* als Landschaftsgattung ihren Höhepunkt. Architektur, die beispielhaft als malerisch zu bezeichnen ist, findet sich vor allem im Theater. Im Gegensatz zur *repräsentativen* barocken Bühnenarchitektur stellte das neue Theater des 18. Jahrhunderts einen *malerischen* Raum dar.¹²⁸

Das Malerische als eine Art der Wirkungsästhetik ist nach den genannten Indizien als ein Gegensatz zur klassischen Ästhetik zu betrachten. Dem Typischen und Allgemeinen der klassischen Ästhetik setzt das Malerische das Besondere und Individuelle entgegen. Das Malerische bezeichnet auch das Große sowie das Effektvolle. In ähnlichem Sinne stellte Burke das Malerische dem Erhabenen und dem Schönen gleich. Dies – beautiful, sublime & picturesque – sind die drei großen Kategorien von Burkes Ästhetik. Das Malerische bildet die Mittelstufe zwischen den beiden gegensätzlichen Kategorien. Das Erhabene und das Malerische haben eine

¹²³ Wölfflin 1979, S. 84.

¹²⁴ Metzler *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, S. 770: „Die Übernahme des Lehnworts >pittoresque< aus dem italienischen, zunächst als terminus technicus der zur Malerei gehörigen Mittel, bald auch schon zur Bezeichnung einer spezifischen Ästhetik des >Malerischen<, kann mithin als Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins des Bildmediums und der Suche nach einer autonomen Terminologie begriffen werden.“

¹²⁵ *The Dictionary of Art* (Grove), Bd. 24, S. 742: „Price’s *Essay on the Picturesque* championed an observation of nature according to principles of intricacy, variety of form and disposition, roughness, variation of texture and of light and shade and irregularity; although these principles were clearly derived from the study of Dutch and Venetian paintings, Price nevertheless wanted to divorce the picturesque.“

¹²⁶ Germann 1980, S. 219: „Die neue Gartenkunst bildete eine Art Bindeglied zwischen literarischer Stimmungsmalerei, stimmungsvoller Landschaftsmalerei und Stimmungsarchitektur. Die Landschaftsgärten wurden mit Kulissenbauten, sogenannten ‚fabriques‘ ausgestattet, welche die verschiedenen Stimmungen hervorrufen oder verstärken sollten.“

¹²⁷ Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart 1981, S. 129.

¹²⁸ Vgl. Günter Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt, 2000.

gemeinsame Grundlage, sie sind gänzlich subjektive ästhetische Prinzipien und sprechen das Gefühl des Betrachters an.¹²⁹

Ausgehend von der Wirkung des Malerischen soll im folgenden auf die Architekturzeichnung eingegangen werden. Diese setzt selbstverständlich voraus, dass Architektur abgebildet werden kann: Architektur müsse mit Maleraugen betrachtet und ausgewertet werden.¹³⁰ Welche Formen können als malerisch bezeichnet werden? Zunächst ist die Auflösung der Grenze zwischen Ornament und Struktur zu nennen. Damit finden Ornamentalisierung der Struktur und Strukturierung des Ornaments gleichzeitig statt, wie die französischen Ornamentstiche des Rokoko dies belegen. In diesem Kontext wird das Körperliche in die Fläche zusammengepresst, wie dies in der Vignette des *Parere su l'architettura* (Abb.131) und zum großen Teil in den *CARCERI* nachzuweisen ist. Im Malerischen findet man oft kein dominierendes Gesetz; vielmehr treten an dessen Stelle der exzessive Ausdruck sowie die Einsetzung der Pathosformeln als Voraussetzung des Malerischen. Außerdem wird der poetische Charakter der Darstellungsweise betont, in der das Skizzenhafte und das Capriccio eine wichtige Rolle spielen.¹³¹ Dabei handelt es sich um eine ästhetische Neuorientierung, die sich der herkömmlichen Konnotation zur Baukunst entgegensetzt.¹³² Die malerische Architektur soll als eine Begleiterscheinung des Wandels der ästhetischen Betrachtungsweise angesehen werden.¹³³ Auch die Bevorzugung der antitektonischen Formen im Zeitalter des Rokoko gab der Tendenz einen Schub.¹³⁴

¹²⁹ The Dictionary of Art (Grove), Bd. 24, S. 741: "The picturesque preference for low points-of-view also tended to overwhelm the artist with his subject-matter in ways that recalled Burke's definition of sublime experiences."

¹³⁰ Vogt-Göknil 1958, S. 51: "Architektur-Bilder haben aber die Eigenart, das architektonische Körper- und Raumerlebnis dem Beschauer auf eine indirekte Weise zu vermitteln. Denn was der Maler oder Zeichner im Bilde wiedergibt, ist sein persönliches Erlebnis von einem bestimmten Raum."

¹³¹ Vgl. H. Bauer/H. Sedlmayr, *Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Köln 1992, S. 77 f.

¹³² Reudenbach 1979, S. 142: „Als Gegenstand des ästhetischen Genusses erfüllt Architektur keinen praktischen Zweck, sondern ist ganz auf Wirkung, auf das Ansprechen des Rezipienten gerichtet: ihre Erscheinungsweise steht im Vordergrund. Diese Vernachlässigung des praktischen Nutzwertes ermöglicht dann den Abschied von räumlicher und konstruktiver Logik und die Organisation des Bauzusammenhangs allein nach Wirkungsfaktoren. Damit aber unterliegt die Baukunst nicht mehr konstruktiven Kriterien, sie lehnt sich vielmehr an Gestaltungsprinzipien an, die in den Bildkünsten bewährt sind, sie wird >malerische< Architektur.“

¹³³ Metzler *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, S. 294: „Zwei der neuen Begriffe werden auch für die Architektur relevant. Zum einen das >Malerische<, das mit seinen Konnotationen des Unregelmäßigen, des Rauhen, des plötzlichen (überraschenden) Wechsels zunächst ein Ideal der Landschaftsgestaltung ist, dann aber in die Architektur Eingang findet. [...] Zum anderen das >Erhabene<, dem unter den Architekten insbesondere Etienne-Louis Boullée verpflichtet ist, und das dann in der Postmoderne wieder zu Ehren kommt.“

¹³⁴ *Lexikon der Kunst*, Bd. V, S. 624: „[...] Begriff, z.B. für eine moralisch freie (skizzenartige) Darstellung im 17./18. Jh. Eine umfassende Aufwertung erfuhr er in der engl. bürgerl. Ästhetik und Kunsttheorie des 18. Jh. durch die Antiklassizisten. Vorstellung von der Gleichsetzung des natürlichen oder komponierten Mannigfaltigen und des Schönen im Gefolge des Neudurchdenkens der ästhetisch. Kategorien.“ H. Titelnot, 1939, S. 234: „Auch eine so absolut malerische Gesinnung dieser phantastischen klassizistischen Architekturphantasie verrät deutlich die letzte Verbundenheit Piranesis mit der Tradition der Barockszenographie.“

Piranesi kündigte bereits früh die Einsetzung des Malerischen in die Bildarchitektur an: „[...] altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura; e per sottrarla altresì dall'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono, e che si fanno a credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima.”¹³⁵ Das Diktum spielt auch auf die Qualität Piranesis Bildkunst an. Es versteht sich aus dem folgenden Sachverhalt, dass der Künstler sich mit der Malerei verwandten Gattungen – Bühnenmalerei und Veduten¹³⁶ – vertraut gemacht hat.

Das Malerische war für Piranesi ein wichtiges Gestaltungsprinzip. Damit konnte er die *Magnificenza* der römischen Architektur sowie die seiner eigenen am anschaulichsten darstellen. Das Besondere am Schaffen Piranesis liegt allerdings darin, dass er das Erhabene und das Malerische zu einer Einheit zu verschmelzen wusste.¹³⁷ Die erhabene Architektur erhebt sich in einer malerisch gestalteten Umgebung: Ruinen als Relikte erzeugen eine Stimmung, wie beim malerischen Sehen üblich war, und die Figuren zeigen sich in typisch theatralischen Gesten. Tragik und Epos existieren nebeneinander, wie die vergangene Größe und die unheilbare Gegenwart vor dem Auge Piranesis in einem Durcheinander schimmerten. Die beiden Gefühlsarten wirken aufeinander und steigern in dieser Wechselwirkung die Ausdruckskraft des Malerischen.

3-1. Der Maler-Architekt

Der Ausruf von Boullée – „Ed io anche sono pittore“¹³⁸ – ist vielleicht mit der kritischen Charakterisierung Piranesis durch Giuseppe Vasi – „Vous être trop peintre, mon ami, pour être graveur“¹³⁹ – kontrastierend zu vergleichen. Die Kritik Vasis, dass Piranesi sich für einen Architekten zu malerisch orientierte, ist im übertragenen Sinne zu interpretieren. Selbstverständlich birgt die Charakterisierung Vasis in sich eine ironische Verachtung.

¹³⁵ Piranesi, *Prima Parte*, 1743.

¹³⁶ Bauer/Sedlmayr 1992, S. 96: „Bei den venezianischen Vedutisten, bei Piranesi und Giovanni Paolo Pannini ist die Distanz auffallend, aus der die Gegenstände, die Städte und die Relikte der Antike gesehen sind. Korrelat zu dieser (zeitlichen wie optischen) Distanzierung ist das Pittoreske.“

¹³⁷ Der charakteristische Unterschied vom Erhabenen und Malerischen ist von Samuel H. Monk (*The Sublime*, Univ. Michigan 1962) aufgezeigt, S. 158: „The distinction between the sublime and the picturesque is equally clear. The sublime is usually expressed by greatness of dimension, but mere size is in no way associated with the picturesque. The sublime is founded on awe and terror, but the picturesque is equally adapted to the grandest or the gayest scenery. Infinity is sublime; it can never be picturesque, for this quality depends in large measure on shape. Uniformity is compatible with the sublime and its often its cause.“

¹³⁸ Die Parole übernahm Boullée von Correggio. É.-L. Boullée, *Essai* (Hg. H. Rosenau, London 1953). S. 30. Erichsen 1975, S. 208: „Das ‚ed io anche son pittore‘ Boullées hätte auch die Devise Piranesis, Le Geays oder Clérisseaus sein können, mit denen die Personalunion von Maler und Architekt beginnt: es bezeichnet eine um die Jahrhundertmitte einsetzende neue Haltung gegenüber der Architektur.“

¹³⁹ Legrand 1978, S. 223.

Hingegen zeigt die Selbstbestimmung Boullées offensichtlich den Stolz des ‚Malers‘.¹⁴⁰ Ein Architekt bestimmte sich selbst als Maler und zeigte damit, dass er den Vorteil der Malerei ausnutzen kann. Piranesi hingegen beharrte auf dem Berufstitel des Architekten und wollte durch keine andere Berufsbezeichnung auszeichnen lassen. Dies könnte mit zwei Gründen zusammenhängen: einerseits mit seiner Ambition für die Architektur und andererseits mit seiner gesellschaftlichen Stellung als Architekt.

Seit der Renaissance kommt es häufig vor, dass Künstler verschiedener Gattungen den Beruf des Architekten ausübten. Bekanntlich arbeiteten auch Raffael, Leonardo und Michelangelo als Architekt. Diese wechselnde Berufsausübung setzte sich im Barock fort, Bernini z.B. war Architekt und gleichzeitig Bildhauer.¹⁴¹ Auch in der Zeit Piranesis gab es viele Künstler, die versuchten, sich in den zwei Gattungen kompetent zu machen. Dazu gehören die französischen Maler-Architekten wie LeGeay, Le Lorrain, Challe und Hubert Robert.¹⁴² Sie hatten jedoch nur selten Gelegenheit, ihre Ideen tatsächlich zu realisieren. Ihre Architekturideen sind in Stichen und Zeichnungen überliefert.¹⁴³ Während ihrer Studienzeit zeichneten sie neben idealen Architekturprojektionen Veduten, die Architektur thematisieren.¹⁴⁴ Die Bildarchitektur war im 18. Jahrhundert von der neuen Konnotation der *Magnificenza* und des Erhabenen weiter gefördert, was ein Beitrag Piranesis war.

In der anderen Realitätsebene, welche auf der malerischen Einbildungskraft basiert, arbeiteten die Maler-Architekten. Sie waren sich dessen bewusst, dass ihre Ideen keinen Platz in der Wirklichkeit einnehmen können. Dies bedeutet auf der anderen Seite eine Befreiung von materiellen und tektonischen Gesetzen, die bisher in der Architektur vorherrschten.

3-2. Fremde Elemente in der Architektur

Das Licht spielt in der Malerei eine wesentliche Rolle. Obwohl die gotische Baukunst die Wirkung des Lichts erkannte, war das Licht vom

¹⁴⁰ Vgl. Germann 1980, S. 221: „Helen Rosenau und Jean-Marie Pérouse de Montclos sehen in dem Motto den Ausdruck des wehmütigen Bedauerns über den Wechsel von der Maler- zur Architektenlaufbahn.“

¹⁴¹ Vgl. Kaufmann 1968, S. 83: „The plastic character of the single features, and the anthropomorphic or animistic transformation of the tectonic elements, became main characteristics of the production of the Baroque. One may rightly speak of the era of Brunelleschi – Michelangelo – Sansovino – Bernini as the epoch of the architect-sculptor.“

¹⁴² M. N. Rosenfield, *Rome Transformed: A Painterly Vision of Architecture*, in: Ausst. Kat. New York 1993, S. XXXIII–XLII.

¹⁴³ Erichsen 1975, S. 208: „L’esprit définit, le sentiment peint“, sagt J.-F. Blondel. Das « ed io anche son Pittore » Boullées hätte auch die Devise Piranesis, Le Geays oder Clérisseaus sein können, mit denen die Personalunion von Maler und Architekt beginnt : es bezeichnet eine um die Jahrhundertmitte einsetzende neue Haltung gegenüber der Architektur.“

¹⁴⁴ Rosenfeld 1993, S. XXXV: „The architectural *veduta* was recognized as an independent genre by the Académie Royale de Peinture in France in the eighteenth century. The architects Giovanni Niccolo Servandoni (1695–1766) and Charles-Louis Clérisseau and the painters Pierre-Antoine De Machy (1723–1807) and Hubert Robert were all accepted into the Académie Royale de Peinture as *peintre d’architecture*, Servandoni in 1731, De Machy in 1758, and Robert and Clérisseau in 1769.“

architektonischen Körper isoliert und wurde in der metaphysischen Symbolik betrachtet. Erst im Barockzeitalter erkannten einige Künstler die gestalterische Wirkung des Lichts auf die Architektur. Charakteristisch dafür ist die Architektur von Borromini. Licht und Schatten vervollständigen die tektonische Form. Für Piranesi spielte das Licht als Ausdrucks- und Vermittlungsträger eine besondere Rolle. Es gilt auch für die von ihm gebaute Architektur. Die Räumlichkeit und die Körperlichkeit in seinen Architekturbildern steigern sich durch den Lichteffect.

Für die malerische Wirkung in der gezeichneten Architektur spielt das Licht eine entscheidende Rolle. Zusammen mit der Perspektive gibt die Lichtführung der tektonischen Form die Dreidimensionalität. „So wird jetzt erst das Licht als Kunstmittel der Architektur erkannt. Nicht von ungefähr sprechen die Theoretiker dieser Richtung immer wieder von den *images* und *scenes*, die ihre Kompositionen hervorrufen.“¹⁴⁵ Das Licht verleiht der gezeichneten Architektur den Ausdruck ihrer tektonischen Maße und auch ihrer materiellen Eigenschaft. Über die tektonisch gebundene Lichtführung hinaus erweist sich das Licht in Piranesis Werk als autonom. In dem Maße, in dem seine Bildarchitektur vom architektonischen Gesetz unabhängig wurde, ist der Zusammenhang von Licht und Tektonik aufgelöst. In den *CARCERI* findet das Licht an den Stellen seinen freien Spielraum, wo sich das Licht mit der Dunkelheit auseinandersetzt. Schatten und Dunkelheit erzeugen die Bildstimmung von Schrecken und Angst.

Bei dem Thema der gesunkenen und finsternen Architektur (*architecture ensevelie* sowie *architecture des ombres*¹⁴⁶) stellt sich das Licht als primäres Problem dar.¹⁴⁷ Im Hinblick auf Lichtbehandlung bringen die *CARCERI* andere Raum- und Struktur erfahrung hervor. Der gesamte Innenraum scheint mehr oder weniger unter dem Boden versunken zu sein.¹⁴⁸ Genauso wie antike Grabstätten, Katakomben und Abwässerkanäle zeigen die *CARCERI* die unterirdische Architektur.¹⁴⁹ Das aus der Revolutionsarchitektur stammende Thema entspricht den *CARCERI* besonders im Hinblick auf den Licht- und Schatteneffect, der die dargestellte Architektur erhaben macht. Die Dominanz der Dunkelheit und eine Art Schatten-Sfumato sind ebenfalls typische Merkmale der Veduten Piranesis.

¹⁴⁵ Erichsen 1975, S. 208.

¹⁴⁶ Reudenbach 1979, Anm. 510: „Boullée Essay, fol. 87r [Boullée 1953, S. 26]: „... pour produire des images tristes et sombres, il faut, comme j'ai essayé de le faire dans les monuments funéraires, présenter le squelette de l'architecture par une muraille absolument nue, offrir l'image de l'architecture ensevelie, en n'employant que des proportions basses et affaissées et enfouies dans la terre, former enfin par des matières absorbant la lumière, le noir tableau de l'architecture des ombres. Ce genre d'architecture formé par des ombres est une découverte d'art qui m'appartient. C'est une carrière nouvelle que j'ai ouverte.“

¹⁴⁷ M. Steinhausen, E.-L. Boullées Architecture. Essai sur l'art. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur, in: *Idea II*, 1983, S. 33.

¹⁴⁸ Reudenbach 1979, S. 130: „Will Architektur eine dunkle, finstre Wirkung erzielen, so muß sie sich als kahle, glatte Wand präsentieren, die wie in der Erde begraben, niedrige und gedrückte Proportion aufweist und ganz von Licht-Schatteneffekten lebt.“

¹⁴⁹ A. M. Vogt, Boullées Newtondenkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel/Stuttgart 1969, S. 239–246.

3-3. Illusion und Desillusionierung

Der perspektivische Illusionismus war eine der Errungenschaften der barocken Malerei. Deckenmalerei, Quadratura, Kulissenmalerei und Veduten (Prospettive) entwickelten den Illusionismus mit Hilfe der Zentralperspektive, die seit dem 15. Jahrhundert bestimmend war. Das Perspektivesystem verleiht dem Bildraum Homogenität und verbindet den Realraum mit dem gemalten. Die kontinuierliche Fortsetzung vom Zuschauer- zum Bühnenraum vermochte den Zuschauer ungestört in den Bildraum einzuladen. Die optische Vereinigung von Real- und Scheinraum war dem Illusionismus zugewiesen. Bei diesem Illusionismus gibt es nur einen bestimmten Standpunkt für den Betrachters, nämlich das Zentrum der Sehpyramide.

Wie Vogt-Göknil und Reudenbach analysierten, entfernt sich Piranesi beim Einsatz der Perspektive von den bisherigen Gepflogenheiten. Piranesis Perspektive führte zur Auflösung der festen Komposition. Charakteristisch für das Oeuvre Piranesis ist Verstellung und Manipulation der Perspektive. Übersteigerung der Proportionen, Überdimensionalisierung des architektonischen Körpers und waghalsiger Entfernung der Fluchtlinie kamen auf diese Weise zustande.¹⁵⁰ Der Gebrauch der Perspektive bei Piranesi war also kein einheitliches Unternehmen, um etwa eine korrekte geometrische Konstruktion zu erzeugen. Dennoch ist seine Perspektive nicht willkürlich. Denn Piranesi scheint der Perspektive andere Funktionen zugewiesen zu haben.

Zum Einen dient Piranesis Perspektive zur Betonung der Größe (Magnificenza): die überfällige Distanz und das dadurch erzeugte Größenverhältnis machen das gezeichnete Bauwerk erhaben. Zum anderen setzte der Künstler mehrere Perspektivensysteme in einem Bild ein und machte den Bildraum heterogen. Dieses heterogene Raumbild weist den Betrachter keinen festen Platz zu, sondern zieht ihn ins Bild hinein. Von dort aus nimmt der Betrachter ein deformiertes Bild von dem wahr, was dem Zuschauer richtig illusionistisch erscheint.¹⁵¹

Mit den *CARCERI* zerstört Piranesi den barocken Illusionismus und dessen Zentralismus. Piranesi weckte hier die barocke Kunst von der Träumerei der konstituierten Scheinwelt. Die Enthüllung der perspektivischen Wahrscheinlichkeit widerspricht ferner dem Argument, Piranesi als einen barocken Künstler zu bestimmen.

¹⁵⁰ W. Clasen, Piranesi und die Architekturphantasien, in: Aspekte zur Kunstgeschichte von Mittelalter und Neuzeit (Karl Heinz Clasen zum 75. Geburtstag), 1971, S. 11–30, hier S. 13–14: „Ihm genügte nicht die erschöpfend sachliche und abwechslungsreich geschmackvolle Wiedergabe, er suchte darüber hinaus durch eine Übersteigerung der Proportionen [...] die Monumentalität und die barockdynamische Wucht der dargestellten Bauwerke zu gestalten.“

¹⁵¹ Vgl. Vogt-Göknil 1958, S. 35–36.

3-4. Ästhetisierung und Poetisierung der Architektur

Die gezeichnete Architektur, sei es Vorentwurf oder Nachzeichnung, steht an der Grenze zwischen den Gattungen Malerei und Architektur. Sie zeigt zwar einen architektonischen Gegenstand, aber veranschaulicht ihn in einer anderen Realitätsebene, welche die Malerei gattungsspezifisch beansprucht.¹⁵² Daher ist ein Zwiespalt von malerischer und architektonischer Raumvorstellung bezeichnend.

Wie in anderen bildenden Künsten gibt die Architekturzeichnung Einblick in den Schaffensprozess des Künstlers und seine Kunstauffassung. Im ähnlichen Sinne dient sie als Vermittler der Grundidee.¹⁵³ Aufgrund dessen bezeichnet sie sich als eine Alternative zum literarischen Ausdruck der Architekturtheorie.¹⁵⁴ Ursprünglich wurde die Architekturzeichnung durch den besonderen Zweck bestimmt, ein architektonisches Werk dreidimensionaler Gestaltung in geometrischer Plandarstellung (Grund- und Aufriss) festzulegen und zu veranschaulichen. Im Verhältnis zur Ausführung ist sie nicht Selbstzweck.¹⁵⁵ Spricht man von ‚Architekturcapriccio‘, geht es um ein Bild der Architektur, nicht um Architektur selbst. Das Architekturcapriccio ergab sich aus der Tendenz zum Malerischen in der Architekturzeichnung. Mit dem Capriccio eröffnete sich der Weg zum Selbstzweck der Gattung.¹⁵⁶ Für die Künstler des 18. Jahrhunderts, vor allem für Piranesi, diente diese Gattung zum Selbstzweck.¹⁵⁷ Voraussetzung dafür ist die Trennung von praktischen Zwecken und Ausführbarkeit. Dies ist gerade der Vorteil der auf Papier gezeichneten Architektur. Als die Architektur von diesen Realitätsbezügen befreit wurde, vermochte keine Regel oder kein Gesetz sie an sich zu binden.

