

Inge Kukk

## VERVIELFÄLTIGTES POMPEJI – VON GRAPHIKBLÄTTERN BIS ZUR WANDDEKORATION

Nur 40 Jahre nach dem Beginn der Ausgrabungen in Pompeji im Jahre 1787, schrieb Johann Wolfgang von Goethe in sein Tagebuch der italienischen Reise: „Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viel Freude gemacht hätte. Ich weiß nicht leicht etwas Interessanteres.“<sup>1</sup> In der Mitte des 18. Jahrhunderts staunte ganz Europa über die mit großartigen Ornamenten und in strahlendem Kolorit gefertigten Wanddekorationen, die in den Häusern jener durch einen Vulkanausbruch verheerten Städte des Römischen Imperiums – Herculaneum, Pompeji und Stabiae – gefunden worden waren. Die im Jahr 1731 in Herculaneum und 1748 in Pompeji begonnenen Ausgrabungen erweckten eine enorme Neugier und sie gaben einen ersten Anstoß für das Anfertigen von Graphikblättern, die antike Kunst abbildeten und die den Siegeszug des klassizistischen „Kunstgeschmacks“ in Europa erheblich beeinflusst haben. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich die Erforschung der antiken Funde und das Publizieren der Forschungsergebnisse intensiviert hatten, wurden diese Städte die Lieblingsorte der *Grand Tour* von Gelehrten, Altertumsforschern, Künstlern und anderen. Die ersten, die direkt an Ort und Stelle die ausgegrabenen Wanddekorationen gezeichnet hatten, waren italienische, britische und französische Künstler und Architekten. Von den Expeditionen, die von königlichen oder kaiserlichen Höfen oder von an der Antike interessierten Adligen gefördert

---

<sup>1</sup> Colin Amery, Brian Curran Jr, *The Lost World of Pompeii* (Singapore: Frances Lincoln, 2002), 30.

wurden, brachte man sehr viele Zeichnungen mit, die in der Heimat als Musterblätter für das Gestalten der neuen Interieure im klassizistischen Stil verwendet wurden.

Obwohl viele mitgebrachte Aufzeichnungen in private Kunstsammlungen gelangten, verbreiteten sich die nach ihrem Vorbild geschnittenen Kupferstiche in der ganzen zivilisierten Welt. Die mit erklärenden Texten und Kupferstichen ausgestatteten Anthologien der Antike wurden zu einer wesentlichen und breit zugänglichen Informationsquelle, die dazu beitrug, dass die antike Kunst in verschiedenen Formen nachgeahmt wurde. Deswegen spielten diese Kupferstiche eine extrem wichtige Rolle, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Sie dienten als unmittelbare Musterblätter und auch als direkte Inspirationsquelle bei der Wiederbelebung der Klassik selbst im Falle des Interieurs in der europäischen Peripherie wie in den baltischen Provinzen<sup>2</sup> des Russischen Reichs. Die Wiedergeburt der Klassik in Form von Wanddekorationen in Gutshäusern oder Stadtresidenzen der Adligen in Estland, oder in den Ausstellungsräumen des Kunstmuseums der Universität Tartu (damals Kaiserliche Universität zu Dorpat) im 19. Jahrhundert lässt vermuten, dass die Inspirationsquelle der Künstler eher die Graphikblätter waren als sich an unmittelbaren Erfahrungen bei Ausgrabungen in den antiken Stätten zu orientieren. Um die in Estland erschaffenen pompejischen Wanddekorationen zu datieren und mögliche Vorbilder zu finden, sollte im Auge behalten werden, wie in den baltischen Provinzen überhaupt Kenntnisse erworben werden konnten, was der pompejische Stil eigentlich darstellte. Weiterhin muss berücksichtigt werden, was zu dem Zeitpunkt der nachahmenden künstlerischen Arbeit bereits zu diesem Thema publiziert worden war. In der Periode vor der Photographie waren die Muster der Wanddekorationen vor allem durch Graphikillustrationen zugänglich, wobei deren Qualität von großer Bedeutung war: Sowohl die Genauigkeit der Zeichnungen, die technische Umsetzung, die Exaktheit der Farbtöne, der Maßstab usw. als auch Angaben über die Auflagenhöhe und den Preis der Graphikblätter, ihre Verbreitung und ihre Verwendung als Beispielblätter für die neue Raumgestaltung dürfen keineswegs in ihrer Wichtigkeit unterschätzt werden.

---

<sup>2</sup> Baltische Provinzen des Russischen Reichs waren Estland, Livland und Kurland. Diese drei Provinzen decken sich in etwa mit den heutigen Staaten Estland und Lettland. Estland besteht aus der Provinz Estland und dem nördlichen Teil Livlands, während Lettland Kurland und das südliche Livland umfasst.

Im folgenden Beitrag werden die wichtigsten Publikationen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorgestellt, deren Graphikreproduktionen erstmals die wiederentdeckten Wanddekorationen vorstellten und zur Wiedergeburt der pompejischen Inneneinrichtung im gesamten europäischen Kulturraum beitrugen. Am ausführlichsten betrachte ich die Veröffentlichung des deutschen Architekten und Künstlers Wilhelm Zahn, die als erste farbig gedruckte Sammlung der pompejischen Stilbeispiele Vorbild vieler Wandmalereien in Estland wurde. Im vorliegenden Beitrag werden die Wanddekorationen des Kunstmuseums der Universität Tartu, deren Vorbilder die Reproduktionen der tatsächlichen Wanddekorationen in Pompeji von Wilhelm Zahn waren, detailliert untersucht.

#### POMPEJISCHE WANDDEKORATION ALS GRAPHIKBLATT

Römische Häuser waren reichhaltig mit dekorativen Malereien geschmückt, die im Einklang mit der Architektur des Gebäudes eine gewisse Atmosphäre schafft und dem Gast Auskunft über den sozialen und materiellen Status, das Bildungsniveau, die Funktion des Raumes und vieles andere geben sollten. Die bei den Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum entdeckten Wanddekorationen mit ihren gewaltigen figürlichen Szenen sowie die enorme Begeisterung, die sie unter Gelehrten und Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts verursachten, waren vor allem in den Villen der Nobilität zu finden. Jedoch war der größte Teil des römischen Wanddekors mehr oder weniger ornamental.<sup>3</sup>

Einen großen Beitrag dazu, die Wanddekoration der ausgegrabenen Villen zu verewigen, leisteten Architekten und Künstler, die an Ort und Stelle die Malereien aufzeichneten. Diese Zeichnungen sind aus heutiger Sicht enorm wichtig, denn damals waren die Farben noch ursprünglicher und alle aufgezeichneten Gegenstände und Malereien befanden sich noch am richtigen Standort. Wegen des anfänglichen Chaos bei den Ausgrabungen wurden viele Wanddekorationen ungeschützt den Naturgewalten überlassen und sie haben durch den Kontakt mit der Luft oder mit Wasser ihre originale Farbgebung verloren, sind komplett

---

<sup>3</sup> Simon P. Ellis, *Roman Housing* (London: G. Duckworth & Co, 2000), 115.

zusammengestürzt oder befinden sich in einem Zustand des zunehmenden Verfalls. Viele Wanddekorationen wurden aber zerstückelt und ihre Bestandteile finden sich heute in den unterschiedlichsten Sammlungen über die ganze Welt verstreut.

Erstmals wurden zahlreiche Ausschnitte der Wanddekorationen der Öffentlichkeit in der 1742 errichteten Residenz des Königs von Neapel, in Portici zur Schau gestellt. Diese Ausstellung besuchten zahlreiche Bewunderer aus ganz Europa. Die mystische Aura, die wegen des begrenzten Zugangs zur Kunstsammlung in Portici die Entdeckungen von Herculaneum umhüllte, begann sich allmählich aufzulösen. Basierend auf der Expedition von Abel-François Poisson de Vandières, des Marquis de Marigny, der als Generaldirektor des königlichen Bauwesens unter König Ludwig XV von Frankreich diente, veröffentlichten Charles Nicolas Cochin und Jérôme Charles Bellicard im Jahr 1755 in Paris die „Observations sur les antiquités d’Herculanum avec quelques réflexions sur la peinture & la sculpture des anciens; & une courte description de plusieurs antiquités des environs de Naples“, die als erste Publikation mittels Graphikillustrationen auch einen visuellen Eindruck der Wandmalereien von Herculaneum herstellte.<sup>4</sup> Leider bildete der knapp hundertseitige Band nur mit Konturlinien gezeichnete Details von Malereien ab, die noch kein realistisches Bild der Vielfalt der römischen Wanddekoration widerspiegelten.