Die Bildarchitektur, worunter die überwiegend auf Papier gezeichnete sowie gemalte Architektur zu verstehen ist und die mehr oder weniger auf der Phantasie beruht¹⁵⁸, hat ebenso eine lange Tradition. Die Traumarchitekturen in der *Hypnerotomachia Poliphili*, die malerischen Darstellungen der Idealarchitektur sowie die Stadtansichten seit dem 15. Jahrhundert lassen sich als historische Instanzen heranziehen. Während des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitete sich das Architekturbild in unterschiedlichen Gattungen der Malerei. Bei Poussin und Lorrain wird es

¹⁵² C. Linfert, Phantasiearchitekturzeichnung, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen I, 1931, S. 141: „Offenbar ist es einseitig, die Architektur als ein ‚Bild‘ oder, besser gesagt: die tektonische Bedeutung des Einzelnen wie des Gesamten durch die *Wirkung* begreifen wollen, die sich nur aus dem malerisch-bildmäßigen *Anblick* ergibt.“

¹⁵³ Ausst. Kat. Stuttgart 1993, S. 11 ff. (Definition der Gattung)

¹⁵⁴ Linfert 1931, S. 147 ff.

¹⁵⁵ D. Frey, Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, 1937, Sp. 992 ff, hier Sp. 993.

¹⁵⁶ Reudenbach 1979, S. 72: „Gattungsmischung bildet sich das eigene Genre einer ‚Papierarchitektur‘, das die Möglichkeiten von Architektur über die Gattungsgrenzen hinaus erweitert.“

¹⁵⁷ Ebenda: „Es scheint unabdingbar, >Papierarchitektur< nicht als ein weniger wertvolles Grenzgebiet der Architektur oder als Notlösung, sondern als eine eigene Form der Architekturäußerung.“ Vgl. Linfert 1931.

¹⁵⁸ Frey 1937, Sp. 999: „Architekturphantasien, bei denen Architekturen nur als Bildmotive verwendet werden. Die Absicht, das Bauwerk eindeutig festzulegen, wie es für die Realisierung nötig war, tritt damit zurück.“

als Hintergrund und Kulisse für die Mythologien eingesetzt. Aber im Lauf der Zeit verselbständigte sich das Architekturbild in den autonomen Gattungen (Veduten, Quadratura, Prospettive usw.) und in der Bühnenmalerei. Gerade wegen der vielversprechenden Ausdrucksmöglichkeiten griffen viele Künstler schon vor Piranesi dieses Mittel auf. Neben Piranesi waren die zeitgenössischen französischen Stipendiaten in Rom diejenigen, die das Architekturbild als autonome Gattung verstanden.¹⁵⁹

Im beginnenden 18. Jahrhundert entwickelte sich die Architekturzeichnung, welche eine imaginäre Mischung verschiedener Architekturtypen und Formelementen anderer Gattungen darstellt. Antiquarische und semiarchäologische Zeichnungen gehören auch zu der Kategorie. Dazu lassen sich auch Bühnenentwürfe zählen.¹⁶⁰ Bereits früh erkannte Piranesi die Möglichkeiten der Bildarchitektur, die von ihm selbst zu einer Alternative zur praktischen Baukunst erhoben wurde.¹⁶¹ Seiner Vorstellung entsprechend probierte der Künstler die Vorteile der Gattung aus: Unterschiedliche Veduten, Prospettive, Idealpläne¹⁶² usw. Die Bildarchitektur diente zunächst der Aufnahme der antiken sowie modernen Bauwerke in sowohl getreulicher als auch gekünstelter Form.¹⁶³ Eine noch bedeutendere Rolle spielt sie als Vermittler seiner Bauideen, die keinen materiellen und technischen Aufwand kennen. In gewisser Hinsicht unterscheidet sich Piranesis Bildarchitektur von derjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Linfert zufolge findet sich bei dem Künstler zunächst keine eindeutige Trennung zwischen Plastik und Flächenhaftigkeit, welche für die zeitgenössischen französischen Zeichnungen spezifisch war.¹⁶⁴

Die Bildarchitektur diente Piranesi als Träger seiner *Magnificenza*.¹⁶⁵ Wie seinen Vorgängern Juvarra und Fischer von Erlach verhalf auch ihm die

¹⁵⁹ Titelnote 1939, S. 122.

¹⁶⁰ Landolt 1956, S. 92–110, hier S. 108–109: „Der Schöpfer der Carceri, Giovanni Battista Piranesi, war Architekt. Und Architekt war auch Filippo Juvarra, dessen herrliche Zeichnungen oft nicht entscheiden lassen, ob mit ihren Bühnenbildern und Theaterdekorationen oder zur baulichen Ausführung bestimmte Entwürfe für Palasträume gemeint sind. Immer versetzen sie uns in eine völlig entrückte, unwirkliche, unübersehbare Welt, in einen Raum, der imaginär ist und außerhalb unserer rationalen Erfahrung liegt, in einen Raum, der nicht der Logik von lastenden und tragenden Elementen gehorcht.“

¹⁶¹ Piranesi 1743. Reudenbach 1979, S. 11: „Die Papierarchitektur wird zu einem Experimentierfeld, das, neben Baupraxis und ‚offizieller‘ Architekturtheorie bestehend, die entscheidenden Neuerungen vorbereitet.“

¹⁶² Reudenbach 1979, S. 72 und Linfert 1931, S. 155.

¹⁶³ Vgl. Titelnote 1939, S. 232: „Er gibt sie [Bauwerke] getreulich wieder, aber er kombiniert sie mit Erfindungen seiner Phantasie. In bildhaft geschlossener Fassung und zugleich in malerischer Auflockung aller Detailformen kombiniert Piranesi visionäre Raumbilder, Phantasiearchitekturen, historisierend-antikische Wunschbilder, ersinnt er Architekturen, die nie gebaut wurden und nie gebaut werden konnten.“

¹⁶⁴ Dasselbe gilt auch der damaligen Szenographie und den venezianischen Veduten. Merx 1971, S. 305: „Eine allmähliche Raumverfluchtung, einen Übergang vom betonten Tiefenraum zum Schichtenraum, die Wandlung der Tendenz zur Raumwirkung in eine Tendenz zur bildhafteren Wirkung, zunehmende capricceske ‚Zufälligkeit‘ des Bildausschnittes und Neigung zur räumlichen Verunklärung, sowie eine Verlagerung von mehr architektonischen zu mehr landschaftlichen Bildkonzeptionen – dies alles können wir auch am Entwicklungsweg der venezianischen Vedutenmalerei, etwa von Canal bis Guardi, beobachten.“

¹⁶⁵ H. Volkmann, Giovanni Battista Piranesi. Architekt und Graphiker, Berlin 1965, S. 22: „Indem die lebhafteste Phantasie des jungen Architekten sich die einstige Größe der in so

Bildarchitektur zur Ästhetisierung der Architektur. Die Architektur wurde durch die Umsetzung ins Bild zu einem Ausstellungsstück, wie es beim Architekturmodell der Fall war. Dabei veränderte sich auch die Betrachtungsweise der Architektur. Die Architektur spricht das Gefühl des Betrachter an und wurde zum Gegenstand der ästhetischen Betrachtung. Hier ist eine Gleichsetzung von Poesie und Architektur auffällig – „ut architectura poesis“¹⁶⁶.

Erst in der Bildarchitektur wurde die Ausdrucksfähigkeit der Architektur zum Thema erhoben (*parlanti ruine* sowie *architecture parlante*). Nicht um die rhetorische Funktion, die Forssman jedem vorangegangenen Architekturstil zuweist¹⁶⁷, sondern um den „Sprachcharakter“ der Architektur handelt es sich bei dieser Bildarchitektur.¹⁶⁸

3-5. Ästhetisierung der Ingenieurbauten und der Baumaschinen

Indem Piranesi industrielle Gegenstände ästhetisch betrachtet, ist er seiner Zeit voraus. Zwar gab es auch vor Piranesi Darstellungen von Ingenieurbauten und mechanischer Geräte, doch blieben diese eher deskriptiv. Piranesis Darstellungen römischer Ingenieurbauten geben gewisse Informationen, aber darüber hinaus führte er sie zu Gegenständen der ästhetischen Betrachtung (Abb.104).

Die Thematisierung der technischen Gegenstände lässt sich auf Piranesis eigene geschichtliche Auffassung der römischen Kultur und Baukunst zurückführen.¹⁶⁹ Die antik-römischen Zivilbauten lobte Piranesi hinsichtlich ihrer Größe und technischen Errungenschaft. Darüber hinaus fand der Künstler in ihnen ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Ordnung und der Gerechtigkeit Roms. In diesem Sinne sind die *CARCERI* als eine architektonische Infrastruktur zu verstehen.¹⁷⁰ Dies bestätigt sich im

trauriger Verstümmelung dastehenden Ruinen ausmalt, beginnt er seine Vorstellungen davon aufs Papier zu werfen, ja, er steigert solche Gebilde zu überirdischer Größe.“

¹⁶⁶ Steinhauser 1983, S. 25: „Dabei wandelt sich Horaz' programmatisches Diktum *ut pictura poesis*, das Dubos und Batteux ihren Traktaten als Motto vorangestellt hatten, in *ut architectura poesis* um, wobei die frühere regelhaft rhetorische Bestimmung der Architektur sensualistische außer Kraft gesetzt ist.“

¹⁶⁷ Forssman 1961, S. 125.

¹⁶⁸ Vgl. Jens Bisky, *Poesie der Baukunst*, Weimar 2000, S. 7: „War Architekturtheorie vorher rhetorisch fundiert, weil man die Betrachtung der Fassade als Redesituation verstand und entsprechende Regeln des Decorum aufstellte, so wurde nun versucht, den Sprachcharakter der Bauwerke als System literarischer, historischer, symbolischer oder allegorischer Anspielungen zu erklären.“

¹⁶⁹ Ausst. Kat. Rom 1967/68, S. 10: „La tesi di Montesquieu è che i romani furono grandi non solo per le virtù militari ma anche e soprattutto per le virtù civili, cioè per la prudenza, l'equilibrio, la saggezza, la giustizia e la capacità di amministrare la pace; la loro decadenza fu dovuta, ancor più che all'aver ceduto le armi ai barbari, proprio all'abbandono di tali virtù. Ora il Piranesi, in polemica appunto con quanti intendono togliere ai romani „la lode della magnificenza“, ne difende l'eccellenza „nelle arti della guerra, e della Pace“, ne esalta la „parsimonia“, „virtù d'uomini savj“, l'„industria“ e l'„ingegno; [...]“

¹⁷⁰ Vgl. H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin 2000, S. 92: „Der historische Fluchtpunkt von Piranesis gigantomanen Vision liegt denn auch tief in der Frühgeschichte Roms im 6. Jahrhundert vor Christus, als der etruskische König Servius Tullius der Legende zufolge die erste Stadtmauer errichtet, die Abwässeranlagen durch die

Vergleich der architektonischen Formen der *CARCERI* mit denjenigen der Zivilbauten. Die unermessliche Größe von Mauern und Substruktionen war für Piranesi die Inkarnation der einstigen Macht und zugleich erhaben. Überdies spielte der Gedanke eine große Rolle, dass das Genie des Architekten, seine Erfindungsgabe, durch diese Bauten aufs deutlichste reflektiert wird.

Zunächst ist es wichtig, die Terminologie der Ingenieurbauten näher zu betrachten. ‚Ingenieur‘ ist mit dem Begriff ‚*ingegno*‘(=*ingenium*) verwandt. Daher lässt sich der Ingenieur als Besitzer der Erfindungsgabe bezeichnen. „Innerhalb der Poetik und Rhetorik wird das *Ingenium* insbesondere der Findungslehre (*inventio*) zugeordnet und dem *iudicium* gegenübergestellt, das zum anschließenden Ordnen des Stoffes (*dispositio*) befähigt.“¹⁷¹ Im barocken Zeitalter wurde der Begriff für die Bezeichnung der besonderen Gabe des Menschen gebraucht. „Bei E. Tesauro, dem bedeutendsten Theoretiker des literarischen Barock in Italien, ist <*Ingenium*> (*ingegno*) im Anschluss an *Peregrini* synonym mit <*argutia*> (*argutezza*), und dieses «scharfe» *Ingenium* gilt. Insbesondere als das Vermögen, metaphorisierend ungewohnte, ja ungeahnte Wort- und Gedankenkombinationen (*concetti*) zu bilden, um auf diese Weise die schöpferische Kraft der «*ingegnosa Natura*» zu erkennen und in der Phantasie nachzubilden.“¹⁷²

Im Lauf der Zeit beschränkte sich die Begriffsverwendung auf bestimmte Berufsgebiete wie Maschinenbau, Militär- oder Zivilarchitektur. „Das Substantiv erfährt in der lautlichen Form <*engin*> eine Bedeutungsverengung und bezeichnet die vom ausgezeichneten *Ingenium* des «Ingenieurs» konstruierte Maschine, insbesondere die Kriegsmaschine.“¹⁷³ Die Zivilarchitektur, einschließlich der militärischen Einrichtung, entsteht meistens aus dem unumgänglichen Bedarf der Gesellschaft. Hierin findet man einen entscheidenden Unterschied zur Architektur. Um unmittelbare Herausforderungen und Notlagen zu bewältigen, benötigt die Zivilarchitektur natürlich mehr als Erkenntnisse zu Regeln und Gesetzen. Darum spielt die Erfindungsgabe des Architekten eine große Rolle. Die Begriffsnähe zwischen Genie, *Ingenium* und Bauingenieurkunst ist aus diesem Grund selbstverständlich. Für Piranesi verbindet sich das Genie der Architektur und die *Magnificenza* der römischen Baukunst besonders im Hinblick auf die Bauingenieurkunst.

In den *CARCERI* und in der *Antichità Romane* taucht die Bauingenieurkunst in vollständiger oder bruchstückhafter Form auf. In beiden Fällen aber zeigt sie sich in evozierender Gestaltung. Die von Menschenhand fast unberührte Form der Steine und das überdimensionierte Maß erwecken den Eindruck, dass eher Natur als Menschen sie erzeugt hätte.¹⁷⁴ Man kann sich daher vorstellen, dass Piranesi in diese Architektur das Naturerhabene

Stadt gelegt und das erste Gefängnis als Gefäß einer unerbittlich strengen Gerechtigkeit gebaut hatte.“

¹⁷¹ Historisches Wörterbuch der Philosophie, 4. Bd., Sp. 360. Quintilian, *Inst. orat.* 10, 1, 130; 10, 2, 12.

¹⁷² *Ibid.*, Sp. 361–62. A. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1654.

¹⁷³ Historisches Wörterbuch der Philosophie, 4. Bd., Sp. 362.

¹⁷⁴ Piranesi 1756, Bd. III, Taf. LIII: „Fatte più dalla Natur che dall’arte.“ Vgl. B. Reudenbach, *Natur und Geschichte bei Ledoux und Boullée*, in: *Idea VIII*, 1989, S. 31–56, hier S. 42–43 und 46.

hineingehaucht hat. Baumaschinen und Baugerät, welche die *Antichità Romane* eingehend und sachgetreu darstellt, bringen eine einschüchternde Wirkung mit sich. Die in den *CARCERI* eingesetzten Maschinen gehen im Hinblick auf die emotionale Wirkung weit darüber hinaus. Sie lassen nicht zu, ihre Funktion und ihre wesentliche Form zu erfassen. Den Maschinen wies Piranesi vor allem die Aufgabe zu, die abschreckende Stimmung des Bildes auszulösen und das Gefühl des Betrachters unmittelbar zu erregen. Das sensualistische Gestaltungskonzept verlagert die stummen industriellen Gegenstände in einem Bereich, in dem allein das ästhetische Verhältnis zwischen dem Betrachter und den wahrzunehmenden Dingen vorherrscht.

3-6. Piranesis Schaffensvorgang als Manifestation eines Prozesses von Werden und Vergehen

Es ist sehr interessant, den Schaffensvorgang Piranesis nachzuvollziehen und daraus Eigenschaften desselben ausfindig zu machen. Der Künstler hatte eine besondere Beobachtungsgabe, die mit analytischer Schärfe ausgezeichnet ist.¹⁷⁵ Der Realitätsgrad des einzelnen Objekts, das der Künstler erfasste, bezeugt hinlänglich die Beobachtungsgabe des Künstlers. Wie die Blätter aus *Antichità Romane* und *Campo Marzio* zeigen, arbeitete Piranesi einen bestimmten Gegenstand aus einem ganzen Komplex heraus und drang in das Einzelne ein. Mit dieser Betrachtungsmethode konnte der Künstler den Gegenstand noch genauer erfassen als die moderne Photographie. Sogar in seinen Phantasiegebilden lässt sich die sachliche Genauigkeit nachvollziehen, selbst wenn sie dort sporadisch erscheint. Es ist allerdings ein schroffer Gegensatz zu der synthetischen Wiedergabe seiner Werke, die ab und zu aufgezeigt wurden.

Die von der analytischen, objektiven Betrachtung gewonnene Einzeldarstellung des Gegenstandes sammelt sich in einem Bild, wobei die Eigenschaft des Einzelnen oft dem malerisch verschwommenen Ganzen unterliegt. In diesem Ganzen erscheint die einzelne Bildkomponente in völlig anderer Form: ein Werkzeug z. B. wird zum Torturgerät. Der Übergang von der Realität in die Bildwelt Piranesis ist eine synthetische Verschmelzung. Der Arbeitscharakter lässt sich zum Teil in bezug auf die Urbanistik seiner Zeit erklären. „Die Programme der *Concorsi* betonen also offensichtlich nicht nur das Einzelmonument, sondern legen Wert auch auf dessen Einbildung

¹⁷⁵ Vgl. Scott 1975, S. 294: “The preparatory sketches from which he built up the large drawings for his etchings were very hastily conceived and probably did not leave his possession because too slight to be of interest to collector. Legrand records the astonishment of his contemporaries at the artist’s technique. ‘He never made detailed sketches, a broad stroke of red chalk which he reworked in pen or brush and even then only in parts was enough to secure his ideas, but it is almost impossible to make out what he thought he was putting on the paper because it is nothing but a chaos out of which with his admirable art he only extraced a few elemets for his plate. The artist Robert, with whom he sometimes used to draw in the countryside, and who was well able to appreciate his talent, could not understand how he could manage with such slight sketches. Seeing his astonishment Piranesi said. “The drawing is not on my paper, I agree, but it’s all here in my head. You’ll see it in the plate.” These speedy jottings were the result of preliminary observaions made on the spot each day.” Legrand 1978, S. 231.

in einen großartig gestalteten urbanistischen oder baulichen Gesamtkomplex.“¹⁷⁶ Piranesi versuchte „Form- und Raumreichtum“ anstelle des „großflächigen Monument[s]“¹⁷⁷ herzustellen.

Die Einzelobjekte aus Ruinenstätten, die für Piranesi später als Gestaltungsmittel dienten, wurden immer fragmentarisch gesammelt und dann verzeichnet. Sie rufen je eine Erinnerung hervor, welche jedes Fragment in sich trägt. So ist die Erinnerung fragmentarisch überliefert, wie z.B. die Fragmente der ‚*Forma Urbis Romae*‘. Der Künstler griff die lückenhaften Fragmente auf und untersuchte jedes Bruchstück mit Sorgfalt. Aber als er die ganze Stadtanlage aus diesen Fragmenten wieder herstellte, schloss er die Lücken mit seiner eigenen Fähigkeit, *Invention* und *Capriccio*. Piranesis Antikenrekonstruktion ist ein synthetischer Komplex aus dem historischen Zeugnis und seiner künstlerischen Einbildung.

Das *Capriccio* (hier im engerem Sinne: Zusammensetzung der topographisch und historisch fremden Gegenstände in einer Bildebene) ist eine künstlerische Technik und eine Art der Kombination, die gesammelte Objekte von der alltäglichen Realität in eine phantastische Welt transportiert. Es ist eine Technik der Variation und Manipulation.¹⁷⁸ Dabei handelt es sich um die Zwischenphase zwischen Wahrnehmung und Wiedergabe, wo Erinnerung, Imagination und Invention des Künstlers zusammenwirken.¹⁷⁹ Die Erinnerung (od. Gedächtnis = Mnemosine) war für den Künstler ein Instrument der Historisierung seiner Baukunst. Invention (Erfindung) beruht, wie bekannt, auf dem Gedächtnis. Das Gedächtnis ist Nährstoff für die Einbildung des Künstlers.¹⁸⁰

Bei Piranesi lässt sich der Prozess vom Erstellen eines Konzepts bis zur Fertigstellung eines Werks mit der Geschichte eines Bauwerks vergleichen. Ein Bauwerk wird erst geplant, dann gebaut; es erfährt möglicherweise im Lauf der Zeit Veränderungen – es wird ver-, an- sowie umgebaut; schließlich wird es ruinös und am Ende hinterlässt es keine Spur.

¹⁷⁶ Reudenbach 1979, S. 74.

¹⁷⁷ Ebenda: „Piranesi beschäftigt sich kaum mit einem isolierten Einzelmonument und entwickelt die Aussagefähigkeit von Architektur gerade in vielfach variierten Raumsequenzen.“

¹⁷⁸ Kiene 1996/97, S. 83: „Architekturcapriccio zitieren ausgewählte Baudenkmäler, wobei künstlerische Qualität durch Abwandlung (*varietà*) erzielt wird. [...] In *Capriccio* manifestiert sich *varietà* formal sogar noch bei Motivwiederholungen. Ein Monument kann beispielweise im Œuvre eines Architekturmalers in einem Bild topographisch genau in anderen malerisch restauriert, dann ‚ruiniert‘ und schließlich mit weiteren wiederkehrenden Motiven willkürlich kombiniert werden.“

¹⁷⁹ Knabe 1972, S. 278–79.

¹⁸⁰ Vgl. Alloisi 1994, S. 55: „Für Piranesi ist die Maßstabüberschreitung ein ‚memento‘, ein Instrument der Verherrlichung der Größe der alten Römer. Seine Zeit erscheint ihm als der Antike und deren unvergleichlichen Weisheit unwürdig. Um mit Vico zu sprechen, ‚war die Staatsauffassung der Römer deshalb allen anderen Nationen der Welt überlegen, weil sie sich mit rechten Schritten von der göttlichen Vorsehung leiten ließ.‘ Aus diesem Grund ist der einzig mögliche zeitgenössische Gebrauch der Antike in der willkürlichen Zusammensetzung ihrer Bruchstücke gegeben. Gegenüber Vico brachte sich Piranesi mit diesem Pessimismus hinsichtlich des zukünftigen Schicksals Italiens und der Unmöglichkeit einer umfassenden Renaissance der Antike in eine Abseitsposition: ihm schien nur das Spiel der Phantasie geeignet, die moralische und ideologische ‚Lücke‘ zwischen den beiden Welten zu schließen.“

In seinem Druckverfahren wird diese Gesinnung im besonderen Maße deutlich. Die Utensilien der Stecher sind mit den Werkzeugen der Handwerker zu vergleichen, die Ausführung auf der Platte mit der Errichtung eines Gebäudes. Der Ätzprozess, den Piranesi auf unterschiedliche Art und Weise wiederholte, bedeutet im übertragenen Sinne die progressive Ruinierung der Architektur.¹⁸¹ Außerdem muss in Betracht gezogen werden, dass Piranesi nicht selten die gleiche Kupferplatte mehrmals überarbeitet hat. Diese Arbeitsmethode bedeutet nicht nur eine Überarbeitung für eine neue Fassung, sondern auch eine organische Wandlung des gezeichneten Bauwerks. Piranesi verlieh in dieser Weise der gezeichneten Architektur ein organisches Leben, das im Lauf der Zeit der Veränderung unterliegt oder von ihm erneuert und wiederhergestellt wird. Der im Bild fixierte Zustand der architektonischen Motive kann daher im nächsten Moment in einen anderen Zustand übergehen. Dies gilt auch bei den *CARCERI*. Die Veränderungen der *CARCERI* bedeuten nicht, dass es sich um zwei unterschiedliche Fassungen handelt, sondern dass die *CARCERI* einem eigenen Schicksal unterzogen wurden. Neben den teilweisen Erneuerungen der einzelnen Bestandteile erkennt man auch den Verfallsprozess und den prinziplosen An- und Überbau. Hierbei sind die sich mehrfach wiederholenden Ätzungen und Hinzufügungen der Linien nicht nur als gestalterische Mittel zu verstehen, sondern auch als ein historischer Beleg, ein Zeugnis der Menschengeschichte.

4. *Magnificenza* als Leitbegriff in Piranesis Ästhetik

4-1. Begriffsverwandtschaft: Grandezza, le sublime und *Magnificenza*

Den Begriff *Magnificenza*, der eine Auszeichnung für den höchsten Grad der Ansehnlichkeit bedeutet, wies Piranesi besonders der römischen Architektur zu.¹⁸² Mit diesem Superlativ verehrte der Künstler außerdem die vergangene

¹⁸¹ Vgl. Wendorf 2001, S. 168: „He also continued to revise the *Rovine d'antichi Edifizj*, issuing it in numerous states over the years as *Ruine di Sepolcro antico*. These additional plates either closely anticipate or are conterminous with Piranesi's execution of his early *vedute*, the first states of his *carceri*, and the *grotteschi*, the prints by which he was – and still remains – best known. They suggest, moreover, that his increasingly intense focus on the depiction of ruins was particularly suited to the etching process, even when it was augmented by engraving, drypoint, and scraping, as it often was in these early plates.“ Und S. 176: „Each image he produced, moreover, represents a double ruin: not through the traditional topos linking cultural and human decay (although that seems to be indisputably true of so many of these images), but rather in the sense that process of physical deterioration we witness in his ruins is analogous to the etching process itself, which proceeds by immersing the varnished and inscribed copperplate in a bath of acid, which then bites into the copper surface the artist has exposed.“

¹⁸² Der Begriff *Magnificenza* verbirgt den moralischen Grund hinter sich. Die moralische Strenge der frühen Königszeit und des republikanischen Zeitalters wurde im Klassizismus zum Vorbild des Bürgertums erhoben. Auch in der Kunst des 18. Jahrhunderts wurde das Thema der *Magnificenza* häufig zur Darstellung berufen. G. Briganti 1996, S. 84: „Era un sentire 'severo', che poteva anche toccare le corde dell'angoscia e del terrore o avvalersi dei cupi effetti del tenebroso e del minaccioso, ma l'angoscia ed il terrore non erano partecipati,

Kultur und Zivilisation seiner eigenen Nation. Gleichzeitig propagierte Piranesi mit diesem Begriff seine Vision für die zukünftige Baukunst, die jener der Antike gleichgestellt werden sollte.

Es soll zunächst von Begriffen ausgegangen werden, die mit der *Magnificenza* verwandt sind. *Grandezza*, *the sublime*, das *Erhabene* können zum Vergleich nebeneinander gestellt werden. Mit gewissen Deutungsnuancen weisen sie alle auf außergewöhnliche Phänomene, Gegenstände in der Natur sowie Artefakte; ferner auf Persönlichkeiten, die politisch, moralisch und religiös in der Geschichte auffielen.

Das Erhabene ist als ein Synonym für *Magnificenza* anzusehen. Gewiss wird auf eine geistige und seelische Steigerung nach der allgemeinen Bestimmung des Begriffs des Erhabenen – „eine Erhöhung der pathetisch sich aufschwingende Seele“¹⁸³ – hingewiesen. Gegenüber einer solchen psychologischen Wirkung des Erhabenen bedeutet die Wortgruppe, *Grandezza*, *grande*, *grandeur* sowie Großartigkeit etwas anderes, was man auf die physikalische Quantität des Dings beziehen kann.¹⁸⁴ Die *Magnificenza* trägt auch einen Sinn der Größe, die sowohl physikalische als auch psychologische Wirkungen entfaltet. Bei Watelet findet sich eine semantische Zusammensetzung von den beiden Sinnen, nämlich, das Erhabene ist die Steigerung der Größe.¹⁸⁵

Die *Magnificenza* verstand sich bei Piranesi als Synonym für *Grandezza*. Die *Grandezza* als eine Teileigenschaft der *Magnificenza* bezieht sich buchstäblich auf die quantitative Größe und dann auf ein imposantes Ausmaß der Architektur. Die Entsprechung des wörtlichen Sinnes findet sich in Piranesi's Bildern. Seine Wiedergabe der antiken Monumente enthält ausnahmslos Größe. Die eigentliche Größe der antiken Architektur wurde abermals durch Einsetzung der künstlerischen Phantasie ins Unermessliche übersteigert. Dies korrespondiert mit der oben genannten Definition des Erhabenen von Watelet.

bensi 'rappresentati' a titolo di ammonimento, di *exemplum virtutis* [...] Nel suo aspetto severo, 'matematico', [questo sentire] diede vita ad una vasta gamma di esperienza emotiva che concernono Piranesi come David, aderendo ai principi dell'illuminismo ma senza mai tradire, come nel caso del Piranesi, il legame con i primi moti dell'anima romantica aeerfrice della funzione rievocatrice della fantasia e della proprietà dei sentimenti sull'intelletto.”

¹⁸³ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. II, Sp. 624 (Über das Erhabene, Sp. 624–635)

¹⁸⁴ B. Saint Giron, *Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français*, Paris 1990, S. 23–24: „La langue anglaise est d'une grande richesse dans le champ sémantique du sublime. Ainsi Kames utilise-t-il trois termes pour désigner la grandeur naturelle (magnitude ou grandeur cosmique, greatness ou grandeur de ce qui en impose, elevation qui désigne moins la hauteur que la position supérieure), en fonction desquels il distingue deux types de grandeur esthétique ou subjective : grandeur qui repose sur la greatness et sublimity qui a plus d'affinité avec l'elevation. Ces distinctions ne peuvent être rendues en français sans périphrase.“ Henry Home Lord Kames, *Elements of criticism*, 1762, vol. I. Chap. II, sect. 4: „Grandeur and Sublimity“.

¹⁸⁵ Knabe 1972, S. 456.

4-2. Die Idee der *Magnificence* in der französischen Kunsttheorie

Magnificence war zunächst ein Ideal, das insbesondere in der französischen Kunstkritik des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde. Eine frühe wichtige Instanz dafür ist Poussins Theorie des „großzügigen Stils (*maniera magnifica*)“¹⁸⁶. Was unter dem Begriff *Magnificence* zu verstehen ist, bezog sich dort auf die heroische tragische Größe, welche Schlachten, heroische Taten und göttliche Wesen darzustellen vermögen. Der Bezug auf die Antike bzw. der antikische Charakter ist dem Begriff inhärent.¹⁸⁷

In der französischen Architektur prägte sich die Idee der *Magnificence* ein. Demgemäß entstand ein Topos ‚*Architecture de Magnificence*‘ in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts. J.-F. Blondel definierte *Architecture de Magnificence* als „Monuments élevés pour la *Magnificence*.“¹⁸⁸ Die *Magnificence* war ursprünglich eine architekturfremde Ausdrucksform.¹⁸⁹ Sie bedeutete „primär nicht einmal eine Qualität der Architektur“, sondern wurde „an sich [als] ein Attribut des Auftraggebers und Bauherrn“¹⁹⁰ verstanden. Der Begriff galt als ein ‚Supraaddendum‘ einer Architektur für deren Erbauer.¹⁹¹ Durch immer größer werdenden Anspruch auf Sendungskraft der *Magnificence* wurde veranlasst, entsprechende Bautypen und -motive auszusondern.

Man sah also in der Architektur das geeignetste Mittel für den Ausdruck der Magnifizenzidee. Ihre Ausdrucks- und Sendungsstärke liegen ihren Wesenscharakteren zugrunde: tektonisches Dasein, Öffentlichkeit und Monumentalität. Die *Architecture de Magnificence* bezog sich auf antike Denkmäler und deren architektonische Formel. Die antiken Denkmäler wurden erstens als Bedeutungsträger betrachtet; sie verbanden sich eng mit der Geschichte und Sage des heroischen Zeitalters. Zweitens dienten sie der zeitgenössischen Denkmalarchitektur als Vorbilder. Im Hintergrund verbarg sich die politische oder ideologische Vorstellung. Die Architektur des *grande siècle* stehen in ähnlichem Sinne der antiken Architektur nah.

Seit dem 16. Jahrhundert wurde das Typen- und Formenrepertoire des Topos zum Großteil durch die Antikenrekonstruktionen gefördert. Die Romdarstellungen von Du Cerceau bis Desgodetz gaben der französischen Architektur ständig Inspirationen für die *Architecture de Magnificence*.¹⁹² Johannes Erichsen spricht von einer „begrifflichen Nähe von antiker Architektur und *magnificence*“¹⁹³; er verweist auch auf zahlreiche Quellen.¹⁹⁴

¹⁸⁶ Borinski 1965, 2. Bd., S. 83.

¹⁸⁷ Des weiteren siehe Erichsen 1975, S. 178 ff.

¹⁸⁸ Cours, 2, Kap. VII.

¹⁸⁹ Reudenbach 1979, S. 76.

¹⁹⁰ Erichsen 1975, S. 171.

¹⁹¹ Ibid, S. 172.

¹⁹² Ibid, S. 187: „Beruft sich die *Architecture de Magnificence* in verschiedener Hinsicht auf die Monumente der Antike, so wird es nützlich sein, zum Verständnis ihrer Ausgangsposition und ihrer Wandlungen das Gebiet der Antikenrekonstruktion zu betrachten.“

¹⁹³ Ibid, S. 180.

¹⁹⁴ Ebenda: „So spricht d’Aviler im „Cours“: „C’est en ... (Italie) ... où l’on voit les plus superbes monuments de la *magnificence* des Anciens, et particulièrement à Rome qui renferme encore ce qu’il y a de plus précieux, et d’où l’on a tiré les meilleurs principes de cet

In der französischen *Architecture de Magnificence* wurde das gesamte Typenrepertoire aufs notwendigste reduziert betrachtet. Tempel (Häuser der Götter), Paläste (Sitze der irdischen Mächte) und Grabmäler wurden vorzüglich dem Repertoire der *Architecture de Magnificence* zugeordnet. Dabei ist zu erkennen, dass diese Architektur überwiegend auf die Repräsentation der zugewiesenen Qualität (*Magnificence*) zielte. Damit wurde die ästhetische Wirkung nachdrücklich betont.¹⁹⁵ Von der Nützlichkeit (*commodité*) und der Annehmlichkeit (*plaisir*) nahm die Architektur mit der Großartigkeitsformel Abstand.¹⁹⁶ Bei der Architektur der Großartigkeit treten Nützlichkeit und Annehmlichkeit der Repräsentationsfunktion in den Hintergrund.¹⁹⁷

Nun sollen einzelne Bautypen aufgezählt werden, die in besonderer Weise geeignet sind, *magnificence* auszudrücken: Triumphbogen, Obelisk, Amphitheater, Säulenhalle und Therme. Diese Bauten, deren Denkmalcharakter seit langem anerkannt war, wurden auch von J.-F. Blondel als *Architecture de Magnificence* klassifiziert.¹⁹⁸ Sie alle stammen aus der Antike und zeichnen sich durch ihre Öffentlichkeit und Sendungskraft aus. In Erweiterung der Bautypen für die *Magnificence* kamen später Theater, Bibliothek, Universität und schließlich die gesamte Stadtanlage hinzu, die sich ebenso durch ihren öffentlichen Charakter auszeichnen, wie „Repräsentationsbauten der Gemeinschaft – Rathaus, Theater, der Wissenschaft geweihte Institute, öffentliche Plätze“¹⁹⁹. Es lässt sich nachvollziehen, dass die *Architecture de Magnificence* vom Denkmalcharakter langsam zum öffentlichen Charakter übergang und der Erneuerung der zeitgenössischen Baukunst zugedacht wurde.²⁰⁰

Art ...“, und Desgodetz spricht von „cette beauté et de cette magnificence qui éclatent dans les somptueux Edifices de l'ancienne Rome“ Auch J.-F. Blondel sagt von der Antike: „... rien n'a plus contribué à nous faire connoître leur magnificence et leur grandeur que les superbes Temples ...; que leurs Arcs de Triomphe, leurs magnifique Palais, leurs Théâtres, leurs Amphithéâtres“, und Robert Adam beschreibt in einem Brief aus Rom die Wirkung der antiken Bauten: „Hier are amphitheatres, Triumphal Arches, Fragments of Temples, and other antiquities, So grand, so noble and awful that it really fills the mind with a reverential fear and Respect [...]“Gemeinsam ist diesen sozusagen „professionellen“ Urteilen, dass sie sich vorwiegend auf komplexe und architektonisch anspruchsvolle Bauwerke beziehen, die auch dem Architekten noch Bewunderung abbringen können, also der römischen öffentlichen Architektur.“

¹⁹⁵ Reudenbach 1979, S. 76: „Mit der Poetisierung der Architektur wird die aus der Malerei und der Bildersprache der Ikonologien stammende >magnificence< auch zu einer Qualität der Architektur. Die >Architecture de Magnificence< belegt also exemplarisch die über eine Poetisierung der Architektur vollzogene Wandlung von Nutzbau zum Kunstobjekt.“

¹⁹⁶ Erichsen 1975, S. 173: „Cordemoy führt unter den öffentlichen Bauwerken als „pour la commodité, pour le plaisir et pour la magnificence“ bestimmt auf: „Les Arc de Triomphe, les places publiques, les Portiques, les Académie, les Obélisques, les Fontaines, les Théâtres, les Maisons de ville, et les Tribunaux où l'on rend la justice“, [...]“.

¹⁹⁷ Ibid, S. 177: „Kennzeichnend für sie ist die absolute Fixierung auf die magnificence. Dafür mag ihnen ihre erhabene Nutzlosigkeit, ihre Verweigerung gegenüber allen utilitaristischen Ansprüchen, [...]“.

¹⁹⁸ Ibid, S. 169–70, Anm. 518. J.-F. Blondel, Cours, 2, S. 2: „Les Arcs de Triomphe, les Obélisques, les Amphitheatres, les Portiques, les Thermes etc. sont consacrez à l'ornament, au plaisir et à la magnificence.“

¹⁹⁹ Die Bautypen für die *Magnificence* repräsentieren Ideen, Ereignisse sowie Status von Herrschaft, Religion usw.; sie haben deswegen einen bestimmten Öffentlichkeitscharakter. Siehe Erichsen 1975, S. 173.

²⁰⁰ Vgl. Erichsen 1975, S. 186–87.

Die wichtigste Aufgabe, die den französischen Stipendiaten in Rom zugeteilt war, bestand darin, die Magnificence der antiken Architektur vor Ort zu studieren und daraus neue Bauideen im Hinblick auf die Magnificence zu entwickeln.²⁰¹ Während der 1740er Jahre kam Piranesi unter dem geistigen Einfluss der Franzosen mit der Magnificence-Idee in Berührung. Zusammen mit den Franzosen und mit dem von ihnen geschulten Blick begann der junge Piranesi die antiken Monumente zu betrachten. Gleichzeitig bildete sich die neue ästhetische Vorstellung, dass Architektur als Wirkungsträger einzusetzen sei. Dementsprechend fiel der Begriff Magnificenza bei Piranesi erst in den späten 1740er Jahren auf.

Ebenfalls pflegten die italienischen Architekten in Bezug auf die römischen *Concorsi Clementini* die Architekturtypen für die Magnificenza darzustellen.²⁰² „Für das »magnifico Collegio« fordert man 1750 »una maestosa scala« und 1754 einen »magnifico Tempio ossia cattedrale per città metropoli d'un gran regno con cupola e campanile.«²⁰³ Die ausgeschriebene Aufgabe zielt nicht nur auf das einzelne Bauwerk, sondern auch auf den „urbanistischen oder baulichen Gesamtkomplex“²⁰⁴.

Diese Orientierung musste Piranesi anregen, seine eigene Magnifizenz-Idee herauszubilden.²⁰⁵ Diese Idee wurde für Piranesi bald zu einem Rettungsprogramm in der diffusen Krise seiner Zeit.²⁰⁶ Die frühe Entwicklung seiner Magnificenza ist im Vergleich zwischen *Prima Parte* und *Opere Varie* zu erkennen. Schließlich erreichte seine Magnificenza in *Antichità Romane* und *Della Magnificenza*, auf den römischen Monumenten basierend, ihren Höhepunkt. Der Versuch, die Krise mit der Magnifizenz-Idee zu durchbrechen, hatte einen neuen Impuls zur Folge, durch den er seine Architekturauffassung und -ästhetik neu ausgearbeitet hat. So spiegeln nachfolgende Phantasien sowie Idealpläne die neue Architekturidee wider. Schon früh entdeckte der Künstler die Möglichkeit seiner Ideenentfaltung in der graphischen Gattung und wurde damit zum führenden Künstler der „Bildarchitektur“.²⁰⁷

²⁰¹ Ibid, S. 178 ff.

²⁰² Reudenbach 1979, S. 73: „So lauten die Attribute der in den Concorsi – Ausschreibungen verlangten Gebäude vornehmlich »grande«, »magnifico«, oder »maestoso«.“

²⁰³ Ibid, S. 74.

²⁰⁴ Ibid, S. 73 und P. Marconi u.a., I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, Rom 1974, Bd. 1, S. 18–19.

²⁰⁵ Ibid, S. 71: „Eine Bezugnahme auf Piranesi erscheint bei der Untersuchung von Entwicklungen der Folgezeit also insofern berechtigt und angemessen, als die Krise herkömmlicher Architekturauffassungen bei ihm erstmals in umfassendem Sinne sichtbar wird, und hier zugleich der Grundstein für die weitere Entwicklung gelegt wird.“

²⁰⁶ Piranesi 1743: „Quindi è ch'essendomi venuto in pensiero di farne palesi al Mondo alcune queste: ned essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcuna: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beate perfezione a cui fu portata ne'tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, e in quelli de'potentissimi Cesari, che le succedettero: o pure ella sia ancora di quelli che farsi dovebbono Mecenati di questa nobilissima facoltà: il vero si è, che non vedendosi a nostri giorni Edifizj, che portino il difendio, che ricercherebbe per esempio un Foro di Nerva, un Anfiteatro di Vespasiano, un Palazzo di Nerone; ned apparendo ne' Principi, o ne'privati disposizione a farneli vedere.“

²⁰⁷ Reudenbach 1979, S. 71 f.; Linfert 1931.

Piranesi hatte von seinen Vorgängern die Typen für die *Magnificenza* übernommen. Anhand seiner *Prima Parte* bestätigt sich die Wiederholung des herkömmlichen typologischen Repertoires. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass der Künstler nicht nur Bautypen, sondern auch einzelne Baumotive zur Großartigkeitsformel erhoben hat. Galerie, Treppe, Kolonnade usw. Bald danach erweiterte er seinen Typenschatz in gewaltigem Maße. Schließlich kamen die Industriebauten wie Festungsmauern, Substruktionen, Aquädukte, Abwasserkanäle, Straßen und Brücken in sein Repertoire. Hierin unterscheidet sich Piranesis *Magnificenza* von der französischen *Architecture de Magnificence*, die sich dem funktionalen Zweck entzieht.

Das Unmögliche zu bauen, besonders in Hinsicht auf technische Beherrschung und gesellschaftliche Bereitschaft, bedingt die Architektur der *Magnificenza* bei Piranesi. Damit erschloss sich der Künstler in bezug auf die *Magnificenza* das technische Vermögen der alten Etrusker und Römer: *fermezza* und *utilità* werden nun auf die ästhetischen Ebene erhoben und wirken sich ebenda aus.²⁰⁸ Dabei ließ die repräsentative Funktion der antiken Ingenieurbauten bei Piranesi nicht nach. Wie häufig in seiner *Della Magnificenza* erwähnt, reflektiert diese Architektur disziplinierte Herrschaft, Ordnung der Gesellschaft und auch Mentalität des Volkes. Auch der Kerker wurde in diese Kategorie eingeordnet, indem er als eine Art der Infrastruktur für die staatliche Gründung errichtet worden war und darüber hinaus die gemeinsamen Charakteristiken der oben genannten Architekturen vorzuweisen vermag.