Im Jahr 1755 wurde in Neapel die aus 15 Mitgliedern bestehende *Accademia Ercolanense* gegründet, welche die Ausgrabungen anleiten und wissenschaftliche Beiträge über die Funde veröffentlichen sollte. Eine ihrer wichtigsten Leistungen war die Publikation des mehrbändigen Sammelwerkes „Le antichità di Ercolano esposte“. Der erste Band erschien 1757 und der letzte und neunte im Jahr 1792. An dem insgesamt 35 Jahre dauernden Unternehmen beteiligten sich zahllose Gelehrte, Zeichner und Kupferstecher, doch dies verteuerte entsprechend die Publikationstätigkeit und machte die neun Bände zu einer exklusiven und teuren Rarität. Das luxuriöse Sammelwerk stand somit zumeist den Mitgliedern des Hofes des Königs von Neapel zur Verfügung und als Geschenk für ausländische Diplomaten und Gäste.<sup>5</sup> Die ersten vier

<sup>4</sup> Digital zugänglich unter: <http://www.archive.org/stream/observationsurl00coch#page/n11/mode/2up> (letzter Zugriff 1. Juli 2011).

<sup>5</sup> Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present* (New York: Princeton Architectural Press, 2003), 213–214.



Abb. 1. F. Morghen. Reproduktion aus dem Sammelwerk „Le antichità di Ercolano esposte“. I. Band. S. 135. Kupferstich. 1757.

Bände sowie der siebte des Werkes befassten sich mit Wanddekorationen der Antike, darunter befanden sich auch die im so genannten Haus Ciceros in Pompeji entdeckten Wandmalereien von Zentauren, deren Reproduktionen in zahlreichen Publikationen erschienen und die auch an den Wänden des Saales des Gutshofs Groß-Köpp (Suure-Köpu) abgebildet waren (Abb. 1).<sup>6</sup> Die restlichen Bände befassten sich mit Skulpturen, Bronzegegenständen usw. Insgesamt gab es dort 619 in der Kupferstich-Technik gedruckte Illustrationen, daneben noch 836 Randverzierungen mit Details der Wandmalereien zu Beginn und am Ende jedes Kapitels sowie 540 schön gravierte figürliche Initialen.<sup>7</sup>

Im Sammelwerk werden nur die Wanddekorationen aus der Kollektion des Palais Portici vorgestellt, wobei bei der Auswahl von einer Hierarchie der Kunstgattungen ausgegangen wurde. Darauf basierte zu jener Zeit tatsächlich die gesamte akademische Kunstlehre. Hauptsächlich wurden mythologische oder historisch-figürliche Szenen reproduziert, die

<sup>6</sup> Svea Volmer, Hilkka Hiiop, „Salapärane ja ihaldatud Pompei. Suure-Köpu mõisa maalingute avastamine ning restaureerimine“, *Muinsuskaitse aastaraamat 2007* (Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2008), 57.

<sup>7</sup> Masanori Aoyagi, Umberto Pappalardo, Vorwort zum Projekt „Le Antichità di Ercolano Esposte“, [http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/ses/ses\\_e.html](http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/ses/ses_e.html) (letzter Zugriff 22. Juni 2011).

auch die am meisten verbreiteten Themen der römischen Wandmalerei darstellten. Ihnen folgten Reproduktionen von Alltagsszenen und unterschiedliche Ausblicke. Alle Abbildungen waren als eigenständige Kunstwerke dargestellt worden und Ornamente der Wanddekorationen blieben nahezu unberücksichtigt, weil sie als unwesentlich galten. Die Sammlung von Portici verursachte eine lebhafte Reaktion und die verschiedenen herausgegebenen Anthologien des 18. und 19. Jahrhunderts zu diesem Themenkreis boten eingehenden Stoff, über den Inhalt und die Bedeutungen der einzelnen Gemälde und Fragmente zu reflektieren. Die beigegefügte Reproduktionen trugen dazu bei, dass die schriftliche Beschreibung visualisiert werden konnte. Die Kupferstiche von „Le antichità di Ercolano esposte“ hatten eintechnisch sehr hohes Niveau. Sie besaßen scharfe Schnittlinien und malerische Behandlung von Licht und Schatten und sie wurden im Maßstab des Originalwerkes mitsamt einer Erklärung der Farbtöne dargestellt. Diesbezüglich handelte es sich um eines der wertvollsten mehrbändigen Sammelwerke mit Reproduktionen antiker Wanddekorationen und anderer antiker Kunstschätze. Obwohl der erste Druck ziemlich rar war, gelangten doch einzelne Exemplare im Laufe der Zeit nach Estland. In der Kunstsammlung der Familie von Liphart auf Gut Ratshof (Raadi) befanden sich die Bände und später gelangten sie von dort in die Bibliothek der Universität Tartu.<sup>8</sup>

Auf Basis der Druckplatten und von zusätzlich hinzugefügten Kupferstichen, die für „Le antichità di Ercolano esposte“ hergestellt worden waren, wurde in Neapel von 1757 bis 1779 von der *Accademia Ercolanense* ein fünfbandiges Sammelwerk editiert, das einzig den Wanddekorationen gewidmet war: „Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise, con qualche spiegazione“, das wahrscheinlich im Bücherregal des Gründers des Kunstmuseums der Universität Tartu, Professor Johann Karl Simon Morgenstern (1770–1852) vorhanden war. Das beachtliche Niveau der Reproduktionen des Werkes hatte schon eines der Vorbilder Morgensterns, Johann Joachim Winckelmann, hoch geschätzt und auch Morgenstern selbst, der 1809 sich während eines Besuches im Palais Portici aufhielt, befand, dass, obwohl die Kupferstiche von „Le pitture antiche“ schön und sorgfältig geschnitten sein mögen, die Originale doch sehr viel bewundernswerter seien.<sup>9</sup> Im Falle zeit-

<sup>8</sup> Alle Bände der „Le Antichità di Ercolano Esposte“ sind mit Stempel von Lipharts versehen.

<sup>9</sup> Karl Morgenstern, *Reise nach Italien im Jahre 1809* (Dorpat, Leipzig: s.n., 1811–1813), Bd. I, 70–72.

genössischer Veröffentlichungen war es von ziemlicher Bedeutung, dass professionelle Kupferstecher, deren meisterhafte Reproduktionen möglichst wahrheitsgetreu das Original versuchten widerzugeben, als Buchillustratoren eingesetzt wurden. Deshalb konnten die Kupferstiche auch als Muster und Vorlage für die Gestaltung einer Wanddekoration im pompejischen Stil verwendet werden. Oft genug blieb die Qualität der Reproduktionen aber aufgrund des Mangels an guten Graphikern auf qualitativ relativ niedrigem Niveau. Darüber beschwerte sich im Jahr 1832 der britische Archäologe und Zeichner William Gell im Vorwort seines Buches über Pompeji: „Auch wenn ein professioneller Künstler es vermocht hat, an Ort und Stelle die Malereien von Pompeji aufzuzeichnen, gibt es dort dennoch keinen einzigen Kupferstecher, der ausreichend Kenntnisse für das Anfertigen der Kopien oder die Vorbereitung zu deren Verbreitung in der Öffentlichkeit hätte.“<sup>10</sup>

Größtenteils wiederholten sich die früher publizierten Reproduktionen der Wanddekorationen auch in dem in Paris von 1780 bis 1789 erschienenen Sammelwerk, das von Sylvain Maréchal und François-Anne David bearbeitet worden war, „Antiquités d’Herculanum, ou les plus belles peintures antiques, marbres, bronzes, meubles, etc. trouvées dans les excavations d’Herculanum, Stabia et Pompeïa“ sowie in der 1804–1805 erschienenen mit Kupferstichen illustrierten Ausgabe „Antiquités d’Herculanum gravées par T. H. Piroli et publiées par F. et P. Piroli frère“ des italienischen Künstlers Tommaso Piroli. Das technische Niveau der Reproduktionen in diesen beiden Editionen erreichte aber leider nicht das der Abbildungen von „Le antichità di Ercolano“ und es ist unbekannt, ob diese Sammelwerke im 19. Jahrhundert in die baltischen Provinzen des Zarenreiches gelangten. Die ausführliche Darstellung und strahlenden Farben der Wanddekoration aus den Zeiten des Römischen Imperiums haben aber im Jahr 1776 sehr realistisch der Architekt Vincenzo Brenna, der Maler Franciszek Smuglewiczi sowie der Kupferstecher Marco Gregorio Carloni in ihrer gemeinsamen Arbeit, die kolorierte Kupferstiche enthielt, dargestellt: „Vestigia delle Terme di Tito“. Bei dieser Mappe handelte es sich um eine der ersten Sammlungen farbiger Reproduktionen, die 60 sehr präzise gezeichnete Kupferstiche der Decken- und Wanddekorationen beinhaltete, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Rom wäh-

---

<sup>10</sup> William Gell, *Pompeiana: the Topography of Edifices and Ornaments or Pompeii, the Result of Excavations since 1819* (London: Jennings & Chaplin, 1832), vol I, 7.

rend der Ausgrabungen des goldenen Palastes des Kaisers Nero, *Domus Aurea*, entdeckt worden waren. Dieser Palast wurde damals nur für die Bäder von Titus gehalten. Obgleich die Ausgabe nur über eine kleine Auflage verfügte, da sie aufwendig im Großformat gedruckt und mit Tempera und Aquarell koloriert wurde, erreichten manche Blätter höchstwahrscheinlich durch Schenkungen von Lipharts das Kunstmuseum der Universität Tartu.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde begonnen, neben exakten Reproduktionen der antiken Originale auch Architekturbücher herauszugeben, in denen die der Antike entliehenen Motive schon in den Stil der klassizistischen Ästhetik umgearbeitet worden waren. Solche, hauptsächlich an Architekten gerichtete Beispielsbücher, wurden vor allem von britischen, französischen und deutschen Architekten verfasst, die bereits relativ früh die Ausgrabungen der antiken Städte besucht hatten. So erschien von 1773 bis 1779 im Vereinigten Königreich eine Sammlung von Beispielen der Arbeiten der schottischen Architekten Robert und James Adam „*The Works in Architecture by Robert and James Adam*“, die in weiten Kreisen als so genannter Adam-Stil bekannt wurde und die britische Raumgestaltung sehr stark beeinflussen sollte. Der deutsche Architekt Christian Traugott Weinlig veröffentlichte von 1784 bis 1787 unter Einfluss der Loggien Raffaels und der Wanddekorationen Pompejis ein eigenes Beispielsbuch des Arabesken-Stils unter dem Titel „*Oeuvres d'Architecture*“ heraus, das besonders in Sachsen populär wurde. In Frankreich gaben aber 1801 die Hofarchitekten Napoleon Bonapartes Charles Percier und Pierre Fontaine einen Sammelband zur Innendekoration „*Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*“ heraus, der zum Vorbild für den französischen Empirestil wurde. Weiterhin fanden Details der antiken Wandmalereien als Beispielblätter eine bedeutend größere Verbreitung. Beispielsweise bot im Jahr 1788 das „*Journal des Luxus und der Moden*“ als einen Modetrend für Damen Muster der Arabesken aus Herculaneum zum Sticken an und den Schmuckherstellern empfahl die Zeitschrift zur Nachahmung Beispiele antiken Schmucks.<sup>11</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vervollständigte sich das Bild immer stärker und es wurde deutlich, wie reichlich und vielgestal-

<sup>11</sup> Peter Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit* (München: Flink Verlag, 1970), 157.



tig die Wanddekoration in den Zeiten des Römischen Imperiums war, die damals entweder als etruskischer, klassischer oder pompejischer Stil bezeichnet wurden. Der Begriff „pompejischer Stil“ festigte sich zunehmend zum Ende des 18. Jahrhunderts hin, als begonnen wurde, diesen als *pompeian cum etruscan*, pompejischer mit etruskischem Stil zu bezeichnen.<sup>12</sup>

Dennoch war am Ende des 18. Jahrhunderts und zu Anfang des 19. Jahrhunderts das Bild vom pompejischen Stil immer noch ziemlich fragmentarisch und wurde noch nicht hinreichend kontextualisiert, wie man auf jenen Graphikblättern sehen kann, auf denen die Wanddekorationen der antiken Städte vorgestellt werden. Graphische Reproduktionen gaben hauptsächlich die Wanddekorationen aus der damaligen Sammlung des Königs von Neapel wieder, wobei sich von Buch zu Buch immer wieder dieselben Bilder wiederholten, die sich nur hinsichtlich des Niveaus der technischen Umsetzung und der Gründlichkeit der hinzugefügten Angaben unterschieden.

Die Wiedergabe von Wanddekorationen Pompejis und Herculaneums in diversen Publikationen verbesserte sich erheblich seit Anfang des 19. Jahrhunderts, als das Königreich von Neapel und Sizilien, das unter die Oberherrschaft von Frankreich geraten war, begann, planmäßige Ausgrabungen zu organisieren und neue Funde relativ schnell der interessierten Öffentlichkeit vorzustellen. Erstmals gab der französische Architekt François Mazois mit seinem vierbändigen Werk „*Les ruines de Pompéi*“ einen vollständigen Überblick über die Häuser von Pompeji. Dieses Werk erschien von 1812 bis 1838 in Paris und es ist teilweise unverseht auch im Kunstmuseum der Universität Tartu bis heute überliefert. Die reichlich illustrierte Ausgabe Mazois' stellt die Wanddekorationen im Kontext des jeweiligen Gebäudes ganzheitlich dar, indem sowohl die großen Wandpaneele als auch Details abgebildet werden, die dank der Kolorierung der Reproduktionen ein realistisches Bild des Malstils von Pompeji schaffen. Die Kupferstiche dieser Edition sind detailgetreu und von einer sehr präzisen Hand eines Meisters koloriert. Die Gebäude und deren Teile werden in den korrekten Proportionen wiedergegeben, der jeweilige Maßstab wird erwähnt und neben den farbigen Reproduktionen gibt es auch eine Erläuterung zu den Farbtönen, damit sie realitätsgetreu nachgeahmt werden können. Die Illustrationen

---

<sup>12</sup> Amery, Curran Jr, *The Lost World of Pompeii*, 170.



Abb. 2. F. Mazois. *Les Ruines de Pompei*. III. Band, 45. Blatt. Kupferstich, Gouache. 1825–26.

stammen von bekannten Graphikern, Meistern ihres Faches, die in Rom tätig gewesen waren wie beispielsweise Giovanni Battista Cipriani und Vincenzo Feoli (Abb. 2).

Die Erfindung der Lithographie im Jahr 1796 bot neue Möglichkeiten, die Reproduktionen preisgünstiger und in größeren Auflagen zu vervielfachen. Die Weiterentwicklung der Technik zur Chromolithographie ermöglichte aber erstmals, Reproduktionen der antiken Wanddekorationen farbig zu drucken, was erheblich dazu beitrug, dass sich möglichst wahrheitsgetreue Informationen über den pompejischen Stil verbreiteten. Der erste erfolgreiche Versuch eines Farbdruks war die im Großformat erstellte Ausgabe des deutschen Architekten und Künstlers Wilhelm Zahn über die Wanddekorationen von Pompeji, Herculaneum und Stabiae, der unter dem Titel „Neu entdeckte Wandgemälde in Pompei in 40 Steinabdrücken“ und „Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompei, Herculaneum, Stabiae“ erschien. Zahn zeichnete in den Jahren von 1824 bis 1826 sowie von 1830 bis 1840 die Wanddekorationen ausgegrabener Villen in Italien ab. Darunter fanden sich auch jene, die später auf die Wände des Kunstmuseums der Universität Tartu kopiert wurden. Im Vorwort des in Heftform herausgegebenen Werkes betonte Zahn die genaue Übereinstimmung seiner Reproduktionen mit den Originalen: „Ich zeichnete gleich nach den Ausgrabungen bemerkenswerteste Gegenstände, wodurch mir das Glück zu Teil wurde, die Gemälde frisch in den lebhaftesten Farben zu sehen, welche leider bald nachher durch den Zutritt der Luft zerstört wurden, oder durch Einsturz ganzer Mauern zu Grund gingen.“<sup>13</sup> Nachdem er von Johann Wolfgang von Goethe Anregung zur Weiterarbeit erhalten hatte, der zu jener Zeit im deutschsprachigen Kulturraum als unbestrittene Autorität des Themenfeldes Pompeji galt, entschloss sich Zahn, die Veröffentlichung seiner Zeichnungen fortzusetzen.<sup>14</sup> Ein an Architekten als Musterbuch gerichtetes umfangreiches Werk im Großformat, dessen Herausgabe auch der Kronprinz von Preußen, der spätere preußische König Friedrich Wilhelm IV., unterstützte, beinhaltete insgesamt 300 farbige und schwarz-weiße Reproduktionen. Der erste Teil der Reihe

<sup>13</sup> Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen* (Berlin: Dietrich Riemer, 1828), I. Folge, I. Heft.