Zusammen mit der kategorischen Erweiterung der Magnifizenz-Bautypen, wurde bei Piranesi der Begriff zum Mittel für die Legitimation seiner Ästhetik gegen die konventionelle Rangordnung und die ‚edle Einfalt‘, die im französischen Klassizismus und bei Winckelmann zum ästhetischen Appell erhoben wurde. Seine *Magnificenza* korrespondierte mit der in seiner Zeit unterströmenden, romantischen Geschmacksrichtung, die das Hässlichen und das Beängstigenden sowie Furchterregenden vorzüglich empfand und die bisher verachteten Themen und Gattungen zu legitimieren versuchte.²⁰⁹

²⁰⁸ Miller 1978 (I), S. 237: „Dieser neue Geltungsbereich des Erhabenen wird nicht dadurch eingeschränkt, daß Piranesi zugleich mit Nachdruck die *utilità* oder Funktionsgerechtigkeit von Architektur verfißt, im Gegenteil: nur dem Herkommen nach und im Begriff berührt sich Piranesis Argumentation mit der in Le Roys »Ruines des plus beaux monuments de la Grèce« - das eingestellte Zitat aus Frontinus macht unmißverständlich klar, daß hier das Prinzip der *utilità* gegenüber dem Palladianismus auf den Kopf gestellt ist. Für den Klassizisten war der Zweck eines Bauwerks erfüllt, wenn es im Verhältnis der Teile zum Ganzen nach Bequemlichkeit und Würde angelegt war, d.h. wenn der Tempel oder die Villa der Dignität des Auftrags und der sinnvollen Verteilung der an ihn gestellten Forderungen entsprach. Piranesi verwendet den gleichen Begriff und die gleiche Definition radikaler: *die* Architektur, gleichgültig welches die ihr gestellte Aufgabe ist, erfüllt das Gesetz der Funktion, die alle ihre Mittel vollständig an die zweckmäßige Einlösung der sie tragenden Idee verwendet. Und wieder spielt er dabei die Ingenieur-Baukunst der Wasserleitungen, der Festungsmauern, der Thermen und der Amphitheater gegen die hohe Architektur der Heiligtümer und Paläste aus, mit denen sich in ihren ästhetischen Überlegungen die meisten Architekten und Theoretiker vor ihm ausschließlich befaßt hatten.“

²⁰⁹ Ibid, S. 236–37: „Deutlich tragen seine Äußerung, auch wo er in konventionellen Formeln argumentiert, polemischen Charakter, deutlich sucht er nach einer Umwertung bestehender Werte, darin manchem seiner aufgeklärten Zeitgenossen gar nicht so unähnlich: wie die ihn verachtenden Literaten um die Enzyklopädie in Frankreich ein bürgerliches Trauerspiel

4-3. Burkes Ästhetik der erhabenen Architektur

Das Erhabene (= *the sublime*) wurde zuerst in Burkes *Enquiry* kategorisch zu einem autonomen Kriterium der Ästhetik erhoben. Burke sonderte nicht nur das Erhabene vom Schönen²¹⁰, sondern setzte es auch gleichberechtigt an die Seite des Schönen.²¹¹ Das Erhabene ist nicht mehr Ausdruck für etwas Schönes in gesteigerter Form, sondern etwas dem Schönen Entgegengesetztes.²¹² Vergnügung (= *Pleasure*) ist der Wahrnehmung des Schönen zuzuweisen, Entzücken (= *delight*) hingegen steht für diejenige des Erhabenen.²¹³ Das Erhabene wirkt auf die menschliche Wahrnehmung in ganz anderer organischer Vorgehensweise als das Schöne. Der Gemützustand von *delight* folgt aber erst dem Abschreckungsmoment.²¹⁴ Eine physische sowie psychologische Distanzierung ist daher vorausgesetzt, um ohne direkte Gefahr oder Schmerzen das wirkende Objekt zu empfinden. Wirkende Gegenstände sowie Situationen für das Erhabene sind ebenfalls völlig anders definiert.²¹⁵

Der Begriff des Erhabenen entstand aus einer Notlage der damaligen Kunstkritik. Denn die herkömmliche Theorie des Schönen erwies sich als nicht mehr kompetent, die neue Tendenz zur Auflösung von Formen zu charakterisieren.²¹⁶ Ernst Cassirer äußert sich dazu: „Nicht nur die Form, im Sinne des strengen Klassizismus, sondern auch die Unform hat ihren ästhetischen Wert und ihr ästhetischen Recht; nicht nur das Geregeltere, sondern auch das Ungeregeltere, nicht nur das in bestimmten Maße Fassbare, sondern auch das Maßlose gefällt. Diese Erscheinung, die den begrifflichen Rahmen der bisherigen Ästhetik sprengt, wird von Burke mit dem Namen

gegen die etablierten Rangordnungen der Bühne durchzusetzen versuchten und wie sein Bewunderer Horace Walpole in Drama und Roman der kalkulierten Irregularität, ja, dem Hässlichen und Niedrigen in der Kunst eine Freistatt geben wollte, so sind auch Piranesi auf Ärgernis ausgehende Hypothese zur *magnificenza* ein früher Versuch zu einer Neubestimmung der Ästhetik und zu ihrer Befreiung aus dem feudalen Kanon der Rang- und Stilhöhen.“

²¹⁰ Burke 1759, I.

²¹¹ Ibid, I, ii-vi.

²¹² Dobai 1975, 2. Bd., S. 54.

²¹³ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. II, Sp. 626: Bei Burke „wird das Vergnügen der Betrachtung des Erhabenen als „*delight*“ dem des Schönen als „*pleasure*“ entgegengesetzt: „*delight*“ entspringt aus der Entfernung bzw. aus der Distanz des Schmerzes. Das Erhabene erschreckt durch die darin eingeschlossenen Wahrnehmungen der Gefahr oder der Unendlichkeit.“ Vgl. Cassirer 1998, S. 442.

²¹⁴ Burke hat als erster das Erhabene mit dem Gefühle des Abschreckens verbunden. Vgl. Monk 1960, S. 91: „Burke is interested in the fact that we can derive pleasure even from pain when we judge aesthetically, and in introducing pain as the basis of sublimity, he opens the way for the inclusion of ideas and images in art that had hitherto been considered as lying properly outside the sphere of aesthetic pleasure.“

²¹⁵ Burke 1759, S. 58-59: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible, or operates in a manner analogous to terror, is a force of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.“

²¹⁶ Vgl. Pochat 1986, S. 419: „Wie Addison, so verweist auch Burke auf die Schwäche der herkömmlichen Bestimmung des Schönen im Kunstwerk, die es nur auf Ordnung, Proportion und Abgeschlossenheit absähen.“

des Erhabenen bezeichnet. Das Erhabene spottet der ästhetischen Forderung der Proportionalität: denn eben die Transzendenz, eben das Hinaus-Sein über alle bloße Proportionalität macht seinen eigentlichen Charakter aus.“²¹⁷

Die *CARCERI* und Burkes ‚*Enquiry*‘ erschienen bezeichnenderweise fast gleichzeitig. Dies lässt vermuten, dass die beiden Autoren in einer Verbindung zueinander standen.²¹⁸ Der Vermutung, dass Piranesi und Burke durch die nach Italien reisenden Engländer vermittelt wurden, schenkte man bisher keine große Aufmerksamkeit.²¹⁹ Mehrmals wird darauf hingewiesen, dass es formale Analogie zwischen den beiden Werken gebe: Vor furchterregenden Gegenständen vermitteln sie gleichsam eine besondere Gefühlslage.²²⁰ Die Bedeutungsnahe zwischen Piranesis ‚Magnificenza‘ und Burkes ‚Erhabenem‘ bekräftigt die Überzeugung, dass Burke und Piranesi sich ein gleiches Ziel in ihrer Architekturästhetik gesetzt hatten. Johannes Dobai wies darauf hin, dass einige Äußerungen von Burke über ‚Magnificence‘ als ein Korrelat zu seiner Architekturästhetik des Sublimen aufzufassen sind.²²¹ Auffallend ist, dass nach Burke die Unordnung in der Komposition zu den Erscheinungsformen des Erhabenen gehört.²²² Damit wird deutlich, wie weit sich die Konnotation des Erhabenen bei Burke und Piranesi vom französischen Klassizismus distanziert hat.

Nun soll die erhabene Form, die das Architektonische gemäß Burke hervorruft, im Hinblick auf Piranesis Magnificenza und die Erscheinung der *CARCERI* erläutert werden.

²¹⁷ Cassirer 1998, S. 440.

²¹⁸ Laroque 1998, S. 18 : « Piranèse a pu lire l'essai de Burke peu après sa publication ; on le trouve dans l'inventaire de la bibliothèque de son ami Pierre-Adrien Paris. Nous savons aussi que Piranèse était, par l'intermédiaire de James Adam, lié à certain milieu intellectuel britannique et attentif aux publication française de l'abbé Des François publiée en 1765. Selon toute apparence, il n'y eut pas de traduction italienne du vivant de Piranèse. »

²¹⁹ Laroque 1998 und Harris 1967, S. 197–206.

²²⁰ Über die erhabene Architektur siehe Pochat 1986, S. 421 ff. D. Wiebenson, ‚L'Architecture Terrible‘ and the ‚Jardin Anglo-Chinois‘, *JSAH* XXVII, 1968, S. 136–139, hier S. 136: „Burke's main concern was with emotional effects produced by sensory perception and association, and one section of the *Enquiry* is concerned with the relationship of his thesis to architectural expression.“

²²¹ Dobai 1975, 2. Bd., S. 72; Burke 1759, II, xiii.

²²² *Ibid.*, S. 72–73: „Hier ist davon die Rede, dass eine Fülle an wertvollen Dingen auch zum Eindruck des Erhabenen beiträgt, ähnlich einer «scheinbaren Unordnung» in der Komposition, die aber wiederum nur mit Vorsicht zu gebrauchen sei. A great profusion of things, which are splendid or valuable in themselves, is magnificent [...] The apparent disorder augments the grandeur; for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence [...] In works of art, this kind of grandeur, which consists in multitude, is to be very cautiously admitted; because a profusion of excellent things is not to be attained, or which too much difficulty; and because in many cases this splendid confusion would destroy all use, which should be attended to, in most of the works of art, with the greatest care; besides, it is to be considered, that unless you produce an appearance of infinity by your disorder, you will have disorder only with out magnificence‘ (II, xiii).“

4-3-1. Unendlichkeit

Unendlichkeit sowie Unermesslichkeit ist die Ursache für das Erhabene.²²³ Dabei handelt es sich um eine physikalische und räumliche Begebenheit der unermesslichen Dimension, die über das Wahrnehmungsvermögen des Menschen weit hinaus geht. Die Furcht entspringt der Ungreifbarkeit sowie Unbestimmtheit vorgefundener (Natur-)Erscheinung. Die Unendlichkeit hängt begrifflich mit der Unmessbarkeit und Rauheit²²⁴ des betroffenen Gegenstandes sowie der Situation zusammen.

Anders als die Unendlichkeit in der Natur, die von sich selbst zeugt, benötigt die künstlerische Gestaltung des Erhabenen Hilfsmittel wie Perspektive, die mit ‚succession‘ und ‚uniformity‘ zusammen den Schein der Unendlichkeit zu erzeugen vermag.²²⁵ Burke erörtert die künstlerische Unendlichkeit, welche die natürliche Unendlichkeit widerspiegeln soll.²²⁶ Die Kunst bringt ein scheinbares Abbild (besser eine Miniatur) der Unendlichkeit, das von der gesammelten Naturerfahrung gebildet wird. Aber ohne das künstlerische Darstellungsvermögen gelingt es nicht, die Unendlichkeit in einen begrenzten Bildraum überzeugend hineinzubringen.²²⁷

Von der Unendlichkeit des architektonischen Raumes war in der Bildbeschreibung zu den *CARCERI* oft die Rede. Durch Öffnungen erweitern sich die Räume ständig zur nächsten Raumansicht und Motivwiederholung, dabei wird die Architektur wie ein lebendiger Organismus behandelt. Die scheinbare Unendlichkeit der *CARCERI* kommt in dieser Selbstvermehrung²²⁸ zustande. Die manipulierte Perspektive und die

²²³ Burke 1759, II, vii und viii.

²²⁴ Baldine Saint Giron, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris 1993, S. 66 : „Le vaste ne rebute pas seulement sous les deux principes de la démesure et de la rudesse : il fait littéralement horreur parce qu'on surprend sur lui les signes l'une impreméabilité à la culture on l'une destruction qui vient de s'exercer. Mort on sauvagerie, c'est tout un. Ainsi, « les pays sauvages qui n'ont pas encore de culture, les pays ruinés par la désolation de la guerre, les terres désertes et abandonnées, ont quelque chose de vaste, qui fait naître en nous come un secret sentiment d'horreur. Vastus quasi vastatus, vaste. C'est à pen près la même chose que gâté et ruiné ». Vastus est, en effet, un adjectif dérivé de vacare qui ne signifie pas seulement « être vide, vacant », mais « vider, évacuer, abolir, détruire ».“

²²⁵ *Ibid.*, S. 99: “Le sublime ne peut s'abstraire de la chose, et burke a incontestablement raison de montre que l'infini dont le sublime proment l'avènement ne peut être qu'artificiel : sa structure est celle du leurre, sa rudesse, son uniformité, les phénomènes de rétention et de protension qu'il entraîne tient à ce qu'il est d'abord une œuvre concrétée. «Un ouvrage d'art ne peut être grand que s'il trompe ; ne pas tromper est la prérogative de la seule nature».“

²²⁶ Burke 1759, IV, x-xiii.

²²⁷ *Ibid.*, II, xi. Gerhard Bartsch, *Bemerkungen zur Bedeutung der drei Antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinus in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Begriffes des Erhabenen*, in: *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England. Studien zum Wandel ästhetischer Anschauungen 1650–1830*, (Hg.) G. C. Rump, 1979, S. 119–159, hier S. 140: “Im weiteren wendet sich Burke der Idee der “künstlerischen Unendlichkeit” zu, bestehend aus “succession” und “uniformity”, womit er sich polemisch – am Beispiel der Rotunde gegen Addison, aber im Sinne Hutchesons “Einheit in der Vielfalt” und in Richtung auf die Revolutionsarchitektur – in die architekturtheoretische Diskussion von seinem radikal-sensualistischen Standpunkt aus einschaltet.“

²²⁸ Burke 1759, II, viii, S. 130: „But the eyes not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so.“

Motivwiederholung, die sich der monotonen Gleichmäßigkeit von Burkes ‚succession‘ und ‚uniformity‘ entgegensetzen, dienen bei Piranesi zur künstlerischen Unendlichkeit.

4-3-2. Die physikalische Größe der Architektur (Magnitude in Building)

Zu einer weiteren Voraussetzung für das Erhabene gehört die Größe des Baumaßes. Die erhabene Architektur soll kolossal sein.²²⁹ Als Ganzes oder als Teil soll sie so groß sein, wie deren Ausmaß der Unendlichkeit des Raumes entspricht. Folglich ist sie in ihrer Gesamtheit nicht zu erfassen. In diesem Zusammenhang verwies Burke auf antike Architektur, zu der auch ‚Stonehenge‘ zu zählen sei.²³⁰ Ihre „huge rude masses“ erzeugt das Gefühl des Erhabenen.

Seit der Antike bewundert der Mensch Architektur, die in ihrem Ausmaß unermesslich ist. Die absolute Größe geht über die wohlproportionierte Schönheit der Architektur hinaus.²³¹ Piranesi spricht über Proportion in *Ragionamento*: “È facil cosa il dire, che in una giusta proporzione tra il poco, e l’assai stà il retto: ma il siffare questa proporzione *hoc opus, hic labor est*; e non potrebbe dirsi peravventura in questo ciò, che in altro genere disse Marziale. *Non sunt longa quibus nihil est quod demere possis, Sed tu Cosconi distica longa facis.*“²³²

Die absolute Größe der Artefakte ist allerdings eine Rarität in der Wirklichkeit.²³³ In der Einbildung sowie in dem aus ihr erzeugten Bild kann immerhin diese Größe nachempfunden werden.²³⁴ Bei Burkes Definition der Größe handelt es sich nicht nur um die Länge, sondern auch um die Höhe sowie Tiefe des Gebauten. Burke stellte die perpendikuläre Form der Größe in den Vordergrund.²³⁵ Wie ein steiler Abhang oder eine tiefe Schlucht bringt ein schwindelerregend hoher Turm das Gefühl des Erhabenen hervor.

Die Größe eines Gebäudes wirkt auch in seiner Massivität von einzelnen Baugliedern sowie von dem gesamten Baukörper. Wie bei den ägyptischen Pyramiden, den archaischen Tempeln und später an der in stereometrischen

We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number, that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.“

²²⁹ Über drei Typen für ‚kolossal‘ siehe Saint Giron 1993, S. 103–4.

²³⁰ Burke, 1759, II, xii; Saint Giron 1993, S. 336–37.

²³¹ Zu Widerlegung der Proportion und Geometrie als Schönheitsideal siehe Burke 1759, III, ii ff.; Laroque 1998, S. 38: „Dans le grand effort que réalise Piranèse à travers ses écrits pour former une pensée complète de l’architecture, nulle part n’est pris en considération, au point de lui accorder un développement, la proportion ; le mot revient quelquefois sous sa plume et désigne quelque chose d’indéfini, laissé à l’appréciation du goût.“

²³² Diese [Werke] sind nicht allzu groß, dass du nicht davon abnehmen darfst. Aber du, Cosconius, machst unterschiedliche Größe. Panza 1993, S. 295–296.

²³³ Burke 1759, II, x, S. 137: “No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only.”

²³⁴ Saint Giron bezeichnet es als „sublime disproportion“ (1993, S. 105).

²³⁵ Burke 1759, II, x, S. 136: “Because too great a length in buildings destroys the purpose of greatness which it was intended to promote; the perspective will lessen it in height as it gains in length; and will bring it at last to a point; turning the whole figure into a sort of triangle, the poorest in its effect of almost any figure, that can be presented to the eye.”

Urformen geplanten Revolutionsarchitektur drückt sich die Massivität aufs anschaulichste aus. Wie bei diesen Beispielen zu sehen ist, hängt die Massivität mit der einfachen Form der Architektur zusammen. Indem sie eine emotionelle Wirkung ausübt, kann sie als ein poetisches Element angesehen werden. Das einzelne Bauglied der *CARCERI* drückt sich ebenso in seiner Masse aus, die sich ohne weiteres behauptet.

Allein die Masse reicht nicht aus, die Wirkung des Erhabenen zu vollbringen. Erst nach entsprechender Formgebung scheint die Masse erhaben. Es wirkt noch erhabener, wenn ein massiver Gegenstand nicht horizontal, sondern vertikal dargestellt ist und dessen Oberfläche bucklig und rau gearbeitet ist.²³⁶ Das rustizierte bzw. halb ruinierte Mauerwerk der Kerkerarchitektur entspricht der oben aufgezeigten Bestimmung.

4-3-3. Unordnung und Chaos

Das Chaos gilt als ein Faktor für das Erhabene. Das Chaos und die Gewalt verknüpfte Burke im Hinblick auf den letzten Grad des Erhabenen.²³⁷ Besonders aus der Naturbeobachtung resultiert die Verschränkung der beiden Elemente. Die Naturgewalt in verschiedenen Erscheinungen thematisiert dabei Unsicherheit, Bedrohlichkeit und Unordnung. Burke bezog diese Charaktere nur auf die Natur. Hingegen stellen die *CARCERI* dieselben in der architektonischen Form dar.²³⁸

Ein chaotischer Zustand nach einem verheerenden Unheil ist dafür charakteristisch. Eine ähnliche Form des Chaos stellen Ruinen der vergangenen Architektur dar. Die Ruine erscheint hier als eine Wunde eines unvergesslichen Unglücks, welches sich auch in die Tiefe der menschlichen Erinnerung einprägt.²³⁹ Das Goethesche Unheil, welches sich auf den von

²³⁶ Ibid, II, vii.

²³⁷ Vgl. Monk, 1960, S. 95: "Simplicity (which we found Boileau advancing as an appropriate dress for the sublime, and whose value Burke fully recognizes) was an essential element in neo-classical art, and cannot exist side by side with magnificent disorder. [...] Burke's disorder produces 'an appearance of infinity'; else 'you will have disorder only, without magnificence' (II, 13), so that there is evidently a distinction to be drawn Boileau's 'beau désordre' and Burke's 'magnificent disorder'."

²³⁸ L. Eitner, *Cages, Prison and Captives in eighteenth-century art*, in: *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, (Hg.) K. Kroeber/W. Walling, New Haven/London 1978, S. 13–38, hier S. 25–26: „Uncertain, confused, terrible,“ like Milton's image of Death, which Burke found „sublime to the last degree,“ the Carceri perfectly anticipate Burke's definitions of the sublime, bearing out his contentions that there is „nothing sublime which is not some modification of power“ and that „power derives all its sublimity from the terror with which it is generally accompanied.“ They are the most impressive instances, in the pictorial art of their time, of the conscious use of colossal size to convey a sense of terrifying power. Other artists of the period sought such effects in nature, in mountain scenery and storm-lashed coasts. The Carceri are manmade chasms; they owe nothing to nature. The source of their sublimity is the exaltation of human energy, made manifest in architecture.”

²³⁹ A. O. Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in: Zeri 1982, S. 610: „Quarant'anni appena e quell'«indimenticabile sciagura» che aveva poi riversato sugli uomini straordinari tesori sepolti, sarà già nel diario Goethe (13 marzo 1787; ma la stesura, filtrata dalla volontà di stilizzazione verso una biografia esemplare, è del 1813–17) soprattutto un episodio che ha «procurato ai posteri tanto godimento». «So viel Freude», davanti alla catastrofe, alla

Plinius anlässlich des Vesuvausbruchs aufgezeichneten Bericht „memorabilis casus“ bezieht, bedeutet für Piranesi den Anfang seiner Wiederbelebung der antiken Großartigkeit. „L'antichità, ritrovata ed intesa, ha acquisito una nuova, determinante valenza; antichità, si è già detto, «come futuro».“²⁴⁰ Außerdem findet sich das Chaos in einer unordentlichen Beschaffenheit menschlicher Artefakte.

Mit Pracht sowie mit überflüssiger Fülle des Ornaments zeichnet sich die erhabene Architektur (Magnificenza) Piranesis aus.²⁴¹ Diese Form des Erhabenen stellt explizit einen Gegensatz zum bereits vorgestellte Erhabenen aus der einfachen Massivität her. Eine übermäßige Fülle bedeutet die Unordnung, die es dem Verstand unmöglich macht, sie zu zähmen bzw. sie unter eine bestimmte Ordnung zu bringen. Unbestimmtheit der Unordnung lässt sich vorzugsweise mit dem Begriff Unendlichkeit verknüpfen.²⁴² Es ist offensichtlich, dass Burke damit auf Bizarrerie, Vielfalt und schließlich ‚picturesque‘ verwies.

Ein Durcheinander von Formen, das Piranesi mit dem Wort ‚*varietà*‘ rechtfertigte, markiert bezeichnenderweise den Anfang und das Ende seines Werkprozesses. Von der Betrachtung über die Unordnung in Ruinenstätten bis zum chaotischen Konglomerat seiner imaginären Architektur herrscht das Chaos der Formvorstellung in Piranesis Werk. Die *CARCERI* zeigen nicht nur das Durcheinander der Formen, sondern sie erweitern es auch auf die tektonische Logik. Das Chaos ist die Natur der Natur, wie es die *Grotteschi* Piranesis oder andere Ruinencapricci ausdrücklich zu zeigen vermögen. Die unordentliche Mischung beim Verfall wird später durch die Mischung bei der Neuentstehung des Kunstwerks ersetzt. Schließlich bekannte Piranesi sich mit einem Kennwort „Col spocar si trova“, das sich fast unlesbar auf der Palette des Titelblatts von *Raccolta di alcuni disegni del Barberi* (Abb.132) findet.

4-3-4. Dunkelheit

Dunkelheit und Finsternis sind ein Merkmal der erhabenen Architektur.²⁴³ Die Dunkelheit verbindet sich mit anderen verwandten Elementen, die das gleiche Gefühl des Erhabenen zu erregen vermögen. Von der Urangst vor der

tragedia. Che era l'esemplificazione della negative Lust, del kantiano piacere negativo; approdo ulteriore del sublime terrifico esplorato dalla Enquiry di Burke (1759).“

²⁴⁰ Ibid, S. 611.

²⁴¹ Burke 1759, II, xiii, S. 140: “A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is magnificent.”

²⁴² Ebenda: “The apparent disorder augments the grandeur, for the apperance of care is highly contrary to our ideas of magnificence. Besides, the stars lye in such apparent confusion, as makes it impossible on ordinary occasions to reckon them. This gives them the advantage of a sort of infinity.”

²⁴³ Über die Dunkelheit siehe Burke 1759, II, iii und IV, xiv bis xvi Abschnitt. Burke 1759, II, xv, S. 147: “I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublim, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reason; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant.”

Dunkelheit ausgehend, untersuchte Burke eine weitere Ursache für das Erhabene: Der scharf gezeichnete Licht- und Schattenkontrast bringt die emotionelle Wirkung hervor.²⁴⁴

Der Licht- und Schatteneffekt spielt bekanntlich eine bedeutende Rolle in Piranesis Ansichten der unterirdischen Grabmonumente in *Antichità Romane* und besonders in seinen *CARCERI*. Bei seiner Lichtbehandlung ist auffällig, dass das Licht zunächst aus unbestimmten Quellen in die Räume dringt. Daher ist in den Räumen kein logisches Licht-Schatten-Verhältnis nachzuweisen. Das Licht- und Schattenspiel hängt mit einem anderen Faktor nämlich der ‚Unordnung‘ zusammen.

4-4. Der Bautypus ‚Kerker‘ als Äquivalent zu Piranesis Vorstellung von Magnificenza

Piranesi äußert sich in seinem *Ragionamento* (1769): „di mezzo alla tema esce il diletto“. Das Motto entspricht buchstäblich Burkes Empfindungsprozess des Erhabenen „delight from horror“. Damit ist gesagt, dass die Beängstigung als eine bestimmte emotionelle Auswirkung der erhabenen Architektur vorbestimmt war. Im Sinne der emotionalen Evokation der architektonischen Form nahm Piranesi die Idee der Revolutionsarchitekten vorweg. Angesichts der emotionalen Wahrnehmung war die Architektur als ästhetisch genießbarer Gegenstand zu bezeichnen.

Es muss festgestellt werden, dass die ersten *CARCERI* in der Zeit, als die Idee der Magnificenza den Künstler zu beschäftigen begann, ausgeführt wurden. Fruchtbar waren die Umstände, die zur Entstehung der zweiten Auflage geführt haben. In Freundschaft mit den englischen Künstlern und durch ihre Vermittlung kam Piranesi mit der englischen Version der Ästhetik des Erhabenen in Berührung. Bis auf die Industriebauten und Maschinen erweiterte Piranesi gleichzeitig den Umfang der Bautypen für die Magnificenza. Dank des neuen Kriteriums der erhabenen Architektur brach er damit die typologische Grenze der Magnificenza auf. Piranesi ordnete den Bautypus des Kerkers der Typengruppe für Magnificenza zu, ohne dabei Rücksicht auf die alte Typenbestimmung zu nehmen.²⁴⁵

²⁴⁴ Steinhausen 1983, S. 34–35: „Um den Eindruck des Erhabenen zu evozieren, empfiehlt Burke zur Düsternis gesteigerte Dunkelheit, scharf gezeichnete Licht- und Schattenkontrast und die Suggestion von Weite und Unendlichkeit durch gewaltige nackte Mauern, durch endlos gereichte Kolonnaden und Baumalleen. Wenn er schließlich für die absolut regelmäßige, einfache und ganzheitliche Körpergestalt plädiert, um Auge und Gemüt ruhelos einem unermesslich wirkenden Anblick auszusetzen, so formuliert er die Quintessenz von Boullées Körper-Lehre gleichsam vorweg: Hier wie dort geht er nicht mehr um die relative Größe der proportionalen Beziehung aller Teile zum Ganzen, sondern, in der steten Wiederholung des Gleichen, um die absolute Ausdehnung des Raumes.“

²⁴⁵ Eitner 1978, S. 25: „Other types of architectural gaudes, palaces, temples, bridges – Piranesi had sampled them in *Prima parte* – can have an impressiveness of their own, but the idea of prison represents authority in its essence, as naked force, intended to dominated and to arouse fear. There is no sign of revolution in Piranesi’s treatment of the subject. He clearly identified himself with these triumphs of power, to which the prisoners are merely a dramatic accessory, not unlike the chained nudes that kneel at the bases of Baroque victory monuments.“

Piranesi Magnificenza hat daher zwei polarisierte Gesichter, ein göttliches und ein dämonisches. Die Architektur der dämonischen Magnificenza versetzt den Betrachter in Angst und Furcht. Angesichts der Angst erregenden Architektur scheint eine terminologische Definition der „*architecture terrible*“ plausibel. Sie gilt für eine spezifische Form der erhabenen Architektur, in der bestimmte Charaktere der erhabenen Architektur nachdrücklich in den Vordergrund gerückt wurden: Finsternis und Rohheit, die Unfehlbarkeit sowie Dauerhaftigkeit der Strafe zu repräsentieren vermögen. Eine solche „Semiotisierung des Strafvorgangs, die sich in Poesie und Emblematisierung entfaltet“, führt auf Beccarias Ideen zurück.²⁴⁶ Beccarias Gedanken über die visuelle Qualität des Strafvollzugs fanden fast gleichzeitig in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts ihre Reflexionen.²⁴⁷ J.-F. Blondel ordnete Wirkungsmerkmale der „*architecture terrible*“ den bestimmten Bautypen zu, unter denen der Bautyp Kerker bezeichnend ist.²⁴⁸ Blondel „entwickelte bereits ein theatralisches Formenrepertoire, das die Unterscheidung der geläufigen Funktionstypen gestattete (Cours, 4. Bd., p. XXVII). Dem „dérèglement“ schwerkrimineller Insassen in den sogenannten «Cachots» ordnet er die «Architecture irrégulière» zu, dem «Prison militaire» die Rustika, dem «Prison publique» und dem «Prison particulière» „une Architecture courte et massive, la représentation humaine, humiliée affaisée“ (Cours, 2. Bd., p. 458).“²⁴⁹

Milizia stellte in seinen *Prinzipi di architettura civile* (1781) ein ähnliches Modell des Kerkers dar: “[...] das rauheste bäuerische Werk ohne sonderliche Ordnung, enge ungestaltete Öffnungen, hohe dicke Mauern, plumpe Glieder, die einen starken Schatten werfen, missfällige Eingänge wie zu Höhlen, schauererregende Inschriften etc. [...] Mit einem Wort, alles muss Dunkelheit verraten und Schrecken und Zwang für Verbrecher zeigen.“²⁵⁰ Wie für Blondel ist für Milizia die theatralische Form für den Kerkerbautyp entscheidend. Die dramatische Inszenierung des Schreckens wurde konstant diesem Bautyp zugewiesen, so dass das Gefängnis zu einem Lehrbuch der Moral wurde. Es ist aber der größte Unterschied zwischen Piranesi

²⁴⁶ Bienert 1996, S. 166.

²⁴⁷ Ibid, S. 174: „Die Frage- und Problemstellung, mit der sich die Architekturtheoretiker am Gefängnis auseinandersetzten, bezog sich zum einen auf die akribische Differenzierung unterschiedlicher Gefängnistypen, zum anderen auf die Entwicklung formaler Mittel, um die belehrende, moralbefördernde oder abschreckende Zielsetzung zu erreichen.“

²⁴⁸ J.-F. Blondel, Cours d'architecture, Paris 1771–77, 1. Bd., S. 426–427: „... celle qui, plus pesante, plus raccourcie encore que la proportion Toscane, paroît plus propre dans nos décorations théâtrales, à peindre à l'idée le séjour du Tartar, qu'à être mis en exécution, si n'est pour l'usage des frontispices des Maisons de Force, des Prisons, des Cachots, où une Architecture terrible contribue, en quelque sorte, à annoncer dès les dehors, le désordre de la vie des hommes détenus dans l'intérieur, & tout ensemble la férocité nécessaire à ceux préposés pour les tenir aux fers. Au reste, il ne faut pas abuser du caractère produit assez souvent une expression convenable ; mais lorsque'il paroît contraire au genre de l'édifice, il ne présente plus qu, une Architecture rebutante, que des corps ridiculement lourds, pesants, qui ne laissent voir que des parties mal assorties, un genre soldatesque, une pesanteur gigantesque ; enfin un style où les principes de l'art semblent être anéantis sous le poids de l'ignorance de l'Artiste, pendent qu'on s'attendoit à remarquer un caractère grave, régulier, simple, héroïque, plus capable d'annoncer l'importance du monument, que sa vaste étendue ou son inutilité.“

²⁴⁹ Bienert 1996, S. 174–75.

²⁵⁰ Milizia, Francesco, Principi di architettura civile, Florenz 1781, 1. Bd., zit. nach Haug 1969, S. 105.

CARCERI und der theoretisch konzipierten Vorstellung des Gefängnisses. Die *CARCERI* weisen zwar eine fast gleiche Ausdrucksform auf, aber ihnen ist eine solche ethische Forderung fremd. Trotz der Zitate nach den antiken Autoren, die gegen Übeltaten mahnten, orientiert sich der Bildinhalt durch und durch an dem besonderen Geschmack des Betrachters, der die Ästhetik des Erhabenen und zugleich die Psychologie des Terrors verstehen kann.

So nahm in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts der Kerkerbautyp eine besondere Stelle ein und neben der praktischen Funktion wurde die Sinneserfahrung im besonderen Maße aufgegriffen. Die theatralische Zurschaustellung des Bautyps, von der lange vor Piranesi die Rede war, verselbständigte sich durch die Unterstützung der neuen Ästhetik Burkes und Du Bos’.

4-5. Die Magnificenza und das Erhabene in den *CARCERI*

Wenn man die Magnificenza nur auf ihre optimistische Verherrlichung der Baukunst eingeschränkt betrachtet, ist eine unmittelbare Bezugnahme zwischen den *CARCERI* und dem Begriff Magnificenza nicht zu erwarten. Trotz regelwidriger und unbehaglicher Erscheinung weist die Architektur der *CARCERI* die Formel der *Architecture de Magnificence* vor, die Piranesi mehrfach ausprobiert hat. Die Architektur der *CARCERI* ist befreit vom Bauzweck, sogar vom angesagten Zweck zum Kerker, wie Denkmäler ohne funktionalen Zweck. Hiermit ist eine Autonomie der Baukunst vollzogen. Statt ein architektonisches Gefüge erkennen zu lassen, spricht das einzelne Bauglied seine poetische Sprache.

Die malerische Darstellung der römischen Zweckbauten in den *CARCERI* ist charakteristisch. Durch die Verbindung von Zivilarchitektur und Kerkerbau zielte Piranesi auf eine Steigerung der abschreckenden Wirkung. Zu bemerken ist, dass die Zivilarchitektur in den *CARCERI* von ihrer Zweckgebundenheit gelöst und in einen neuen Zusammenhang gebracht wurde. Die Gemeinsamkeiten von Zivilarchitektur und Kerker sind ihre schmucklosen Formen und ihre gewaltige Größe.

Die Architektur der *CARCERI*, die einst den Typen der *Architecture de magnificence* angehört hatte, befindet sich in einem Verfallsprozess, in dem sie an-, um- und verbaut wird. Verbaut wurde sie aber mit typischen Bauelementen der Zweckbauten und mit Holzkonstruktionen. Hier stoßen die zwei verschiedenen Magnificenzen, von Palast (herkömmlich) und von Nutzbauten (von Piranesi aufgestellt) zusammen.²⁵¹ Die Gewalt der Natur und die Zeit zerstört die Magnificenza. In diesem Zerstörungswerk stellt Piranesi immer noch die rudimentäre, psychologische Grundlage der

²⁵¹ Miller 1978 (I), S. 237: „Zum Palast gehörend, wir erinnern uns, doch ohne dessen Pracht- und Dekorentfalten. So ist es kein Wunder, daß er jetzt auch bei seinem theoretischen Angriff auf die Partei der Griechen erstmals die unterirdischen Meisterschöpfungen der etruskischen und der ihr folgenden römischen Architektur gegen die vorab auf Außenwirkung und auf das Ebenmaß der Proportionen bedachten Tempel- und Portikus-Bauten griechischer Provenienz ausspielt, daß er die bautechnischen Wunder tiefgegründeter Fundament-Gebirge und mühelos ausgespannter Wölbungen den eleganten Fassadengliederungen *à la* Palladio vorzieht.“

erhabenen Architektur dar, die von Grabmälern, Substruktionen und besonders von römischen Ingenieurbauten abgeleitet war.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die hier diskutierten Indizien und Fakten weisen darauf hin, dass die *CARCERI* nicht mehr als ein durchaus imaginäres und rein aus Wahnvorstellung ergebendes Artefakt oder ein Bekenntnis des bedrängten Ichs, sondern vielmehr als bildgewordene Dokumentation Piranesis theoretischer Stellung gelten dürfen. Entstellung und Deformation des architektonischen Aufbausystems, die sich aus der spielerischen Handhabung mit Perspektive und Komposition ergaben, lenken die Blickrichtung des Betrachters von der hauptsächlichen Bildaussage ab. Dieses optische Spiel gilt als eine Barriere, die der Betrachter überwinden soll. Wie in dem Kapitel über Piranesis Ästhetik beobachtet, hängt die kapriziöse sowie erfinderische Gestaltungsart mit der theoretischen Grundlage Piranesis eng zusammen.

Eine homogene und dem heutigen Kunstverständnis entsprechende Bildexegese, die im vorangestellten Diskurs herzuleiten versucht wurde, findet man erst nach der durchdringenden Untersuchung einzelner Motive. Jedes Motiv ist hierfür als Sinnträger betrachtet und behandelt worden. Tatsächlich kamen die Motiv- und Themenanalyse stets der Frage nach, worauf sich jedes Motiv typengeschichtlich und sinngemäß zurückführen lässt. Der typengeschichtliche Bezug auf die römische Baukunst wurde nicht nur im Sinne der morphologischen Affinität festgestellt, sondern auch in einem metaphorischen Verhältnis zur Leistungsqualität des römischen Bauwesens.

Die Typen- und Bedeutungsuntersuchungen brachten Anhaltspunkte dafür, wie Piranesis Verhältnis zur Architekturtheorie und Antikenrezeption seiner Zeit bestimmt werden könnte. Zuerst wurde festgestellt, dass die Architektur der *CARCERI* unklassisch oder besser antiklassisch ist. Piranesi verzichtete hierfür auf die traditionelle Säulenordnung und Wandgliederung. Hingegen setzte der Künstler sich mit dem verhüllten Baukörper und der Bogenkonstruktion, die er in den Romruinen gefunden hatte, auseinander. Dauerhaftigkeit und Festigkeit des architektonischen Körpers sind für Piranesi unverkennbare Merkmale der Überlegenheit der römischen Baukunst. Mauerwerk in gewaltiger Dimension, technische Leistung und Anwendungsfähigkeit der Bogenkonstruktion für Brücke, Aquädukt und Substruktion waren für ihn das wahre Sinnbild der römischen Großartigkeit, die auch für die Gesellschaft, Politik und die Lebensordnung des alten Rom gegolten hatte. Es ist daher bezeichnend, dass die zweite Auflage der *CARCERI* gleichzeitig mit *Della Magnificenza* erschien und die gleiche historische künstlerische Auffassung vertritt, wenngleich in unterschiedlicher Bildrhetorik.

Angesichts der *CARCERI* lässt sich Piranesis theoretische Grundhaltung auf drei Wegen nachvollziehen: Zum Ersten ist seine archäologische Tätigkeit zu erwähnen, die sich vorzüglich entfaltete, indem er auf die römische Architektur zurückgriff. Während des sogenannten Griechenstreits

fungierten seine archäologischen Erkenntnisse als theoretisches Abwehrmittel gegen das klassizistische Ideal ‚edle Einfalt und stille Größe‘ der griechischen Kunst. In der Zielsetzung unterschied sich Piranesi von den zeitgenössischen Altertumswissenschaftlern wie Winckelmann und Le Roy. Die antike Architektur stand dem Künstler Modell für seine Erfindung moderner und zukünftiger Architektur. Angesichts der Antikenverehrung ist das Verhalten Piranesis zur antiken Baukunst demjenigen Winckelmanns ähnlich. Aber die Wahrnehmung und die Zielscheibe der beiden Protagonisten gingen unüberbrückbar auseinander. Piranesi als Architekt und Archäologe drang in die Tiefe der Baukunst mit analysierenden Augen, während Winckelmann ein Schönheitsideal herauszukristallisieren versuchte. Die antike Kunst ist bei Piranesi Material für seine eigene Kunst, hingegen bei Winckelmann Vorbild. Piranesi identifizierte sich mit dem Römer der republikanischen Zeit, Winckelmann mit dem Griechen der Zeit des Perikles.

Zum Zweiten zählt man Piranesis Interesse für Bauingenieurkunst. Die Brücke der *CARCERI* versteht sich als eine Metapher der römischen Bauingenieurkunst und als eine Sichtbarmachung der Statik, wobei die Materiallehre Lodolis eine bedeutende Wirkung auf Piranesis Ausbildung ausübte. Diese spezifische Baukunst erweckte einen neuen Geist in ihm: Piranesi stellte die Normen der bisherigen Architekturtheorie auf den Kopf. Die wahre Regel ist für ihn nicht die Konvention, sondern die Erfindungsgabe des Architekten, die dem Ingenium der Bauingenieurkunst entspricht.

Piranesis in den *CARCERI* reflektierte Kritik gegen die auf Vitruv beruhende Architekturtheorie ist also in zweifacher Hinsicht, Archäologie und Bauingenieurkunst, untersucht. Sie veranlasste die Trennung von dem institutionalisierten Lehrgebäude der Architekturtheorie. Zugleich entwickelte Piranesi aus der Bauingenieurkunst Äquivalenzen für seine Kunst: Pfeiler-Bogen-Architektur statt Säulen-Gebälk-Architektur, die mehrere Jahrhunderte lang als Modell für die ästhetische Qualität, Maß- und Zahlenästhetik, geltend war. Der harmonischen Proportion stellte der Künstler die überdimensionale Größe gegenüber, die von römischen Zivilbauten inspiriert und durch seine Erfindungskraft noch gesteigert wurde. Durch seine eigenen archäologischen Untersuchung kam er zur Erkenntnis, dass die Regeln nicht von der Antike stammten, daher nicht authentisch, sondern bloß eine Konvention seit der Neuzeit sind. Nach dieser kritischen Beurteilung der Regeln schlug Piranesi ein alternatives Aufbausystem vor: die Bogenstruktur, die römische Erfindung.

Ferner richtete Piranesi seine Kritik auf den zeitgenössischen puristischen Klassizismus. Das monotonische Prinzip des Purismus, das wahrscheinlich aus dem Geist „der edlen Einfalt“ entwickelt wurde, bedeutete für Piranesi das Todesurteil künstlerischer Freiheit. Die in den Werken *CARCERI*, *Campo Marzio* und *Parere su l'architettura* dominierende Prinzipienlosigkeit oder das künstlich geschaffene Chaos bildeten andere Gesetzmäßigkeiten. Obwohl Piranesi zeitweilig in *Della Magnificenza* eine Ansicht vertrat, die jener der Klassizisten ähnlich war, kehrte er bald danach zu seinem ursprünglichen

Standpunkt zurück, aus dem die *CARCERI* als Vorwurf gegen die klassizistische Kunsttheorie entstanden.

Zum Dritten gilt Piranesis kritische Reaktion auf die zeitgenössische Kunsttheorie, nämlich die sogenannte Nachahmungstheorie. Der Künstler stellte sich sowohl gegen die Antikennachahmung von Winckelmann als auch gegen die Naturnachahmung, auf der die Urhütte-Theorie Laugiers beruht. In Laugiers Theorie ist die Geschichte der europäischen Baukunst auf diesen primitiven Ursprung zurückzuführen, wobei alle Gebäudetypen an dem Kriterium des notwendigsten Aufbaus mit Säulen, Gebälk und Giebeldach bewertet werden. Piranesi hingegen vertrat, fußend auf Carlo Lodoli und Giambattista Vico, die Ansicht, dass der Übergang von der Holz- zur Steinarchitektur samt der Nachahmung der ornamentalen Formen nicht naturgemäß sei, oder doch daraus viele Fehler entstünden. Im gleichen Sinne wies Piranesi auf die griechische Säulenarchitektur hin, besonders auf die dorische, deren Eckkonflikt sich aus dieser Nachahmung der Holzarchitektur ergäbe (Abb.119). Hingegen die ägyptische, etruskische und schließlich römische Architektur hielt Piranesi für vollkommen, weil sie ursprünglich als Steinarchitektur konzipiert worden waren und deshalb den substantiellen Charakter des Baumaterials par excellence zum Ausdruck bringen könnten.

Mit der Frage, in welcher Art und Weise die *CARCERI* Piranesis Gesinnung von Architektur und deren Theorie vermitteln, beschäftigte ich mich in dem Kapitel über seine Ästhetik. Es wurde festgestellt, dass das Werk ein Sammelbecken von vielen Gegensätzen ist. Diese Gegensätze verband der Künstler miteinander durch die von der Vedutenmalerei entlehnte Methode des *Capriccio*. Von dem *Capriccio* leitete Piranesi seine eigene Erfindungsfähigkeit der *Invenzione* ab, welche die Gegensätze nicht nur zu verbinden, sondern aus deren Zusammenstellung etwas Neues hervorzubringen vermag. In Piranesis Kunsttheorie bilden das *Capriccio* und die *Invenzione* Standpunkte für eine Gegenargumentation gegen die Nachahmungstheorie. Vor den beiden verhält sich die antike Kunst als Modell statt Vorbild für Nachahmung. Sie sind Werkzeuge für eine Art Metamorphose.

Das *Capriccio* ist ursprünglich der *Invenzione* untergeordnet, und da dessen Wortgebrauch nach dem Griechenstreit negativ bewertet wurde – auch von Piranesi selbst – und da die *Invenzione* im Zusammenhang mit der künstlerischen Freiheit eine führende Parole geworden war, genügt sich die *Invenzione* allein. Piranesis Architektur, die durch *Opere Varie* und *Parere su l'architettura* repräsentiert wurde, ist ein Artefakt der *Invenzione*. Die *Invenzione* betrachtete Piranesi schließlich als Werkzeug für die Wiederherstellung der Magnificenza.