<sup>14</sup> Max Schasler, „Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart, XXXII: Wilhelm Zahn“, *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst und Kunstindustrie und künstlerisches Leben*, VIII. Jahrgang, Nr 29 (1863), 217–219.

erschien in den Jahren von 1828 bis 1829, der zweite von 1842 bis 1844 und der dritte von 1852 bis 1859. Jeder Teil umfasste mindestens zehn Hefte. Die präzise gezeichneten Reproduktionen der Wanddekorationen von Zahn wurden für sehr realistisch gehalten, ohne dass man versucht hätte, sie den Architekten in vereinfachter Form leichter kopierbar zu machen. Dank des sehr großen Formats (Imperial-Folio, 610 x 730 mm) wurde es möglich, auf den Reproduktionen sogar feinste Details der Wandmalereien zu erkennen. Farbige Illustrationen wurden in filigraner Chromolithographietechnik gedruckt, indem mitunter bis zu sieben Druckplatten verwendet wurden, und stets wurde der Maßstab angegeben. Zahn wies als erster auf die nach den Ausgrabungen stattgefundenen Farbveränderungen der Wanddekorationen hin: „Auch manche interessante Bemerkungen hinsichtlich des Verhaltens der Farben boten sich dar, wie z. B. dass viele ockergelbe Farben durch die Hitze der vulkanischen Masse (besonders in Herculaneum) in rot verwandelt wurden. Das Zinnoberrot, welches bei der Ausgrabung ganz brillant zum Vorschein kommt, verwandelt sich häufig durch Einwirkung der Luft nach einiger Zeit in Schwarz. Viele Künstler und Gelehrte, welche nicht Gelegenheit hatten, an Ort und Stelle diese Verwandlung zu sehen, haben irrtümlich vermutet, dass die Alten einige der jetzt schwarz gewordenen Wände, bei denen sich noch da und dort Spuren des Zinnobers zeigen, erst rot untermalt und dann schwarz überzogen hätten.“<sup>15</sup>

Es gab ein sehr starkes Interesse für Zahns Lithographiesammlung, nicht nur in Deutschland, sondern im ganzen europäischen Kulturraum. Auch das Kunstmuseum der Universität Tartu schaffte sich das Werk an,<sup>16</sup> aber aufgrund der hohen Auflage war es wahrscheinlich auch anderswo in den baltischen Provinzen zugänglich, wie zum Beispiel in der Bibliothek des Guts Ratshof der Familie von Liphart.<sup>17</sup> Diese Veröffentlichung Zahns stellte eine der wesentlichsten Quellen der Inspiration dar, aus der unsere lokalen Künstler im 19. Jahrhundert Anregungen schöpfen konnten, um die pompejischen Ausstellungsräume des Kunstmuseums der Universität Tartu sowie die von der Antike beeinflussten Wanddekorationen von Dorpater Stadthäusern des Adels zu

<sup>15</sup> Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen* (Berlin: Dietrich Riemer, 1842), II. Folge, I. Heft.

<sup>16</sup> KMM (Archiv des Kunstmuseums der Universität Tartu), Best. 2, Verz.1, Nr. 24, 11.

<sup>17</sup> ERA (Estnisches Staatliches Archiv), 1108-5-18, 301-302.



Abb. 3. Pompejische Wanddekoration aus dem Haus von Lipharts in Tartu (Lai/Breite Straße 30). Foto aus dem Archiv der Korporation „Vironia“.

gestalten (Abb. 3). Ein derartiger Stadtsitz einer Adelsfamilie wird auch von dem jüngeren Sohn des bekannten Kunstsammlers Karl Eduard von Liphart, Ernst von Liphart, beschrieben: „Meine Eltern haben ihr am Barclay Platz gelegenes Haus mit pompejischen Malereien eingerichtet, die von dem gleichen estnischen Maler Redlin<sup>18</sup> nach dem Werk von Zahn hergestellt waren. Der Maler Redlin hatte diese in seinem Atelier nach den Fresken aus dem Buch von Zahn auf lange Papierbänder kopiert, die an die Wände geklebt wurden. Und als schließlich Kisten mit unzähligen Gipsskulpturen aus dem Ausland angekommen waren, musste man feststellen, dass viele Skulpturen leider zerbrochen waren, was ein großer Unfall war.“<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Thomas Friedrich Redlin – nur wenige Daten über seinen Lebenslauf sind bekannt. Er war Malermeister aus Tartu/Dorpat, der 1848 Anna Carolina Breyer in Johanniskirche ehelichte. 1850 wurde er als Malermeister in der Seelenrevision (eine Art Volkszählung) aufgelistet.

<sup>19</sup> Archiv der Staatlichen Ermitage, 23-1-69,17.

EINE REKONSTRUKTION DER POMPEJISCHEN  
WANDDEKORATION IM KUNSTMUSEUM DER  
UNIVERSITÄT TARTU

Die Bedeutung der antiken Kunst für die Raumgestaltung des Klassizismus nahm zusammen mit der Zahl der Funde und der Publikation neuer Erkenntnisse über die Antike noch zu. Dies spiegelte sich sowohl in der Mode der Arabesken im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts als auch in der Gestaltung weit verbreiteter Inneneinrichtungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts wider, welche versuchten, die Antike nachzuahmen. Ein derartiges Interieur wurde vom Architekten Friedrich von Gärtner nahezu ideal im Falle der von 1840 bis 1848 errichteten Residenz des bayerischen Königs Ludwig I., dem *Pompejanum* in Aschaffenburg, verwirklicht. Dort erzielte von Gärtner mittels des harmonischen Einklangs des Raumes und der Skulpturen ein fast perfektes Fluidum der Antike.<sup>20</sup>

Mit einer Übertragung ins Museum wurde es dem Besucher ermöglicht, die geeignete geistige Atmosphäre zum Erspüren der antiken Kunst zu schaffen. Laut Wilhelm von Humboldt und dem Architekten Karl Friedrich Schinkel ist „der wichtigste Zweck des Museums [...], die Menschen nicht über die Geschichte der Kunst, sondern über die Schönheit zu belehren und eine ästhetisch ausgestellte Sammlung sollte erst erfreuen, dann belehren.“<sup>21</sup> Ein solches Ideal eines Museums ließ sich wunderbar mit den von Schinkel und Friedrich August Stüler entworfenen klassizistischen Museumsgebäuden in Berlin verwirklichen, aber dem gleichen Prinzip versuchte man auch bei den Sammlungen von Abgüssen deutscher Universitäten treu zu bleiben, wobei die Räumlichkeiten im klassizistischen Stil umgebaut wurden, um die antike Kunst besser auszustellen. Die bei der Realisierung der aufklärerischen Bildungsideale auftretende besondere Liebe zum Musealen zeigte sich in dem Versuch, sie mit dem umgebenden Raum zu einem visuellen Ganzen zu verschmelzen. In der Zeit des Klassizismus, als das höchste Ideal der Kunst die antike Kunst war, vor allem die griechische Skulptur, wurde versucht die Skulptur nicht als Kunstobjekt zu exponieren, sondern in den Rahmen ihrer Epoche zu stellen, wobei die dekorative Malerei eine wichtige Rolle spielte. Ein bahnbrechendes Beispiel des Einklangs zwi-

<sup>20</sup> Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit*, 151.

<sup>21</sup> James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung* (München: C. H. Beck, 2002), 126.

schen einer pompejischen Wanddekoration und dem Musealen stellte das von dem Architekten Gottfried Semper 1834 für die Antikensammlung umgestaltete Erdgeschoss des Japanischen Palais in Dresden dar. Dort beherrschten flache, mit starken Farbkontrasten und einfachen Motiven senkrecht gegliederte Wandflächen den Raum, auf deren oberen Teil ein schmaler Fries zu sehen war, der mit einem hellen Hintergrund und Ornamenten geschmückt war. Große einfarbige Wandflächen und eine ruhige, symmetrische Wandgliederung schufen einen passenden Hintergrund zur Hervorhebung der antiken Skulpturen, wobei hellere Skulpturen wie aus Marmor gehauen vor dem dunkleren Hintergrund erscheinen sollten, als seien sie aus Bronze.<sup>22</sup>

Das Erschaffen einer solchen imaginären antiken Welt, in der Museumsräume mit Gipsabgüssen der besten Skulpturen der Antike gefüllt waren, in denen Vorlesungen über antike Kunst gehalten und gehört werden können und wo es einem von Büchern und Kunstwerken umgebenen Liebhaber der Antike angenehm wäre zu meditieren, stellte sich auch der 1864 von Gießen nach Tartu umgesiedelte neue Direktor des Kunstmuseums der Universität bildlich vor, der Professor für klassische Philologie und Archäologie Ludwig Schwabe (1835–1908). Die Universität Tartu wurde schon im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts dank Karl Morgenstern, der die Ideen von Friedrich August Wolf zum Erwerb von Kenntnissen der klassischen Sprachen und der antiken Kultur umsetzte, zu einem bedeutenden Zentrum der klassischen Philologie.<sup>23</sup> Dank ihres privilegierten Status als deutschsprachige Universität im Russischen Reich konnten fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts innovationsfreudige Professoren aus dem Ausland angeworben werden, insbesondere aus dem deutschsprachigen Kulturraum. Diese Professoren trugen dazu bei, das Kunstmuseum zu einem der Zentren der antiken Kunst im Zarenreich zu machen. Bereits 1866 forderte Professor Schwabe für das Kunstmuseum weitläufigere Räume im südlichen Flügel (dem so genannten Verwaltungsflügel) des Hauptgebäudes der Universität und er setzte seine ganze Energie ein, um das Museum für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die bisherigen zwei Zimmer des Kunstmuseums im mittleren Teil des Hauptgebäudes waren schon längst für die stetig anwachsenden Sammlungen zu eng geworden, vor allem

<sup>22</sup> Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit*, 93–94.

<sup>23</sup> Epp Tamm, Hain Tankler, "Klassische Philologen an der Universität Tartu (Dorpat, Juryev) und die Kontakte zu St. Petersburg", *Hyperboreus. Studia classica*, vol. 10, fasc. 1–2 (2004), 26.

wegen der privaten Sammlung Morgensterns sowie dank der vom vorigen Direktor bestellten Gipsabgüsse in Originalgröße, die allmählich eintrafen. Um die Rolle der Universität in der kunstwissenschaftlichen Erziehung von Forschern und die Einzigartigkeit der Sammlung von antiken Skulpturen der Universität für die baltischen Provinzen Russlands zu betonen, hielt Schwabe es für wichtig, die Sammlung der Gipsabgüsse vor einem passenden Hintergrund und gut zu betrachten auszustellen. Zum Vorbild nahm er „Das Neue Museum“ in Berlin, wo neben Originalen laut Schwabe auch Gipskopien „vor prunkvoll gemaltem Hintergrund“ ausgestellt waren, sowie die Universität Göttingen, wo sogar die Aula der Universität und die Vorlesungsräume mit Gipskopien von antiken Skulpturen verziert waren.<sup>24</sup>

Schon seit der Zeit der Aufklärung spielte die Kunstlehre eine wichtige Rolle in der Universitätsbildung. In diesem Fach widmete man einen großen Teil der Zeit der Kunst der Antike, insbesondere der griechischen. Das Kennenlernen dessen, was zur Wissensbasis jedes Gelehrten gehören sollte, gab den Anstoß für die Sammlungen von Gipsabgüssen griechischer Skulpturen sowie von antiken Münzen, Vasen, Gemmen usw. an den Universitäten. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestanden derartige Sammlungen an der Universität Tartu und auch Direktor Schwabe forderte die Gründung eines Museums, das der Wichtigkeit der antiken Kunst entspräche. Schwabes Entrüstung über die Teilnahmslosigkeit der Universität widerspiegelt sich in seinem 1868 an das Direktorium der Universität gerichteten wiederholtem Schreiben: „Soll das Kunstmuseum wirklich seinem Namen entsprechen oder soll es ein Magazin, ein Lagerraum für Gips sein?“<sup>25</sup> Er hielt es für notwendig, dass das Kunstmuseum der Universität in größeren Räumen untergebracht wird, um schon vorhandene und in den nächsten Jahrzehnten noch hinzukommende Gipsskulpturen und andere Kunstwerke zu exponieren. Daneben hatte man in den Sälen Raum für Schränke mit Gemmen, Münzen, Kupferstichen und Büchern vorgesehen. Ebenfalls hielt er es für notwendig, für die an der Archäologie der Antike Interessierten einen speziellen Hörsaal einzurichten (Abb. 4).<sup>26</sup>

Der im Jahr 1858 fertig gestellte südliche Flügel des Hauptgebäudes der Universität wurde bis zum Jahr 1868 von der Universitätsverwaltung ge-

<sup>24</sup> EAA (Estnisches Historisches Archiv), 402-5-746, 184.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> EAA, 402-5-746, 186.





Abb. 4. Ausstellungsraum des Kunstmuseums der Universität Tartu, 1898. Foto aus dem Archiv des Kunstmuseums der Universität Tartu.

nutzt. Da die Wände der Räume im südlichen Flügel des Hauptgebäudes in einem den russischen Staatsbehörden passenden dunkelgrauen Farbton gestrichen worden waren, strebte Schwabe danach, Räumlichkeiten einzurichten, die mit der Ausstellung harmonisierten. Er schrieb: „Selbstverständlich muss der ganze Raum, bevor die nur sehr schwer beweglichen Gipse eingetragen sind, zweckmäßig gemalt und gestrichen werden. Vor allem muss für die Gipse ein zweckmäßiger Hintergrund geschaffen werden und schließlich sollte man auch den grauen Hintergrund entfernen, der in dem heutigen Museum den Blick auf die Gipsskulpturen stört.“<sup>27</sup>

<sup>27</sup> EAA, 402-5-746, 187.

Der Vorschlag des Museumsdirektors, die Wände mit Wandmalereien im pompejischen Stil zu streichen, fand vorläufig noch keinen Anklang, weder bei dem Architekten der Universität Karl Rathhaus noch bei der Universitätsverwaltung, vor allem wohl wegen der übertriebenen Prächtigkeit und der hohen Kosten. Obwohl die pompejischen Wanddekorationen des Stadthauses der Familie von Liphart schon vor Betriebsbeginn des Kunstmuseums fertiggestellt sein sollten, da Karl Eduard von Liphart 1863 für immer nach Florenz umgezogen war, hatte der Universitätsarchitekt noch keine genaueren Vorstellungen vom pompejischen Dekorationsstil. Der Architekt Rathhaus, der zwar die Erlaubnis gegeben hatte, die Ausstellungsräume des Kunstmuseums mit pompejischen Wandmalereien zu dekorieren, stellte gleichzeitig die Bedingung, dass nur ein bis zwei Farbtöne eingesetzt werden durften.<sup>28</sup> Eine richtungweisende Rolle bei der Leitung der Arbeiten und bei der Wahl der pompejischen Stilbeispiele spielte dennoch der Museumsdirektor Ludwig Schwabe selbst, der über die Hefte mit farbigen Illustrationen aus dem Sammelwerk Zahns verfügte und der sowohl den Malermeister überzeugen konnte, den Preis herabzusetzen, als auch den Architekten, farbige Wanddekorationen zu erlauben. Für den Maler Thomas Friedrich Redlin war es die erste größere Arbeit an der Universität, da er früher in den Universitätsgebäuden nur Fenster und Türen gestrichen sowie die Farbe an den Wänden ausgebessert hatte.<sup>29</sup>

Die Arbeiten begannen im Frühling 1868 und da es nur sechs Ausstellungsräume gab, wovon der größte über eine Fläche von 70 m<sup>2</sup> verfügte, waren die Arbeiten bereits zum Jahresende fertig gestellt. Zunächst wurde in den damaligen Räumlichkeiten des Kunstmuseums ein kleines hofseitiges Arbeitszimmer eingebaut, in dem die Rentkammer der Universität ihre Tätigkeit fortsetzen konnte. Erst anschließend, als dem Museum auch dieser Raum schon zur Verfügung gestellt worden war, wurden seine Wände ebenfalls im pompejischen Stil bemalt. Die vor zinnoberrotem Hintergrund gemalten Motive stammten wahrscheinlich zumindest teilweise aus der Edition Zahns, aber teilweise handelte es sich auch um eigene Skizzen des Malermeisters.<sup>30</sup> Bei der Wahl der

<sup>28</sup> EAA, 402-5-746, 228.