Piranesis ‚Bildarchitektur‘ als Äquivalent für die schriftliche Darlegung der Theorie und für die praktische Architektur bietet die Möglichkeit, als ästhetischer Gegenstand – nämlich als ein Kunstwerk – betrachtet zu

werden. Diesbezüglich verselbständigt sich das Verhältnis des Betrachters zu den *CARCERI*: Diese sind in diesem Sinne ein autonomes Werk, ohne jeden Zweck, außer zum Genießen. Zu dieser Zweckbestimmung fordern die *CARCERI* vom Betrachter eine neue Rezeptionsart und eine Geisteshaltung des spezifischen Gefühls, um deren Begründung sich die Philosophen des 18. Jahrhunderts wie Du Bos, Hume und Burke bemüht haben. Daraus kann man deduzieren, dass die *CARCERI* als die Manifestation eines neuen Wahrnehmungsverhältnis anzusehen sind. Es handelt sich um das Erhabene, und zwar nicht um das von Boileau, sondern das von Vico und Burke. Bei Piranesi steigert sich das Erhabene über das Gefühl hinaus zu einem beängstigenden und abschreckenden Moment. Burkes „agreeable horror“ gilt aller Wahrscheinlichkeit nach als die am besten entsprechende Parole für die *CARCERI*. Die Ästhetisierung der Bildarchitektur entwickelt sich von dem Theatralischen über das Monumentale bis zur Architektur, die abzuschrecken vermag. Solche stufenweise Entwicklung reflektieren die zwei Auflagen der *CARCERI*.

Während der Betrachtung der *CARCERI* ist zu bemerken, dass Piranesi einen gewissen Pessimismus gegenüber den zeitgenössischen Menschen und deren Kulturbereitschaft spüren lässt. Die Menschen sind kleinmütig und gestehen vor der Gegenwart der antiken *Magnificenza* ein, dass diese nicht wiederholt und, wenn es überhaupt möglich wäre, nur auf dem Papier neu realisiert werden könnte. Hierin drücken sich der Stolz und die Enttäuschung Piranesis gleichermaßen aus. Die *Antichità Romane* und die *Della Magnificenza*, die zeitlich und auch ideell den *CARCERI* am nächsten standen, zeigen die positive Gesinnung Piranesis. Sie sprechen prosaisch, während die *CARCERI* dasselbe poetisch ausdrücken. Die Architektur der *Antichità Romane* wurde zur Autopsie geführt, während dieselbe in den *CARCERI* zergliedert ist. Einerseits errichtete der Künstler die ideale Architektur, andererseits zerstörte er sie. Dennoch bleibt eines unberührt, der erhabene Geist der antiken Architektur, der in Piranesi fortlebte.

LITERATUR

Abkürzung

AB.: The Art Bulletin	JWCI.: Journal of the the Warburg and Courtauld Institutes
Ausst. Kat.: Ausstellungskatalog	KuChr.: Kunstchronik
BAP.: Bollettino del centro internazionale di storia dell'architettura Andrea Palladio	MD.: Master Drawings
BM.: Burlington Magazine	WRJb.: Wallaf-Richartz Jahrbuch
JSAH.: Journal of the Society of Architectural Historians	ZfKg.: Zeitschrift für Kunstgeschichte

QUELLEN

- Biagi 1820** Biagi, P.: Sull'incisione e sul Piranesi, discorso letto nella I. R. Accademia de' Belle Arti Venezia, Venedig 1820.
- Bianconi 1976** Bianconi, G. L.: Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma, 1799, in: Grafica Grafica II, 1976, 127–135.
- Bottari 1822/25** Bottari, G. G.: Lettere Pittoriche o sia Raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura, Rom 1754–73, (Hg.) S. Toccozzi, Mailand 1822–25.
- Hardy 1810** Hardy, F. : Memories of the political and private life of J. Caulfield, Earl of Charlemont, London 1810.
- Kennedy 1831** Kennedy, J.(?): Life of the Chevalier Giovanni Battista Piranesi, in: Library of the Fine Arts or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture and Engraving, II. Nr. 7, London Aug. 1831, 8–13.
- Legrand 1978** Legrand, J. C.: Notice sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi [...] Rédigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continueurs de ses nombreux travaux, Paris 1799, (Hg.) Erouart/Mosser, in: Brunel 1978, 213–256.
- Society of Antiquaries 1717** The Minute Books of the Society of Antiquaries, London 1717 ff.
- Temanza 1963** Temanza, T.: Zibaldone (Venedig 1778), (Hg.) N. Ivanoff, Florenz 1963.

- Temanza 1966** Ders.: Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani (Venedig 1778), (Hg) L. Grassi, Mailand 1966.
- Venuti 1803** Venuti, Ridolfino: Accurata, e succinta Descrizione topografica delle Antichità di Roma, 2 Bde., Rom 1803 (1763).
- Visentini 1771** Visentini, A.: Osservazioni che servono di continuazione al Trattato di T. Gallaccini (Trattato sopra gli errori degli architetti di Teofilo Gallaccuni. Venedig 1641), Venedig 1771.
- Weinlig 1782/87** Weinlig, Ch. T.: Briefe über Rom, Dresden 1782-87.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

- Ausst. Kat. Bayreuth 1998**
Paradies des Rokoko, (Hg.) P. O. Krückmann, Bayreuth 1998.
- Ausst. Kat. Bologna 1983/84**
L'immagine dell'antico fra settecento e ottocento (Libri di archeologia nell' Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna 1983/84.
- Ausst. Kat. Castelfranco 1969**
Illuminismo e Architettura del' 700 Veneto, Castelfranco (Veneto) 1969.
- Ausst. Kat. Dortmund 1994**
Roma Antica: Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, (Hg.) B. Buberl, Dortmund 1994.
- Ausst. Kat. Hamburg 1970**
G. B. Piranesi, (Hg.) W. Hofmann, Kunsthalle Hamburg 1970.
- Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97**
Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, (Hg.) E. Mai, Köln/Zürich/Wien 1996/97.
- Ausst. Kat. London 1968**
Giovanni Battista Piranesi. His Predecessors and his Heritage, (Hg.) E. Croft-Murray, London 1968.
- Ausst. Kat. Mailand 2000**
Piranesi. Antichità Romane. Vedute di Roma (Fondazione Antonio Mazzotta), Mailand 2000.

Ausst. Kat. New York 1972

Piranesi: Drawings and Etchings in the Avery Architectural Library, Columbia University, New York. The Arthur Sackler Collection (D. Nyberg), New York 1972.

Ausst. Kat. New York 1993

Exploring Rome: Piranesi and His Contemporaries, (Hg.) C. D. Denison/M.N. Rosenfeld/S. Wiles, New York/Montréal 1993.

Ausst. Kat. Northampton 1961

Piranesi, Smith College Museum of Art, (Hg.) R. O. Parks, Northampton 1961.

Ausst. Kat. Philadelphia 2000

Art in Rome in the Eighteenth-Century, (Hg.) E. P. Bowron/J. J. Rishel, Philadelphia 2000.

Ausst. Kat. Rom 1967/68

Giovanni Battista e Francesco Piranesi, (Hg.) M. Calvesi, Calcografia Nazionale, Rom 1967/68.

Ausst. Kat. Rom/Dijon/Paris 1976

Piranèse et les Français 1740 – 1790, (Hg.) A. Chastel/G. Brunel, Rom/Dijon/Paris 1976.

Ausst. Kat. Rom 1979

Piranesi nei luoghi di Piranesi, (Hg.) P. Santoro/R. Flenghi/G. Martinelli, Rom/Cori 1979.

Ausst. Kat. Stuttgart 1993

Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, (Hg.) E. Kieven, Stuttgart 1993.

Ausst. Kat. Stuttgart 1999

Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. Radierung, (Hg.) C. Höper, Stuttgart 1999.

Ausst. Kat. Trapani 1996

Giovanni Battista Piranesi. La raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana, (Hg.) E. Debenedetti, Trapani 1996.

Ausst. Kat. Turin 1988

Capricci Veneziani del settecento (Castello di Gorizia), (Hg.) D. Succi, Turin 1988.

Ausst. Kat. Venedig 1978 (I)

Disegni di Giambattista Piranesi, (Hg.) A. Bettagno, Venedig 1978.

Ausst. Kat. Venedig 1978 (II)

Piranesi. Incisioni – Rami – Legature Architetture, (Hg.) A. Bettagno, Venedig 1978.

Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1984

Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden,
(Hg.) U. Schütte, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1984.

BÜCHER

- Addison 1711** Addison, J.: Pleasures of the Imagination, London 1711.
- Algarotti 1969** Algarotti, Francesco: Saggio sopra l'architettura, in: Opere di Francesco Algarotti, Venedig 1791-94, (Hg.) E. Bonora, Mailand, 1969, S. 307-331.
- Arnheim 1977** Arnheim, R.: Dynamics of Architectural Form, Los Angeles 1977.
- Bacou 1975** Bacou, R.: Piranesi (Piranèse : gravures et dessins, Paris 1974), Berlin 1975.
- Barche 1985** Barche, G.: Studien zur Darstellung der Stadt Rom 1750–1870 (Diss.), München 1985.
- Bassi 1962** Bassi, E. : Architettura del sei e settecento a Venezia, Neapel 1962.
- Bauer 1962** Bauer, H.: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornaments-Motivs, Berlin 1962.
- Bauer-Heinhold 1966** Bauer-Heinhold, M.: Theater des Barock: Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhunderts, München 1966.
- Bauer/Sedlmayr 1992** Bauer, H./Sedlmayr, H.: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992.
- Beck/Bol 1982** Beck, H./Bol, P. (Hg.): Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Berlin 1982.
- Bettagno 1983** Bettagno, A. (Hg.): Piranesi tra Venezia e l'Europa (Atti del convegno internazionale di studi Promosso dell'istituto di storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini per il secondo centenario della morte di Gian Battista Piranesi, Venedig 1978), Florenz 1983.
- Bienert 1992** Bienert, A.: Gefängnis als Bedeutungsträger (Diss.), Frankfurt a. M. 1992.
- Bisky 2000** Bisky, J.: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée, Weimar 2000.

- Blondel 1771/77** Blondel, J.-F.: Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments, 9 Bde., Paris 1771–77.
- Boileau 1673** Boileau-Despéaux, N. : Traité du Sublime, Paris 1673.
- Borinski 1965** Borinski, K. : Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm Humbolt, 2 Bde., Darmstadt 1965 (Unveränderte Nachdruck von 1914).
- Boullée 1953** Boullée, É.- L. : Architecture. Essai sur l'art, (Hg.) H. Rosenau, London 1953.
- Braham 1980** Braham, A.: The Architecture of the French Enlightenment, London 1980.
- Bredekamp 2000** Bredekamp, H.: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, Berlin 2000.
- Briganti 1996** Briganti, G.: I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica, Mailand 1996.
- Brunel 1978** Brunel, G. (Hg.): Piranèse et Français. (Actes du colloque tenue à la villa Médicis. 12.-14. Mai 1976), Rom 1978.
- Brusatin 1980** Brusatin, M.: Venzia nel Settecento: Stato, architettura, territorio, Turin 1980.
- Burda 1967** Burda, H.: Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, München 1967.
- Bürger 1972** Bürger, P.: Studien zur französischen Frühaufklärung, Frankfurt a. M., 1972.
- Burke 1759** Burke, E.: A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1759² (Nachdruck 1970).
- Cacciatore 2002** Cacciatore, G. (Hg.): Metaphysik, Poesie und Geschichte. Über die Philosophie von Giambattista Vico, Berlin 2002.
- Campbell 1988** Campbell, M. (Hg.): Piranesi: The Dark Prisons, New York 1988.
- Cassirer 1998** Cassirer, E.: Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1998 (1932).
- Caylus 1752/67** Caylus, A. C. Ph. d. : Recueil d'Antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines, 7 Bde., Paris 1752-1567.
- Chambers 1791** Chambers, W.: Treatise on Civil Architecture, London 1791.
- Cressedi 1975** Cressedi, G.: Un manoscritto derivato dalle „Antichità“ del Piranesi (Cod. Vat. Lat. 8091), Rom 1975.

Curcio/Kieven 2000

Curcio, G./Kieven, E. (Hg.): Storia dell'architettura italiana il Settecento, 2 Bde., Mailand 2000.

De Quincey 1980

De Quincey, Th.: The Confession of an English Opium Eater (London 1820), in: Complete Writings, (Hg.) D. Masson, Edinburgh 1980.

Diderot 1875/77

Diderot, D.: Œuvre complete, (Hg.) Assézat/Tourneux, Paris 1875-77.

Dobai 1974/77

Dobai, J.: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, 4 Bde., Bern 1974-1977.

Du Bos 1755

Du Bos, J.-B.: Réflexions critiques sur la poésie et peinture, 3 Bde., Paris 1755⁶ (1719).

Ericksen 1975

Ericksen, J.: Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus (Diss.), Köln 1975.

Erouart 1982

Erouart, G.: L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay. Un Piranésien Français dans l'Europa des Lumières, Paris/Mailand 1982.

Ferrero 1970

Ferrero, M. V.: Filippo Juvarra – Scenografo e architetto teatrale, Turin 1970.

Fischer von Erlach 1721

Fischer von Erlach, J. B.: Entwurff einer Historischen Architectur, Wien 1721.

Fleckner/Schieder/Zimmermann 2000

Fleckner, U/Schieder, M./Zimmermann M. F. (Hg.), Jenseits der Grenze. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart (Thomas Gaethgens zum 60. Geburtstag), 3 Bde., Köln 2000.

Focillon 1928

Focillon, H.: Giovanni-Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son œuvre, Paris 1928 (1918).

Forssman 1961

Forssman, E.: Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts, Stockholm 1961.

Frakowiak 1994

Frakowiak, U.: Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs, München 1994.

Galilei 1638

Galilei, G.: Discorsi e dimostrazioni Matematiche introno à due nuove Scienze, Leiden 1638.

Galli-Bibiena 1731/32

Galli-Bibiena, Ferdinando: Architettura Civile, Turin 1731-32 (1711).

- Gaus 1967** Gaus, J.: Carlo Marchioni. Ein Beitrag zur römischen Architektur des Settecento, Köln/Graz 1967.
- Gautier 1727/28** Gautier, T.: *Traité des Ponts*, Paris 1727-28.
- Gavuzzo-Stewart 1999**
Gavuzzo-Stewart, S.: *Nelle Carceri di G. B. Piranesi*, Northern Univ. Press 1999.
- Germann 1980** Germann, G.: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980.
- Giesecke 1911** Giesecke, A.: *G. B. Piranesi*, Leipzig 1911.
- Gilpin 1768** Gilpin, W., *An Essay upon Print*, Dodsley 1768.
- Gradmann 1956** Gradmann, E.: *Phantastik und Komik*, Bern 1956.
- Guarini 1968** Guarini, G.: *Architettura civile* (Turin 1737), (Hg.) N. Carbonieri, Mailand 1968.
- Häberle 1995** Häberle, M.: *Pariser Architektur zwischen 1750–1800* (Diss.), Berlin/ Tübingen 1995.
- Harris 1990** Harris, E.: *British Architectural Books and Writers 1556–1785*, Cambridge 1990.
- Hartmann 1973** Hartmann, L.: *Capriccio – Bild und Begriff* (Diss.), Zürich/Nürnberg 1973.
- Haskell 1996** Haskell, F.: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock* (*Patrons and Painters*, New Haven/London 1980), Köln 1996.
- Haug 1969** Haug, I.: *Peter Speeth. Architekt (1772-1831)* (Diss.), Bonn 1969.
- Heeg 2000** Heeg, G.: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2000.
- Heinrich 1983** Heinrich, B.: *Brücken. Vom Balken zum Bogen*, Hamburg 1983.
- Herrmann 1962** Hermann, W.: *Laugier and the 18th Century French Theory*, London 1962.
- Hind 1963** Hind, A. M.: *A History of Engraving & Etching*, New York 1963.
- Hind 1967** Ders.: *Giovanni Battista Piranesi. A critical study with a List of his published works and detailed catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, London, 1967 (1922).

- Hofer 1973** Hofer, P.: The Prisons by Giovanni Battista Piranesi, New York 1973.
- Höper/Stoschek/Kieven 2002** Höper, C/Stoschek, J/Kieven, E. (Hg.): Giovanni Battista Piranesi. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit (Akten des internationalen Symposiums, Staatgalerie Stuttgart 25. bis 16. Juni 1999), Marburg 2002.
- Hults 1996** Hults, L. C.: Introductory History. The Print in the western world, Madison/London 1996.
- Huxley/Adhémar 1949** Huxley, A./Adhémar, J.: Prison, London 1949.
- Iversen 1961** Iversen, E.: The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhagen 1961.
- Jauß 1964** Jauß, H. R. : Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der <Querelle des Anciens et des Modernes>, München 1964.
- Justi 1923** Justi, C.: Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., Leipzig 1923³ (1866 ff.).
- Kanz 2002** Kanz, R.: Die Kunst der Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002.
- Kaufmann 1968** Kaufmann, E.: Architecture in the Age of Reason, New York 1968 (1955).
- Klemm 1954** Klemm, F. : Technik. Eine Geschichte ihrer Probleme, München 1954.
- Knabe 1972** Knabe, P.-E.: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich, Düsseldorf 1972.
- Koch 1951** Koch, H.: Vom Nachleben des Vitruv (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, Heft 1), Baden-Baden 1951.
- Kruft 1995** Kruft, H.-W.: Die Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995⁴ (1985).
- Kunoth 1956** Kunoth, G.: Die historische Architektur. Fischer von Erlach (Diss.), Düsseldorf 1956.
- Kupfer 1992** Kupfer, A.: Piranesis Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie, Stuttgart/Zürich 1992.
- Laroque 1998** Laroque, D.: Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture, Paris 1998.
- Laugier 1755** Laugier, M.-A.: Essai sur l'architecture, Paris 1755.
- Laugier 1765** Ders.: Observations sur l'architecture, Paris 1765.

- Le Roy 1758** Le Roy, J. D. : Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris 1758.
- Levey 1980** Levey, M.: Painting in Eighteenth-Century Venice, Oxford 1980² (1959).
- Lo Bianco 1983** Lo Bianco, A. (Hg.): Piranesi e la cultura antiquaria. Gli Antecedenti e il contesto (Atti del convegno 14.-17. Nov. 1979), Rom 1983.
- Lobsien 1981** Lobsien, E.: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart 1981.
- Lucchesi 1728** Lucchesi, M.: Degli amfiteatri e singolamente del Veronese, Venedig 1728.
- MacDonald 1979** MacDonald, W. L.: Piranesi's Carceri: Sources of Invention, Northampton 1979.
- Mai/Rees 1998** Mai, E/Rees, J. (Hg.): Kunstform Capriccio, Köln 1998.
- Marconi 1974** Marconi, P. (Hg.): I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, Rom 1974.
- Marshall 1993** Marshall, D. R.: Viviano und Niccolò Codazzi and Baroque Architectural Fantasy, Rom 1993.
- Matsche 1977** Matsche, F.: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik als „Kaiserstils“, Berlin 1977.
- Meeks 1966** Meeks, C. L. V.: Italian Architecture 1750–1914, New Haven/London 1966.
- Memmo 1833/34** Memmo, A.: Elementi d'architettura Lodoliana ossia l'arte del fabbricare son solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, Zara 1833/34.
- Merx 1971** Merx, K.: Studien zu den Formen der venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts (Diss.), München 1971.
- Middleton/Watkin 1983** Middleton, R./Watkin, D.: Architecture moderne 1750–1850, Paris 1983.
- Middleton/Watkin 1986** Dies.: Klassizismus und Historismus, Stuttgart 1986.
- Milizia 1781** Milizia, Francesco: Principij d'architettura civile, 3 Bde., Florenz 1781.

- Milizia 1785** Ders.: Memeorie di architetti antichi e moderni, 2 Bde., Forni 1785.
- Miller 1978 (I)** Miller, N.: Archäologie des Traums. Versuch über G. B. Piranesi, München 1978.
- Millon 1992** Millon, H. A. (Hg.): An architectural progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns in and out of Italy (Essays in architectural history presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday), University Park 1992.
- Millon 1999** Ders. (Hg.): The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, London 1999.
- Mislin 1988** Mislin, M.: Geschichte der Baukonstruktion und Bautechnik: von der Antike bis zur Neuzeit, Düsseldorf 1988.
- Monk 1960** Monk, S. H.: The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England, Univ. Michigan 1960 (1935).
- Moos 1974** Moos, S. v.: Turm und Rollwerk Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur, Freiburg/Zürich 1974.
- Muratori 1745** Muratori, L. A., Della forza della fantasia umana, Venedig 1745.
- Murray 1971** Murray, P.: Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome, London 1971.
- Nida-Rümelin/Betzler 1998** Nida-Rümelin, J./Betzler, M. (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1998.
- Oechslin 1972** Oechslin, W.: Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom, Zürich 1972.
- Oechslin/Buschow 1984** Ders./Buschow, A.: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler, Stuttgart 1984.
- Palladio 1983** Palladio, A.: Die vier Bücher zur Arcitektur (Quattro libri dell'architettura), (Hg.) A. Beyer/U. Schütte, Darmstadt 1983.
- Pallucchini 1961** Pallucchini, R.: Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961 (1960).
- Panimolle 1984** Panimolle, G.: Gli Acquedotti di Roma antica nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi, Roma 1984.
- Panza 1993** Panza, P. (Hg.): Giovanni Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'Arte, Mailand 1993.

- Pérez-Gómez 1983** Pérez-Gómez, A.: Architecture and the Crisis of Modern Science, London 1983 (1980).
- Pérouse de Montclos 1989** Pérouse de Montclos, J.-M.: Histoire de l'architecture Française. De la Renaissance à la Révolution, Paris 1989.
- Perrault 1688/97** Perrault, Ch.: Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Paris 1688-97.
- Petrucci 1980** Petrucci, A. : Public Lettering. Script, Power and Culture, London 1980.
- Picon 1991** Picon, A.: French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment, Cambridge 1991 (1988).
- Pochat 1986** Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986.
- Poleni 1722** Poleni, G.: De Acquis urbis Romae. Commentarus Sex. Ivlii Frontini, Padua 1722.
- Poleni 1748** Ders.: Memorie istoriche delle Gran Cupola del Tempio Vaticano, Padua 1748.
- Poleni 1739/41** Ders.: Exercitationes Vitruvianae, Padua 1739-41.
- Pozzo 1693** Pozzo, A.: Perspectiva Pictorum et Architectorum, 2 Bde., Rom 1693.
- Praz 1950** Praz, M.: Gusto Neoclassico, Neapel 1950.
- Ramsay 1755** Ramsay, A.: The Investigator, London 1755.
- Reinle 1984** Reinle, A.: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich/München 1984² (1976).
- Reudenbach 1979** Reudenbach, B.: Giovanni Battista Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts, München 1979.
- Robison 1986** Robison, A.: Piranesi. Early Architectural Fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings, National Gallery of Art, Washington/Chicago/London 1986.
- Rosenau 1983** Rosenau, H.: The Ideal City. Its Architectural Evolution in Europe, London/New York 1983 (1959).
- Rosenblum 1969** Rosenblum, R.: Transformations in late Eighteenth Century Art, Princeton 1969² (1967).