<sup>29</sup> EAA, 402-5-746.

<sup>30</sup> Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen* (Berlin: Dietrich Reimer, 1859), III. Folge, IV. Heft, 58. Blatt.

pompejischen Ornamente und der Farbtöne in den Ausstellungsräumen des Kunstmuseums wurden sowohl die Architektur des Raumes als auch die zukünftige Aufstellung der Abgüsse griechischer Skulpturen sowie das Verhältnis des natürlichen Sonnenlichts beim Hervorheben der Ausstellung im Auge behalten. So sind die der Sonne zugewandten Räume an der Südseite des Gebäudes in kälteren Tönen wie grün, blau oder schwarz und die Säle mit Fenstern zur Nordseite in glänzenden Farben wie ockergelb, zinnoberrot oder bräunlichem rot ausgemalt.

Während des Umbaus im Jahr 1868 wurde auch ein wenig an den Innenräumen des südlichen Flügels geändert. Um für die Glanzzeit der griechischen klassischen Kunst einen einheitlichen und geräumigen Saal zu gestalten, wo man die Gipsabgüsse der besten Skulpturen in Originalgröße sowie Abbildungen des Frieses von Parthenon exponieren würde, ließ Schwabe die den Raum teilende Zwischenwand einreißen.<sup>31</sup> Zudem wurde im ersten, am so genannten Kassenraum liegenden Saal ein flacher Gewölbebogen eingebaut.

Jeder Besucher, der in das Kunstmuseum eintrat, befand sich zunächst in einem ziemlich schmalen grünen Saal, der durch einen schwerfälligen Gewölbebogen in zwei relativ kleine Teile aufgeteilt wurde. Hier wurde die archaische Kunst des Orients und Griechenlands ausgestellt: Das mehr als zwei Meter hohe assyrische Basrelief, der Sarkophag der ägyptischen Mumie und andere Originale. Um in einem ziemlich engen Raum mit zwei starken skulpturalen Dominanten ein ruhiges und harmonisches Milieu zu schaffen, wurden Wanddekorationen aus dem ausgegrabenen Haus *Strada dei Mercadanti* in Pompeji zum Vorbild gewählt, bei denen auf dunkelgrünen Hintergrund sich diskret ein unaufdringliches Ornament hervorhob (Abb. 5). Der von Redlin ausgemalte Museumssaal hielt sich recht genau bezüglich der Komposition, der Farbenwahl und des Ornaments an die Reproduktion Nummer 44 aus dem fünften Heft des zweiten Teils der Edition Zahns. Aufgrund der Messwerte des Raumes wurden die Proportionen des mit einem weißen Ornament bordierten grünen Mittelpaneels ein wenig geändert, indem man sie in horizontaler Richtung zusammengepresste. Wenn wir heute am Computermonitor die Lithographie Zahns und die Malerei Redlins nebeneinander stellen, wird deutlich, dass der obere Fries und die mittleren Paneele sehr präzise abgezeichnet sind, aber in der unteren,

<sup>31</sup> EAA, 402-5-746, 186.

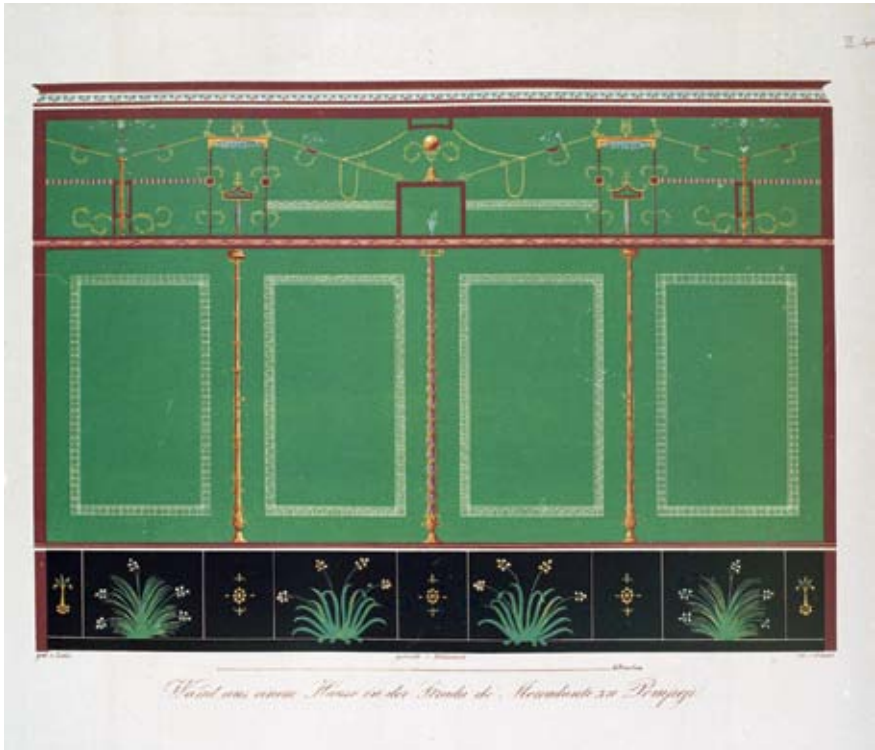


Abb. 5. W. Zahn. *Die schönsten Ornamente*. II. Folge, V. Heft, 44. Blatt. Chromolithographie. 1842.

mit Schwarz gemalten Fläche des Vorbildblattes, wurden einige kleinere Details ausgelassen. So verzichtete Redlin auf ein kleines rotgelbes Blumenornament, das auf der Lithographie Zahns in einem Rechteck zwischen Narzissen zu sehen ist. Ebenfalls vereinfachte er die grünen mittleren Paneele und die den oberen Fries trennende Musterfläche, die im Kunstmuseum ohne das wellenförmige Ornament einfach als ein weiß-dunkelroter Streifen gemalt wurde (Abb. 6).

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts fanden die Ausgräber im nordwestlichen Teil Pompejis in den freigelegten Häusern eine große Zahl gut erhaltener Wanddekorationen, von denen die berühmteste und beeindruckendste das sogenannte Haus des tragischen Dichters – *Casa del Poeta Tragico* – ist, das seinen Namen aus den Szenen eines Schauspiels herleitete, welches auf seinem Mosaikboden dargestellt



Abb. 6. T. Fr. Redlin. Ornament aus dem grünen Saal des Kunstmuseums der Universität Tartu. Foto von Andres Tennus.



Abb. 7. T. Fr. Redlin. Der rote Saal des Kunstmuseums der Universität Tartu. Foto von Andres Tennus.

wurde. Der 1825 in Pompeji ausgegrabene leuchtend rote Hintergrund sowie ein reichliches und dekoratives Ornament der Wandmalereien verursachten damals eine enorme Begeisterung. Man nahm die eindrucksvolle Wanddekoration der *Casa del Poeta Tragico* auch im Saal der griechischen Skulpturen der klassischen Periode im Kunstmuseum der Universität Tartu zum Vorbild, obwohl versucht wurde, sie für das Museum ein wenig zu vereinfachen (Abb. 7). Als Hintergrund des größten Saales des Kunstmuseums wurde die Illustration Nummer 59 des vierten Heftes der dritten Reihe der Ausgabe Zahns ausgewählt, welche die Wanddekoration aus dem hinteren Raum des Haupteingangs der *Casa del Poeta Tragico* darstellte (Abb. 8).<sup>32</sup> Die durch intensive rote, schwarze und ockergelbe Kontraste betonte Wanddekoration gehört der Komposition nach zum dritten Stil Pompejis, bei dem die Wandfläche, wie auch im vorherigen Raum, in drei horizontale Teile geteilt war. Dessen leuchtend rote Mittelpaneele sowie die untere und die obere Fläche schneiden, das Original exakt nachahmend, rote und grüne Rechtecke, grüne Pflanzenstängel und gelbe Kandelaber in den Wandschmuck.

<sup>32</sup> Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen*, III. Folge, VI. Heft, 59. Blatt.



Abb. 8. Wilhelm Zahn. *Die schönsten Ornamente*. III. Folge, V. Heft, 59. Blatt. Chromolithographie. 1852.

Redlin ahmte ziemlich genau den ockergelben oberen Fries mit den darauf dargestellten lilafarbenen Amphoren, den grünen Gewinden, den Efeuzweigen und dem weißen geometrischen Ornament die Lithographie Zahns nach. Im Vergleich zum lithographischen Blatt Zahns machte der Malermeister Redlin aber seine Arbeit noch besser, indem er den Pflanzenranken und Amphoren mehr Licht und Schatten hinzufügte und diese auch plastischer darstellte. Dagegen verzichtete er auf das Malen der Blumen und Vögel in der unteren Fläche der Wand und ein einfaches, horizontales Linienornament wurde als Dekoration der schwarzen Wandfläche gewählt, das es aber auf den Vorbildblättern Zahns nicht gab. Da der obere Teil des Saales für die Gipsabgüsse der Metopen von Parthenon und der Friesplatten vorgesehen war und an den Wänden Skulpturen stehen sollten, wurden auf den mittleren Paneelen die dargestellten Vögel des Originals weggelassen. Ziemlich genau hat Redlin aber die Gesamtkomposition, die Proportionen und die Farbenwahl des Beispielblattes eingehalten und ebenso ein beeindruckendes Raumganzen geschaffen, bei dem vor dem Hintergrund der kontrastreichen Wand die Gipsabgüsse der besten Werke der Glanzzeit der griechischen Kunst effektiv hervorgehoben wurden. Leider wurde dieser Saal 1960 während der Renovierung beschädigt, als man wegen

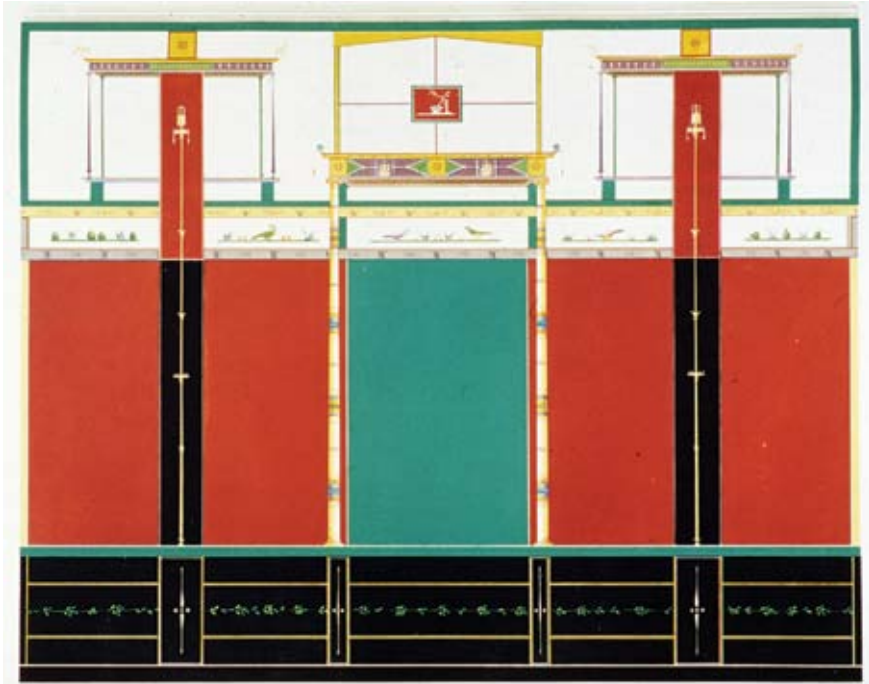


Abb. 9. Wilhelm Zahn. *Die schönsten Ornamente*. III. Folge, IV. Heft, 34. Blatt. Chromolithographie. 1852.

ungeeigneter Reinigungsmittel den aufgeschichteten Ruß einfach in die Farbschicht einrieb, wodurch der Raum vieles von seinem einstweiligen Glanz verlor.

Ähnlich wie im vorigen Saal ist auch der bräunlich-rote Saal des Kunstmuseums im dritten Stil Pompejis bemalt worden. Schwabe hatte diesen Raum für die Studierenden vorgesehen, wo in einem kleinen Hörsaal mit aufsteigenden Bankreihen Vorlesungen gehalten und Skulpturen, Büsten und Reliefs des Hellenismus exponiert wurden. Zum Vorbild der Wanddekorationen wurden die Malereien des in Pompeji 1833 ausgegrabenen Bronzehauses, *Casa di Bronzi*, genommen, die 1844 in der Edition Zahns als 34. und 35. Blatt des vierten Heftes der dritten Reihe publiziert worden waren (Abb. 9). Der Maler Redlin hielt in diesem Fall die Vorbildblätter Zahns ganz exakt ein: Die Wandfläche des Saales ist in bräunlich-rote und dunkelgrüne Paneele aufgeteilt, die voneinander durch gemalte Säulen und Kandelaber getrennt werden, wobei man das pompejische Vorbild auch in der Hinsicht befolgte, dass ein Wandpaneel



gelb gestrichen wurde. Im Kunstmuseum wurde dafür dasjenige Paneel ausgewählt, das am meisten im Dunkeln blieb, nämlich die Nordwand zwischen den Fenstern. Diese Tatsache wurde erst 2001 während der letzten Renovierung des Museums von den Restauratoren der Höheren Kunstschule Tartu entdeckt, als unter der bräunlich-roten Farbschicht der ursprüngliche Farbton hervortrat. Gemalte Säulen, welche die grünen und rötlich-braunen Wandpaneele trennten, erzeugten aber mit den über ihnen an die Wand befestigten Exponaten – den Modellen des Ost- und Westgiebels des Parthenons – eine räumliche Illusion von einem auf zwei Säulen



Abb. 10. T. Fr. Redlin. Der bräunlich-rote Saal des Kunstmuseums der Universität Tartu. Foto von Andres Tennus.

stützenden Tempelgiebel. Als ziemlich wahrheitsgetreuer Nachahmer der Ornamente der *Casa di Bronzi* änderte Redlin aber auch hier die Proportionen der Wanddekoration: Die mittleren Paneele sind vergrößert und die Breite des oberen weißen Frieses ist herabgesetzt worden. Ebenfalls kann man einige Unterschiede bei den Farbtönen bemerken: Der Ton der mittleren Paneele ist in Tartu dunkler und der Hintergrund einiger Ornamente in dem oberen Fries weicht vom Original ab. Auf der unteren, schwarzen Fläche malte Redlin aber selbst ergänzende Rhomben hinzu und den Lorbeerzweigen des Originals wurden rote Beeren hinzugefügt (Abb. 10). Ebenfalls wurde nach dem Vorbild der *Casa di Bronzi* ein kleines schwarzes Arbeitszimmer an der Südseite des Gebäudes ausgemalt, als dessen Vorbild die als Illustration Nummer 55 dargestellte Wanddekoration im sechsten Heft des zweiten Bandes Zahns gewählt worden war. Diese Malerei verfügte über einen tiefschwarzen