- Ruddock 1979** Ruddock, T.: Arch Bridges and their Builder, London/New York/Melbourne 1979.
- Rump 1979** Rump, G. Ch. (Hg.): Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts, Hildesheim 1979.
- Rykwert 1972** Rykwert, J.: On Adam's House in Paradise, New York 1972
- Rykwert 1980** Ders.: The first Moderns: The Architects of the Eighteenth Century, Cambridge (Mass.) 1980.
- Rykwert 1983** Ders.: Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst, Köln 1983 (1982).
- Saint Girons 1990** Saint Girons, B.: Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français, Paris 1990.
- Saint Giron 1993** Ders.: Fiat Lux. Une philosophie du Sublime, Paris 1993.
- Saisselin 1965** Saisselin, R. G.: Taste in the 18th Century France. On the Origine of Aesthetic, Syracuse/New York 1965.
- Samuel 1910** Samuel, A.: Piranesi, New York 1910.
- Scarabello 1979** Scarabello, G.: Carcerati e Carceri a Venezia nell'età moderna: Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1979.
- Schnapper 1982** Schnapper, A. (Hg.): La Scenografia Barocca (Comité International d'Histoire de l'Art, 5. Bd.: Atti del XXIV. Congresso Internazionale Storia dell'Arte, 1979), Bologna 1982.
- Scholz 1950** Scholz, J. (Hg.): Baroque and Romantic Stage Designs, New York 1950.
- Schütte 1986** Schütte, U.: Ordnung und Verzierung: Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig/Wiesbaden 1986.
- Schütz 1982** Schütz, H.: Barocktheater und Illusion (Diss.), Frankfurt a. M. 1984.
- Scott 1975** Scott, J.: Piranesi, London/New York 1975.
- Sedlmayr 1976** Sedlmayr, H.: Johann Bernard Fischer von Erlach, Wien 1976².
- Stamm/Barth 1956** Stamm, R./Barth, H. (Hg.): Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956.
- Stampfle 1978** Stampfle, G.: G. B. Piranesi. Drawings in teh Pierpont Morgan Library, New York 1978.

- Straub 1992** Straub, H.: Die Geschichte der Bauingenieurkunst, Basel/Stuttgart 1992⁴ (1949).
- Summerson 1983** Summerson, J.: Die klassische Sprache der Architektur (The Classical Language of Architecture, London 1980), Braunschweig 1983.
- Summerson 1987** Ders.: Die Architektur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1987 (1969).
- Syndram 1990** Syndram, D.: Ägypten–Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800 (Diss.), Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1990.
- Szambien 1986** Szambien, W.: Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800, Paris 1986.
- Tafuri 1980** Tafuri, M.: Theories and History of Architecture, London 1980.
- Tatarkiewicz 1987** Tatarkiewicz, W.: Geschichte der Ästhetik, 3 Bde., Basel 1987 (1967).
- Temanza 1741** Temanza, T. : Della antichità di Rimino libri due, Venedig 1741.
- Thomas 1954** Thomas, H. : The Drawings of Giovanni Battista Piranesi, London/New York 1954.
- Thomsen/Fischer 1980** Thomsen, Chr. W./Fischer, J. M. (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980.
- Thomsen/Holländer 1984** Thomsen, Chr. W./Holländer, H. (Hg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt 1984.
- Tintelnot 1939** Tintelnot, H.: Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939.
- Tremmel-Endres 1996** Tremmel-Endres, J.: Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter ? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach (Diss.), Trier 1996.
- Tutsch 1995** Tutsch, C.: Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron (Diss.), Köln 1995.
- Valle 1989** Valle, P.: Tommaso Temanza e l'architettura civile. Venezia e il settecento: diffusione e funzionalizzazione dell'architettura, Rom 1989.
- Veturi 1972** Venturi, L.: Geschichte der Kunstkritik, München 1972 (1964).

- Viale 1972** Viale, V. (Hg.): Bernardo Vittone e la Disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento (Atti del Convegno internazionale [...] del secondo centenario della morte di B. Vittone, 2 Bde., Turin 1972.
- Viale/Carbonieri 1970** Viale, V./Carbonieri, N. (Hg.): Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco (Atti del Convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino, 30 sept.-5 otto. 1968), 2 Bde., Turin 1970.
- Vico 1979** Vico, G.: Liber metaphysicus (De antiquissima Italorum sapientia liber primus), S. Otto/H. Viechtbauer (Hg.), München 1979.
- Vitruv 1964** Vitruv, P.: Zehn Bücher über die Baukunst (Libri Decem), (Hg.) C. Fensterbusch, Darmstadt 1964.
- Vivian 1971** Vivian, F.: Il console Smith, mercante e collezionista, Vicenza 1971.
- Vogt 1969** Vogt, A. M.: Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel/Stuttgart 1969.
- Vogt-Göknil 1958** Vogt-Göknil, U.: Giovanni Battista Piranesi „Carceri“, Zürich 1958.
- Volkman 1965** Volkman, H.: Giovanni Battista Piranesi. Architekt und Graphiker, Berlin, 1965.
- Ward-Perkins 1975** Ward-Perkins, J. B.: Architektur der Römer, Stuttgart 1975 (1974).
- Weitenkampf 1909** Weitenkampf, F.: How to Appreciate Prints, London 1909.
- Wiebenson 1969** Wiebenson, D.: Sources of Greek Revival Architecture, London 1969.
- Wilton-Ely 1972** Wilton-Ely, J.: Giovanni Battista Piranesi. The Polemical Works. Rome 1757, 1761, 1765 and 1769, Farnborough 1972.
- Wilton-Ely 1978** Ders.: Giovanni Battista Piranesi. The mind and art of G. B. Piranesi, London 1978.
- Wilton-Ely 1993** Ders.: Piranesi as Architect and Designer, New York 1993.
- Wilton-Ely 1994** Ders.: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, 2 Bde., San Francisco 1994.
- Winckelmann 1755** Winckelmann, J. J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden 1755.

- Wittkower 1958** Wittkower, R.: Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, London 1958.
- Wittkower 1974** Ders.: Palladio and Palladianism, New York 1974.
- Wittkower 1975** Ders.: Studies in the Italian Baroque, London 1975.
- Wittkower 1990** Ders.: Grundlage der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990 (1949).
- Wölfflin 1968** Wölfflin, H.: Renaissance und Barock, Basel 1968⁷ (1888).
- Wölfflin 1979** Ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel 1979¹⁶ (1915).
- Zabaglia 1743** Zabaglia, N.: Castelli e ponti con alcune e ingegnose pratiche, Rom 1743.
- Zanetti 1771** Zanetti, A. M.: Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Venedig 1771.
- Zendrini 1741** Zandrini, B.: Leggi e fenomeni, regolazioni ed usi delle acque correnti, Venedig 1741.
- Zeri 1982** Zeri, F. (Hg.): Storia dell'arte italiana. Settecento e Ottocento, 2 Bde., Turin 1982.
- Zimmermann 1989** Zimmermann, R.: Künstlerische Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989.
- Zucker 1921** Zucker, P.: Die Brücke: Typologie und Geschichte ihrer künstlerischen Gestaltung, Berlin 1921.

AUFSÄTZE

- Alloisi 1994** Alloisi, S.: Das Pittoreske und das Sublime – Roms Ruinen zwischen Geschichte und Erinnerung, in: Ausst. Kat. Dortmund 1994, 52-60.
- Bacou 1978** Bacou, R.: À propos des dessins de figures de Piranèse, in: Brunel 1978, 33-37.
- Bammer 1981** Bammer, A.: Architektur und Klassizismus, in: Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete, Bremen, v. 3, 1981, 95-106.
- Bartsch 1979** Bartsch, G.: Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinus in Ästhetik des 18. Jh. Unter besonderer Berücksichtigung des

Begriffes des Erhabenen, in: Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts, (Hg.) G. C. Rump, Hildesheim 1979, 119–159.

- Bauer 1959** Bauer, H.: Rezension zu: U. Vogt-Göknil, G. B. Piranesi. „Carceri“ (Zürich 1958), in: KuChr. XII, 1959, 190–198.
- Bauer 1961** Ders.: G. B. Piranesi verwirklicht einen Traum. Eine Zeichnung zum Basilius Altar in Sta. Maria del Priorato, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, 1961, 474–477.
- Berliner 1958/59** Berliner, R.: Zeichnungen von Carlo und Filippo Marchioni. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Roms im 18. Jh., in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, IX/X, 1958/59, 267–396.
- Berliner 1965/66** Ders.: Die Zeichnungen des römischen Architekten Giuseppe Barberi, Teil 1. in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XVI, 1965, 156–216; in: XVII, 1966, 201–213.
- Bettagno 1978 (I)** Bettagno, A.: Documentazione, in: Ausst. Kat. Venedig (II), 3–7.
- Bettagno 1978 (II)** Ders.: Nuova Pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno 1748, in: Ausst. Kat. Venedig 1978 (II), 15.
- Bevilacqua 1993** Bevilacqua, M.: Nolli e Piranesi a villa Albani, in: Alessandro Albani patrono delle arti (Studi sul Settecento Romano, Bd. 9), (Hg.) E. Debenedetti, Rom 1993, 71–82.
- Blumenberg 1957** Blumenberg, H.: Nachahmung der Natur zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, Studium Generale X, 1957, 266–283.
- Bredenkamp 1982** Bredenkamp, H.: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, in: Beck/Bol 1982, 509–562.
- Bredenkamp 1988** Ders.: Piranesis Foltern als Zwangsmittel der Freiheit, in: Kunst um 1800 und die Folgen (Werner Hofmann zu Ehren), (Hg.) Chr. Beutler/P-U. Schuster/M. Warnke, München 1988, 31–46.
- Brunel 1978 (1)** Brunel, G.: Recherches sur les débuts de Piranèse à Roma. Les Frères Pagliarini et Nicola Giobbe, in : Brunel 1978, 77–146.
- Busch 1977** Busch, W.: Piranesis „Carceri“ und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert, WRJb. XXXIX, 1977, 209–224.
- Busch 1996/97** Ders.: Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch die Phantasie zu kontrollieren, in: Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, 55–82.

- Busch 1998** Ders.: Das Capriccio und Erweiterung der Wirklichkeit, in: Mai/Rees 1998, 53–80.
- Büttner 1996/97** Büttner, F.: Tiepolo und die subversive Kraft des Capriccio, in: Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97, 157–167.
- Calvesi 1979** Calvesi, M. : Le Carceri, in: Ausst. Kat. Rome 1979, 7–28.
- Calvesi 1983 (1)** Ders.: Ideologia e riferimenti delle ‚Carceri‘, in: Bettagno 1983, 339–360.
- Cassnelli 1983** Cassanelli, L.: Piranesi e i “frantumi” delle Mura di Roma, in: Lo Bianco 1983, 293–302.
- Cavallari-Murat 1988** Cavallari-Murat, A.: Arti e scienze vitruviane dopo Galileo: da Poleni e Lodoli a Stratico, in: Soppelsa 1988, 113–122.
- Cavina 1982** Cavina, A. O.: Il settecento e l’antico, in: Zeri 1982, 599–668.
- Clasen 1971** Clasen, W.: Piranesi und die Architekturphantasie, in: Aspekte zur Kunstgeschichte von Mittelalter und Neuzeit (Fs. f. Karl Heinz Clasen zum 75. Geburtstag), Weimar 1971, 11–30.
- Cochetti 1955** Cochetti, L.: L’opera teorica di Piranesi, in: Commentari VI, 1955, 35 – 49.
- Concina 1983** Ders.: Storia, archeologia, architettura dal Maffei a M. Lucchesi, in: Bettagno 1983, 361–376.
- Christofani 1983** Christofani, M. : Le opere teoriche di G. B. Piranesi e etruscheria, in: Lo Bianco 1983, 211–220.
- Debenedetti 1996** Debenedetti, E.: Piranesi teorico, in: Ausst. Kat. Trapani 1996, 23–44.
- Dixon 1999** Dixon, S. M. : Piranesi and Francesco Bianchini : Capricci in the service of prescientific archaeology, in : Art History XXII, 1999, 184–213.
- Donati 1939** Donati, L.: Piranesiana Pianta del Corso del Tevere, in: Maso Dinguerra IV, 1939, 121–123.
- Donati 1950** Ders.: Giovanni Battista Piranesi e Lord Charlemont, in: English Miscellany I, 1950, 231–242.
- Erichsen 1976** Erichsen, J.: Eine Zeichnung zu Piranesis ‚Prima Parte‘, Pantheon XXXIV, 1976, 212–216.
- Eitner 1978** Either, L.: Cages, Prison and Captives in eighteenth-century art, in: Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities, (Hg.) K. Kroeber/W. Walling, New Haven/London, 1978, 13–38.

- Fasolo 1956** Fasolo, V.: JI 'Campomarzio' di G. B. Piranesi, in: Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura XV, 1956, 1–18.
- Fastenrath 2000** Fastenrath, W.: Terribilità – Bizzaria – Capriccio, in: Michelangelo. Neue Beiträge, (Hg.) M. Rohlmann/A. Thielmann, München/Berlin 2000, 151–179.
- Fiacci 2000** Fiacci, L.: L'immaginazione al servizio della verità: considerazioni sulla rappresentazione della Roma moderna, in: Ausst. Kat. Mailand 2000, 59–84.
- Fischer 1969** Fischer, M. F.: Cloumna Rostrata C. Duilii. Überlieferung und Bedeutungswandel einer antiken Ehrensäule, in: Storia dell'arte IV, 1969, 369–87.
- Frey 1937** Frey, D.: Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 1937, 1. Bd., Sp. 992 ff.
- Fubini 1975** Fubini, M.: Muratori e Gravina, in: L. A. Muratori e la cultura contemporanea (Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani, Modena 1972), Florenz 1975.
- Gabrielli 1945** Gabrielli, A.: La teorica architettonica di Carlo Lodoli, in: Arti figurative I, 1945, 123–136.
- Garms 1969** Garms, J.: Die Architekturthemen des Concorso Clementino der Accademia di San Luca von 1732, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII, 1969, 194–200.
- Garms 1974** Ders.: Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu, in: Römische historische Mitteilungen XVI, 1974, 142–43.
- Garms 1978** Ders.: Considérations sur la Prima Parte, in : Brunel 1978, 265–276.
- Garms 1982** Ders.: Piranesi e la Scenografia, in: Schnapper 1982, 117–28.
- Garms 1983** Ders.: Um Piranesi, in: Daidalos IX, 1983, 63–76.
- Garms 1999** Ders.: Architectural Painting Fantasy and Caprice, in: Millon 1999, 241–277.
- Garms 2002** Ders.: Architekturphantasie, in: Höper/Stoschek/Kieven 2002, 37–48.
- Gaus 1971** Gaus, J.: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst, in: WRJb. XXXIII, 1971, 7–70.
- Gavuzzo-Stewart 1972** Gavuzzo-Stewart, S.: Nota sulle Carceri Piranesiane, in: L'Arte XV/XVI, 1972, 56–74.
- Giesecke 1933** Giesecke, A.: G. B. und Francesco Piranesi, in: Thieme-Becker Künstler-Lexikon XXVII, Leipzig 1933, 79–83.

- Gotch 1951** Gotch, C.: The missing years of Robert Mylne, in: *Architectural Review* CX, 1951, 179–182.
- Gott dang 1998** Gott dang, A.: Tiepolos Scherzi di fantasia. Begriff und Bedeutung, in: Mai/Rees 1998, 81–96.
- Griseri 1957** Griseri, A.: Itinerari Juvarriani, in: *Paragone* VIII, 1957, 40–59.
- Griseri 1983** Ders.: Piranesi e I temi dell'Illuminismo, in: Bettagno, 1983, 305–324.
- Hager 1957** Hager, W.: Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten, *Studium Generale* X, 1957, 630–645.
- Harris 1967 (I)** Harris, E.: Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful, in: *Essay in the History of Art and Architecture presented to R. Wittkower*, London 1967, 1. Bd., 207–213.
- Harris 1967** Harris, J.: LeGeay, Piranesi and international Neo-Classicism 1740-50, in: *Essay in the History of Art and Architecture presented to R. Wittkower*, London 1967, 1. Bd., 189–196.
- Hind 1911** Hind, A. M.: G. B. Piranesi and his Carceri, *BM*. XIX, 1911, 81–91.
- Hofmann 2000** Hofmann, W.: David, Piranesi und einiges über Hieroglyphen, in *Fleckner/Schieder/Zimmermann* 2000, 1. Bd., 318–328.
- Holländer 1980** Holländer, H.: Zum Phantastischen Architektur, in: *Thomsen/Fischer* 1980, 404–439.
- Holländer 1997** Ders.: Piranesi Carceri. Capriccio und Kalkül, in: Mai/Rees 1998, 97–112.
- Ivanof 1969** Ivanof, N.: Palladio, in: *Ausst. Kat. Castelfranco* 1969, 231–234.
- Ivins 1915** Ivins Jr., William M.: Piranesi and “Le Carceri d’Invenzione”, in: *Print Collector’s Quarterly* V, 1915, 191–219.
- Junod 1983** Junod, Ph.: Tradition et innovation dans l’esthétique de Piranèse, in : *Études de lettres* III, 1983, 3–24.
- Kanz 1998** Kanz, L.: Capriccio und Grotteske, in: Mai/Rees 1998, 13–32.
- Kassirer 1924** Kassirer, K.: Piranesi, disegnatore di figure, in: *Rivista di Studi e Vite Romana* II, 1924, 180–181.
- Kaufmann 1944** Kaufmann, E.: Algarotti vs Lodoli, in: *JSAH*. IV, 1944 23–29.
- Kaufmann 1955** Ders.: Piranesi, Algarotti and Lodoli (A controversy in XVIII century Venice), *GBA*. XLVI, 1955, 21–28; 62–64.
- Kaufmann 1964** Ders.: Memmo’s Lodoli, *AB*. XLXI, 1964, 159–175.

- Kaufmann 1982** Kaufmann, Edgar Jr.: Lodoli architetto, in: *In Search of Modern Architecture. A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, London, 1982, 31–37.
- Kiene 1996/97** Kiene, M.: Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie, in: *Ausst. Kat. Köln/Zürich/Wien 1996/97*, 83–94.
- Kimball 1958** Kimball, F.: Piranesi, Algarotti and Lodoli: a controversy in XVIII-century Venice, in: *Essay in Honour of Hans Tietze*, New York 1958, 309–316.
- Körte 1933** Körte, W.: Giovanni Battista Piranesi als praktischer Architekt, *ZfKg. II*, 1933, 16–33.
- Kristeller 1951** Kristeller, P. O.: Renaissance Thought and the Arts, in: *Journal of History of Ideas XII/XIII*, 1951, 496–527; 17–46.
- Kroll 1975** Kroll, R.: Giovanni Battista Piranesi und die antike römische Baukunst, in: *Archäologie zur Zeit Winckelmanns*, Stendal 1975, 55–60.
- Landolt 1956** Landolt, H. : Der barocke Raum in der Architektur, in: *Stamm/Barth 1956*, 92–110.
- Laroque 2000** Laroque, D.: Piranèse et l'ornement, in: *Histoires d'ornement (Actes du colloque de l'Accadémie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juni 1996)*, Paris/Rom 2000, 215–223.
- Lavagne 1983** Lavagne, H.: Piranèse archéologue à Villa d'Hadrien, in: *Lo Bianco 1983*, 259–279.
- Lawrence 1938/39** Lawrence, L. : Stuart and Revett: Their Literary and Architectural Careers, in: *JWCI. II*, 1938/39, 128–146.
- Lehmann 1961** Lehmann, K.: Piranesi as Interpreter of Roma, in: *Ausst. Kat. Northampton 1961*, 88–98.
- Levey 1959** Levey, M.: Recension to: U. Vogt Göknil (1958), in: *BM. CI*, 1959, 362–63.
- Linfert 1931** Linfert, C.: Die Phantasiearchitekturzeichnung der Franzosen vom Ende des Louis Quatorze bis zum Louis Seize (Oppenort bis Delafosse), in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen I*, 1931, 133–246.
- Mariuz 1988** Mariuz, A.: Capricci veneziani del settecento, in: *Arte Veneta XLII*, 1988, 119–132.
- Middleton 1982** Middleton, R.: Giovanni Battista Piranesi. Review of Recent Literature, *JSAH. LXI*, 1982, 333–344.

- Miller 1978 (II)** Miller, N.: Traum-Architektur, in: Sprache im technischen Zeitalter LXVI, 1978, 166–189.
- Millon 1970** Millon, H.: La geometria nel linguaggio architettonica del Guarini, in: Viale/Carbonieri 1970, 2. Bd., 35–48.
- Millon 1978** Millon, H.: Vasi – Piranesi – Juvarra, in: Brunel 1978, 345–362.
- Monferini 1983** Monferini, A.: Piranesi e Bottari, in: Lo Bianco 1983, 221–229.
- Moore 1972** Moore, R. E.: The Art of Piranesi: Looking backward into the Future, in: Changing Taste in Eighteenth-Century Art and Literature, (Hg.) E. Miner, Los Angeles 1972, 3–40.
- Morachiello 2000** Morachiello, P.: Venezia e la „stato da terra“, in: Curcio/Kieven 2000, 470–504.
- Moretti 1983** Moretti, N.: Nuovi documenti piranesiani, in: Bettagno 1983, 127–153.
- Mormone 1952** Mormone, R.: Una lettera del Vanvitelli al Piranesi, in: Bollentino di Storia dell'Arte (Salerno) II, 1952, 89–92.
- Oechslin 1971** Oechslin, W.: Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et ses sources Italiennes , in: GBA. LXXVII, 1971, 201–238.
- Oechslin 1983** Ders.: Fischer von Erlachs 'Entwurf einer Historischen Architectur': die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertum in Wien, in: Wien und der europäische Barock (Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien, 4-10- Sept. 1983), 7. Bd., 77–82.
- Pallucchini 1983** Introduzione al convegno, in: Bettagno 1983, 3–9.
- Perlove 1989** Perlove, S. K.: Piranesi's Tomb of the Scipios of Le Antichità Romane and Marc-Antoine Laugier's Primitive Hut, in; GBA. CXIII, 1989, 115–120.
- Pevsner 1944** Pevsner, N.: The Genesis of the Pictoresque, in: Architectural Review XCVI, 1944, 139–146.
- Pevsner/Lang 1968** Pevsner, N./Lang, S.: Doric Revival, in: Studies in Art, Architecture and Design, (Hg.) N. Pevsner, London 1968, 1. Bd., 196–211.
- Pieper 1984** Pieper, J.: Architektonische Augenblicke, in: Thomsen/Holländer 1984, 165–174.
- Pinto 1993** Pinto, J.: Piranesi at Hadrian's Villa, in: Eius Virtutis Studiosi. Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988), Rom(Washington, 1993, 465–477.

- Puppi 1983** Puppi, L.: Appunti sulla educazione veneziana di Giambattista Piranesi, in: Bettagno 1983, 217–264.
- Reudenbach 1989** Reudenbach, B.: Natur und Geschichte bei Ledoux und Boullée, in: Idea VIII, 1989, 31–56.
- Robison 1970** Robison, A.: Giovanni Battista Piranesi: Prolegomena to Princeton Collections, Princeton Library Chronicle XXXI, 1970, 172–175.
- Rosenfeld 1993** Rosenfeld, M. N.: Rome transformed: A painterly Vision of Architecture, in: Ausst. Kat. New York 1993, XXXIII–XLII.
- Rosenthal 1933** Rosenthal, R.: Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters, in: Germanische Studien CXXXVIII, 1933, 15 ff.
- Rykwert 1976** Rykwert, J.: Lodoli on Function and Representation, in: The Architectural Review CLX, 1976, 21–26.
- Schümmer 1955** Schümmer, F.: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffes in der Philosophie des 17. und des 18. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte I, 1955, 120–141.
- Schütte 1984** Schütte, U.: Die Lehre von den Gebäudetypen, in: Ausst. Kat Wolfenbüttel 1984, 155–262.
- Schütte 1981** Ders.: „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...“. Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert, in: ZfKg. LXIV, 1981, 15–37.
- Sekler 1962** Sekler, P. M.: G. B. Piranesi's Carceri. Etchings and Related Drawings, in: The Art Quarterly XXV, 1962, 330–363.
- Sørensen 2000** Sørensen, B., Some sources for Piranesi's early architectural fantasies, in: BM. CXLII, 2000, 82–89.
- Sørensen 2001 (I)** Ders.: Two overlooked drawings by Piranesi for S. Giovanni in Laterano in Rome, BM. CXLIII, 2001, 430–433.
- Sørensen 2001 (II)** Ders.: The Apotheosis of Sir Isaac Newton by Piranesi, in: Apollo CXX, 2001, 26–34.
- Stadler 1956** Stadler, E.: Die Raumgestaltung im barocken Theater, in: Stamm/Barth 1956, 190–226.
- Stampfle 1948** Stampfle, F.: An unknown group of drawings by G. B. Piranesi, in: AB. XXX, 1948, 122–141.
- Steinhauser 1983** Steinhauser, M.: Étienne-Louis Boullées Architektur. *Essai sur l'art*. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle II, 1983, 7–47.

- Stillman 1967** Stillman, D.: Robert Adam and Piranesi, in: *Essays in the History of Art and Architecture presented to R. Wittkower*, London/New York 1967, 1. Bd., 197–206.
- Tafari 1972** Tafari, M.: G. B. Piranesi: L'architettura come ‚utopia negativa‘, in: *Viale 1972*, 1. Bd., 265–305.
- Ubl 1996** Ubl, R.: Filippo Juvarra und Giovanni Battista Piranesi. Anmerkungen zu ihren Architekturphantasien, in: *Römische historische Mitteilungen XXXVIII*, 1996, 379–383.
- Vitali 1924** Vitali, I.: Le quattro „Lettere di Giustificazione“ di Piranesi, *Belvedere VI*, 1924, 29–33.
- Vivian 1963** Vivian, F.: Joseph Smith, Giovanni Poleni and Antonio Visentini in the light of new information derived from the Poleni Papers in the Marciana Library, in: *Italian Studies XVIII*, 1963, 54–66.
- Vogt 1972** Vogt, M. A.: Das architektonische Denkmal, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, (Hg.) Mittig, Hans-Ernst, München 1972, 27–48.
- Wendorf 2001** Wendorf, R.: Piranesi's Double Ruin, in: *Eighteenth-Century Studies XXXIV*, 2001, 161–180.
- Wiebenson 1965** Wiebenson, D.: Greek, Gothic and Nature: 1750–1820, in: *Essays in Honor of W. Friedlaender*, Glückstadt 1965, 187–194.
- Wiebenson 1968** Ders.: „L'Architecture Terrible“ and the „Jardin Anglo-Chinois“, in: *JSAH. XXVII*, 1968, 136–139.
- Wilton-Ely 1976** Wilton-Ely, J.: The Pragmatic Vision: Palladio and Piranesi, in: *Apollo CIII*, 1976, 154–56.
- Wilton-Ely 1978 (II)** Ders.: Vision and design: Piranesi's 'fantasia' and the graeco-Roman controversy, in: *Brunel 1978*, 529–552.
- Wilton-Ely 1979** Ders.: The relationship between Giambattista Piranesi and Luigi Vanvitelli in eighteenth-century architectural theory, in: *Luigi Vanvitelli e il '700 Europeo (Atti del congresso, Neapel 1973)*, (Hg.) C. de Seta, Neapel 1979, 83–99.
- Wittkower 1938/39** Wittkower, R.: Piranesi's „Parere su l'architettura“, *JWCI. II*, 1938/39, 147–158.
- Wittkower 1974 (I)** Ders.: Classical Theory and Eighteenth-Century Sensibility, in: *Wittkower 1974*, 193–205.
- Wunder 1968** Wunder, R. P.: Charles Michel-Ange Challe. A Study of his life and work, in: *Apollo LXXXVII*, 1968, 22–33.

- Yourcenar 1998** Yourcenar, M.: Das schwarze Gehirn des Piranesi, in: dies., Die Zeit, die große Bildnerin. Essays über Mythen, Geschichte und Literatur (frz. Sous bénéfice d'inventaire, Paris 1962), München 1998, 125–163.

NACHSCHLAGWERKE

- The Dictionary of Art (Grove), (Hg.) J. Turner, 34 Bde., New York 1996.
- Dizionario Enciclopedico di Architettura e urbanistica, (Hg.) P. Portoghesi, Rom 1968 ff.
- Dizionario etimologico della lingua italiana, (Hg.) Cortelazzo, M/Zolli, P., 5 Bde., Bologna 1979–1988.
- Enciclopedia universale dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, 16 Bde., 1958–1967.
- Historische Wörterbuch der Philosophie, (Hg.) J. Ritter/K. Gründer, 11 Bde., Basel 1971 ff.
- Lexikon der Kunst, (Hg.) H. Olbrich, 7 Bde., München 1996.
- Metzler Ästhetische Grundbegriffe, (Hg.) K. Barck, Stuttgart/Weimar, 2000 ff.
- Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, (Hg.) O. Schmitt, Stuttgart 1937 ff.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Felice Polanzani, Porträt Piranesis, 1750 in *Opere Varie*, 535 x 381 mm, Radierung.
2. Piranesi, Zeichnung nach Fischer von Erlachs *Historischen Architektur*, ca. 1743, 418 x 285 mm, Feder mit Braun, The Pierpont Morgan Library, New York.
3. Piranesi, Zeichnung für Rokoko Wanddekoration, 1745-47, 325 x 374 mm, Feder mit Braun und grau-braune Lavierung auf Schwarzstift, The Pierpont Morgan Library, New York.
4. Piranesi, Kerkerstudie, ca. 1743, 183 x 246 mm, Feder mit Braun und grau-braun Lavierung auf Schwarzstift, The Pierpont Morgan Library, New York.
5. Piranesi, Zeichnung eines gewölbten Innenraum, ca. 1744, 270 x 386 mm, Feder mit Braun, grau Lavierung auf blau Papier, Privat A. Robison.
6. Giuseppe Galli-Bibiena, Bühnenzeichnung für Kerkerszene, um 1717, 273 x 270 mm, Feder und Lavierung, Graphische Sammlung, München.
7. Filippo Juvarra, Bühnenzeichnung für die IX. Szene von ‚Ciro‘ (Teatro Ottoboni, Rom 1712), 196 x 169 mm, Feder und Lavierung, Biblioteca Nazionale, Turin.
8. Piranesi, Zeichnung einer Hafenlandschaft, ca. 1748-50, 154 x 216 mm, Feder mit Braun und Lavierung auf Rotstift, Witt collection Courtauld Institute of Art, London.
9. Piranesi, Zeichnung einer Hafenlandschaft, ca. 1748-50, 269 x 424 mm, Feder und Lavierung, British Museum, London.
10. Piranesi, Zeichnung einer Palast-Innenansicht, ca. 1748, 163 x 225 mm, Feder mit Braun und Lavierung, British Museum, London.
11. Luigi Vanvitelli, Bühnenzeichnung für eine Kerkerszene (für Tito Manilo), um 1720, 192 x 265 mm, Feder und Lavierung, Reggia di Caserta.
12. Piranesi, Kerkerstudie, Mitte 1750er, 170 x 235 mm, Feder und Lavierung, Kunsthalle, Hamburg.
13. Piranesi, Kerkerstudie, Mitte 1740er, 183 x 256 mm, Feder und Lavierung, Kunsthalle, Hamburg.

14. Piranesi, Kerkerstudie, ca. 1748, 256 x 189 mm, Feder und Lavierung, Kunsthalle Hamburg.
15. Piranesi, Kerkerstudie, 1748-49, 187 x 258 mm, Feder und Lavierung, Civica Raccolta Bertarelli, Mailand.
16. Piranesi, Architekturphantasie, 1750er, 148 x 219 mm, Feder mit Braun und Grau und Lavierung, Museum der bildenden Künste, Leipzig.
17. Piranesi, Zeichnung eines Palasthofs, ca. 1744, 120 x 160 mm, Feder mit Braun und Lavierung, British Museum, London.
18. Piranesi, Vorzeichnung für die Taf. VIII der *CARCERI*, 1748-49, 183 x 133 mm, Feder mit Braun und Lavierung auf Rotstift, Kunsthalle, Hamburg.
19. Piranesi, Vorzeichnung für die Taf. XII der *CARCERI*, 1748-49, 106 x 172 mm, Feder und Lavierung, Biblioteca Nacional, Madrid.
20. Piranesi, Vorzeichnung für die Taf. XIII der *CARCERI*, 1748-49, 153 x 217 mm, Feder mit Braun und Lavierung auf Rot- und Schwarzstift, British Museum, London.
21. Piranesi, Vorzeichnung für die Taf. XIV der *CARCER*, 1745-48, 174 x 239 mm, Feder mit Braun und Lavierung auf Rotstift, British Museum, London.
22. Piranesi, Nachstudie nach der Taf. XIV der *CARCERI*, ca. 1749, 223 x 254 mm, Feder mit Braun und Lavierung auf Schwarzstift, National Galleries of Scotland, Edinburgh.
23. Piranesi, Figurenstudie, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
24. Piranesi, Figurenstudie, zwischen 1755-65, 125 x 170 mm, Schwarzstift, Privat. A. Hyatt Mayor, New York.
25. Piranesi, Architekturphantasie (für Robert Adam), 1755, Feder und Rotstift, Sir Soane's Museum, London.
26. Piranesi, Taf. I, *CARCERI* (1).
27. Piranesi, Taf. I, *CARCERI* (2).
28. Piranesi, Taf. II, *CARCERI* (2).
29. Piranesi, Taf. III, *CARCERI* (1).
30. Piranesi, Taf. III, *CARCERI* (2).
31. Piranesi, Taf. IV, *CARCERI* (1).
32. Piranesi, Taf. IV, *CARCERI* (2).

33. Piranesi, Taf. V, *CARCERI* (2).
34. Piranesi, Taf. VI, *CARCERI* (1).
35. Piranesi, Taf. VI, *CARCERI* (2).
36. Piranesi, Taf. VII, *CARCERI* (1).
37. Piranesi, Taf. VII, *CARCERI* (2).
38. Piranesi, Taf. VIII, *CARCERI* (1).
39. Piranesi, Taf. VIII, *CARCERI* (2).
40. Piranesi, Taf. IX, *CARCERI* (1).
41. Piranesi, Taf. IX, *CARCERI* (2).
42. Piranesi, Taf. X, *CARCERI* (1).
43. Piranesi, Taf. X, *CARCERI* (2).
44. Piranesi, Taf. XI, *CARCERI* (1).
45. Piranesi, Taf. XI, *CARCERI* (2).
46. Piranesi, Taf. XII, *CARCERI* (1).
47. Piranesi, Taf. XII, *CARCERI* (2).
48. Piranesi, Taf. XIII, *CARCERI* (1).
49. Piranesi, Taf. XIII, *CARCERI* (2).
50. Piranesi, Taf. XIV, *CARCERI* (1).
51. Piranesi, Taf. XIV, *CARCERI* (2).
52. Piranesi, Taf. XV, *CARCERI* (1).
53. Piranesi, Taf. XV, *CARCERI* (2).
54. Piranesi, Taf. XVI, *CARCERI* (1).
55. Piranesi, Taf. XVI, *CAECERI* (2).
56. Filippo Juvarra, Scalone magnifico (Studie für die X. Szene des 'Costantino Pio', Teatro Ottoboni, Rom), 1710, 200 x 273 mm, Feder und Lavierung, Biblioteca Nazionale, Turin.
57. Michele Marieschi, Cortile con Scale, um 1740, 355 x 555 mm, Öl auf Holz, Staatliches Museum, Stockholm.

58. Giambattista Tiepolo, Scherzi di fantasia, um 1745, 370 x 535 mm, Radierung mit Feder.
59. Canaletto, Capriccio (Arkade mit Latern), ca. 1741, 285 x 426 mm, Radierung.
60. Canaletto, Der Arsenaaleingang, nach 1730, 470 x 780 mm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Abbey Art Gallery, Woburn.
61. Canaletto, Architekturcapriccio mit Palladios Rialto-Brücke, 1730-31, 605 x 820 mm, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale, Parma.
62. Querschnitt des Dogenpalastes Venedig (Piombi), 19. Jh.
63. Palazzo delle Prigioni Venedig, Hauptfassade.
64. Giovanni Bandini und Pietro Tacca, Monument für Ferdinando I, 1599 und 1620er, Livorno.
65. Michelangelo, Der Gefangene, 1513-16, 209 cm hoch, Marmor, Louvre, Paris.
66. Bastiano da Sangallo, Zeichnung nach La Battaglia di Càscina von Michelangelo, Earl of Leicester collection, Holkham.
67. Giulio Romano, Palazzo del Tè, begann 1525, Mantua.
68. Michelangelo, Grabmal des Giuliano de' Medici, 1520-34, Marmor, Medici Kapelle an San Lorenzo, Florenz.
69. Michelangelo, Porta Pia, 1561-65, Rom.
70. Giovanni Scalfarotto, Portal San Bartolomeo, 1747, Venedig.
71. Giovanni Scalfarotto, SS. Simeone Giuda, 1718-38, Venedig.
72. Tommaso Temanza, S. Maddalena, 1763-89, Venedig.
73. Der gefangene, dakische Führer vor Kaiser Trajan, Trajans Säule, 107-113 n. Chr., Rom.
74. Löwenrelief aus Hadrians Villa, um Mitte des 2. Jh. n. Chr. (?), Barberinische Sammlung, Rom.
75. Antonio del Grande, Portal des Eingangs, Carceri Nuove di Via Giulia, Rom, 1652-55.
76. J. B. Fischer von Erlach, Persische Königsgräber, Historische Architektur (I. Bd., XVI), 1721, 226 x 413 mm.
77. Trajansmärkte (Blick von Nord), 1. Jahrzehnt des 2. Jh. n. Chr., Rom.

78. Alessandro Specchi, L'obelisco piegato mentre calava (nach Carlo Fontana), Castelli e ponti von Nicola Zabaglias, 1743, 520 x 480 mm.
79. Andrea Palladio, Idealer Aufbau der Tempelanlage Fortuna Primigenia Palestrina, 1560er, 285 x 560 mm, Feder mit Rottinte, Royal Institute of British Architects, London.
80. Andrea Palladio, Entwurf für Rialto Brücke, Die Vier Bücher zur Architektur, 1570.
81. Römisches Relief, Szene eines Tempelbaus (Tetrad und Flaschenzug), Lateranmuseum, Rom.
82. Ch. Eisen, Urhütte, Fronspitz des Essai sur l'Architecture Laugiers, 1755.
83. Anton von Maron, Porträt Johann Joachim Winckelmann, 1768, 136 x 99 cm, Öl auf Leinwand, Schlossmuseum Gemäldegalerie, Weimar.
84. Piranesi, Carcere oscura, Prima parte, 1743, 370 x 242 mm.
85. Piranesi, Ponte magnifico con logge, ed Archi, Prima parte, 1743, 245 x 364 mm.
86. Piranesi, Campidoglio antico, Prima parte, 1743, 244 x 367 mm.
87. Piranesi, Foro antico Romano, Prima parte, 1743, 249 x 366 mm.
88. Piranesi, Gruppo di Colonne, Prima parte, 1743, 406 x 251 mm.
89. Piranesi, Tempio antico, Prima parte, 1743, 406 x 258 mm.
90. Piranesi, Mausoleo antico, Prima parte, 1743, 364 x 257 mm.
91. Piranesi, Die Skeletten, Grotteschi, 1747-49, 395 x 555 mm.
92. Piranesi, Caduta di Fetonte, ca. 1748, linke Platte 555 x 393 und rechte 555 x 403 mm.
93. Piranesi und Carlo Nolli, Nuova Pianta di Roma, 1748, 470 x 688 mm.
94. Piranesi, Pianta di ampio magnifico Collegio, Opere Varie (1), 1750, 617 x 453 mm.
95. Piranesi, Parte di ampio magnifico Porto, Opere Varie (1), 1750, 405 x 559 mm.
96. Piranesi, Trofei di Ottaviano Augusto, 1753, 600 x 400 mm.
97. Piranesi, Pianta di Roma, Antichità Romane (1. Bd.), 1756, 465 x 680 mm.

98. Piranesi, Pianta del Monte Capitolino, *Antichità Romane* (1. Bd.), 1756, 355 x 255 mm.
99. Piranesi, Veduta del Sepolcro creduto degli Scipioni fuori di Porta S. Sebastiano, *Antichità Romane* (2. Bd.), 1756, 375 x 520 mm.
100. Piranesi, Via Appia, *Fronspitz der Antichità Romane* (2. Bd.), 1756, 395 x 640 mm.
101. Piranesi, Circus Maximus, *Fronspitz der Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 400 x 600 mm.
102. Piranesi, Mattoni per i portici dell' Ustrino, *Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 295 x 232 mm.
103. Piranesi, Antica via Appia, *Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 315 x 232 mm.
104. Piranesi, Le tenaglie di Vitruvio, *Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 335 x 590 mm.
105. Piranesi, Il gran Sepolcro di Cecilia Metella, *Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 350 x 520 mm.
106. Piranesi, Sepolcro de'tre fratelli Curiazj in Albano, *Antichità Romane* (3. Bd.), 1756, 380 x 595 mm.
107. Piranesi, *Fronspitz*, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 400 x 235 mm.
108. Piranesi, Veduta di sotteraneo Fondamento del Mausoleo Adriano, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 307 x 230 mm.
109. Piranesi, Veduta di una parte de'fondamenti del Teatro di Marcello, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 590 x 395 mm.
110. Piranesi, Ponte Fabrizio, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 363 x 593 mm.
111. Piranesi, Spaccato del ponte Fabrizio, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 350 x 595 mm.
112. Piranesi, Veduta di un Ingresso alla Stanza superiore dentro al Mazzo sepolcrale d' Elio Adriano Imp.^{re}, *Antichità Romane* (4. Bd.), 1756, 365 x 475 mm.
113. Piranesi, Titelblatt, *Lettere di Giustificazione*, 1757, 213 x 151 mm.
114. Piranesi, Vignette XXVIII, *Lettere di Giustificazione*, 1757, 54 x 135 mm.
115. Piranesi, Appartenenze d'antiche terme con scale che conducono alla palestra, e al teatro, *Opere Varie* (2), 1760, 140 x 200 mm.

116. Piranesi, Scuola antica architettata all'Egiziana e alla Greca, Opere Varie (2), 1761, 150 x 210 mm.
117. Piranesi, Catalogo delle Opere (agli Eccellentissimi Sig. Accademici di S. Luca, 1760, 405 x 206 mm.
118. Piranesi, Ostium, sive Emissarium Colacae Maximae, Della Magnificenza, 1761, 390 x 235 mm.
119. Piranesi, Scenografia reliquiarum aedis quae Concordiae asseritur, Agrigenti in Sicilia, Della Magnificenza, 1761, 345 x 235 mm.
120. Piranesi, Vari capitelli ionici romani, Della Magnificenza, 1761, 390 x 590 mm.
121. Piranesi, Prospettiva del Castello dell'Acqua Giulia, Rovine del Castello dell'Acqua Giulia, 1761, 295 x 265 mm.
122. Piranesi, Fronspitz, Campo Marzio, 1762, 445 x 235 mm.
123. Piranesi, Ichnographiam Campi Martii antiquae urbis, Campo Marzio, 1762, 1350 x 1170 mm.
124. Piranesi, Pars cellarum subterraneorum Capitolii, Campo Marzio, 1762, 395 x 280 mm.
125. Piranesi, A view of part of the intended bridge at Blackfriars London, 1764, 450 x 600 mm.
126. Piranesi, Planzeichnung für Umbau des Chores S. Giovanni Laterano, um 1764, 556 x 893 mm, Feder mit Braun und Lavierung, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia Univ., New York.
127. Piranesi, Planzeichnung für Umbau des Chores S. Giovanni Laterano, um 1764, 567 x 885 mm, Feder mit Grau und Braun, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia Univ., New York.
128. Piranesi, Fassade der Kirche Sta. Maria dell Priorato, 1764, Rom.
129. Piranesi, Titelblatt, Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette, 1765, 400 x 252 mm.
130. Piranesi, Vignette, Parere su l'architettura, 1765, 160 x 215 mm.
131. Piranesi, Fassade einer Idealarchitektur, Parere su l'architettura, 1765, 410 x 645 mm.
132. Piranesi, Fronspitz, Raccolta di alcuni disegni del Barberi da Cento detto il Guercino, 1764, 480 x 354 mm.
133. Piranesi, Pianta di Roma e del Campo Marzio, 1774, 940 x 705 mm.

134. Piranesi, Serraglio delle fiere di Domiziano (Curia Hostilia), Vedute di Roma, 385 x 610 mm.
135. Piranesi, Veduta dell'interno delle Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, Vedute di Roma, 450 x 695 mm.
136. Piranesi, Porta Maggiore (Veduta del monumento eretto dall'imperatore Tito Vespasiano per aver restaurati gl'acquedotti dell'acque dell'Aniene nuovo e Claudia), Vedute di Roma, 490 x 705 mm.
137. Piranesi, Avanzi degli acquedotti neroniani, Vedute di Roma, 485 x 700 mm.