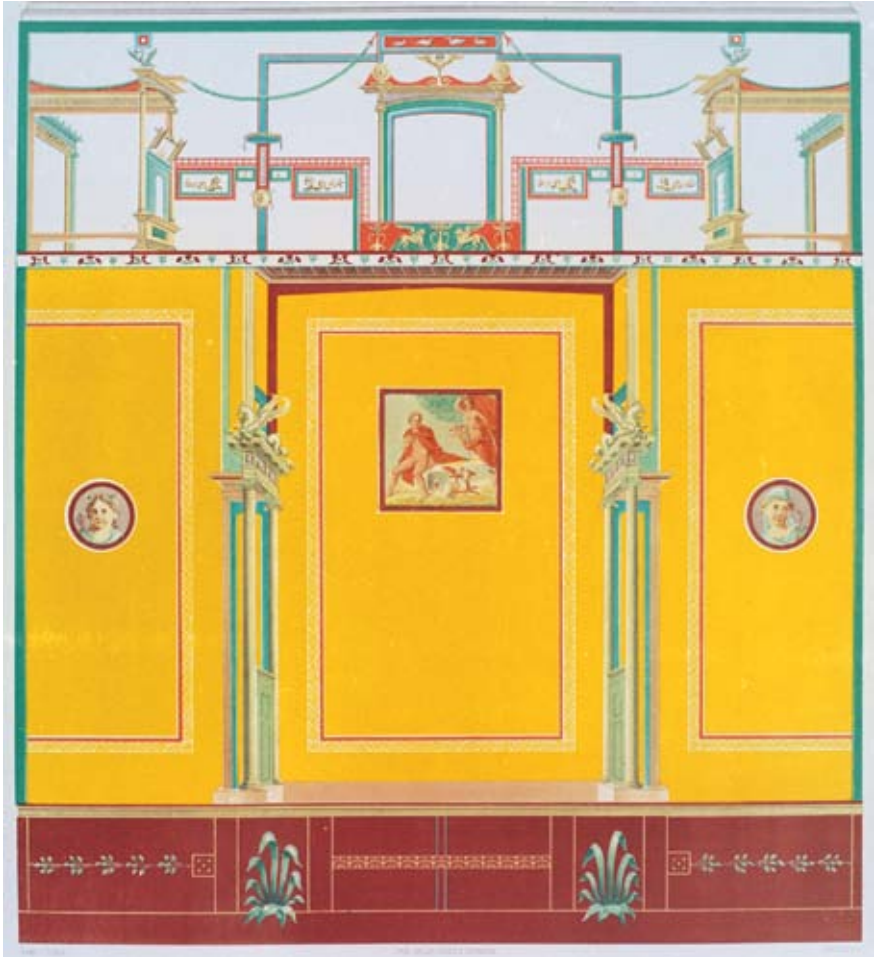


Abb. 11. Wilhelm Zahn. *Die schönsten Ornamente*. III. Folge, VIII. Heft, 79. Blatt. Chromolithographie. 1852.

Hauptton und als Kontrast sprangen weiße Säulen und ein Fries mit weißen Muschelschalen ins Auge.<sup>33</sup>

Den gelben Ausstellungsraum an der Nordseite gestaltete Redlin züger und er verwendete Details unterschiedlicher Gebäude Pompejis, die er nach Zahn zusammenstellte. Der Farbton und der obere Fries der Wanddekoration imitierten die im Jahr 1852 ausgegrabene Villa *Casa del Strada Stabiana* (Abb. 11) und die zwischen den mittleren Paneelen

<sup>33</sup> Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen*, II. Folge, VI. Heft, 55. Blatt.



Abb. 12. Wilhelm Zahn. *Die schönsten Ornamente*. III. Folge, VIII. Heft, 89. Blatt. Chromolithographie. 1852.

gemalten Motive einer Säule sowie Palmen mit einer rot-bräunlichen unteren Fläche, deren Vorbild aus der so genannten Villa des Diomedes in der Vorstadt von Pompeji stammte (Abb. 12). Die Wanddekorationen beider Gebäude wurden 1859 als 79. bzw. 89. Blatt im achten Heft des dritten Teils publiziert. Auch in diesem Saal hielt sich Redlin dicht an das Ornament von Zahns Vorbildblättern, aber wie auch in anderen Räumen veränderte er hier ebenso die Proportionen des Frieses und der mittleren Paneele ein wenig: Er verzichtete auf einige kleinere Details und



Abb. 13. T. Fr. Redlin. Der gelbe Saal des Kunstmuseums der Universität Tartu. Foto von Andres Tennus.

ersetzte eine grüne Linie durch eine hellblaue, welche die Ornamente des oberen Frieses umrahmte. Um die Ausstellung besser sichtbar zu machen, ließ er ebenfalls in diesem Saal wie in den anderen die mittleren Teile der gelben Paneele leer und verzichtete auf die Tritonen, die sich auf der Lithographie Zahns befindet (Abb. 13).

Der blaue Saal des Museums wurde aber ganz unterschiedlich eingerichtet, weil es in dem ziemlich kleinen, fast quadratischen Raum keine Wandfläche ohne Fenster oder Tür gab. Um dem Raum eine größere optische Tiefe zu verleihen, diente hier im Unterschied zu den anderen Sälen der zweite pompejische Stil, der so genannte Architekturstil, als Vorbild. Als Beispielblatt wurde eine Wanddekoration aus der *Casa delle Vestali* gewählt, das im zehnten Heft des ersten Teils der 1829 publizierte Sammlung Zahns erschienen war und worüber schon Zahn selbst geäußert hatte, dass die Bilder der Malereien nur noch schwerlich erkennbar seien, da sie ungeschützt von den Naturgewalten stark geschädigt worden seien.<sup>34</sup> Da im Falle von pompejischen Gebäuden oft der Zutritt zum Raum durch Malereien betont wurde, konzentrierte der Maler

<sup>34</sup> Zahn, *Die schönsten Ornamente aus dem merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculaneum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Original-Zeichnungen*, I. Folge, X. Heft, 99. Blatt.



Abb. 14. T. Fr. Redlin. Der blaue Saal des Kunstmuseums der Universität Tartu. Foto von Andres Tennus.

rund um die drei Zugänge des blauen Saales Kompositionselemente, welche die räumliche Perspektive betonten. Dabei wurden die Türen von einem gemalten Architekturmotiv bestehend aus luftigen Säulen, Karyatiden und Tritonen, umrahmt. Dies erschuf die Illusion einer aus der Wandfläche hervorspringenden Architektur, bei der scheinbar ein in den Hintergrund gestelltes leeres Wandpaneel und die rund um die Tür konzentrierten Perspektivlinien räumliche Tiefe schaffen (Abb. 14). Im Vergleich zu den anderen Ausstellungsräumen verfügte der gegebene Raum über das reichste Dekor, was durch eine sehr sachkundige und anspruchsvolle Maltechnik verwirklicht wurde. Wie bereits früher, ließ der Künstler auch jetzt einige dekorative Elemente weg und verzichtete auf die fliegenden Frauenfiguren auf den mittleren Wandpaneelen, wie sie bei den Vorbildblättern Zahns abgebildet waren. Wenn man die Kompliziertheit der Ornamente der Originale mit der Schöpfung Redlins vergleicht, gibt es in diesem Fall die meisten Unterschiede – so ahmte Redlin beispielsweise exakt nach den Vorbildblättern die umrahmenden Architekturmotive der Eingänge nach, aber er verzichtete im oberen Teil der Malerei auf die Ornamente mit den Frauenfiguren und stattdessen verwendete er mehrfach ein einfacheres Motiv mit einer Amphora.

In der Periode des Klassizismus wurde beim Gestalten der pompejischen Innenausstattungen nicht nur das dekorative System der Wandmalereien der Antike, sondern auch die antike Maltechnik zum Vorbild genommen, da ein untrennbarer Bestandteil des pompejischen Stils sein flammendes Kolorit war. Im 19. Jahrhundert herrschte noch die allgemeine Überzeugung vor, dass der Glanz der antiken Wanddekorationen durch das Malen mit Wachsfarben in der Technik der Enkaustik erreicht worden war. Um die Farbtöne und Maltechniken von Pompeji nachzuahmen, führten die Künstler des 19. Jahrhunderts zahlreiche Experimente durch wie beispielsweise Jacob Roux in „Die Farben, ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei“, 1824–1828, und ebenso erteilten die zeitgenössischen Experten der Antike Ratschläge, wie zum Beispiel Karl August Böttiger in seiner 1794 veröffentlichten Übersicht über die Geschichte und die Nachahmung der Enkaustik.<sup>35</sup>

Ein möglichst einheitliches und wahrheitsgetreues Nachahmen des pompejischen Stils in allen seinen Komponenten sowohl bezüglich der Farbtöne und in der Ornamentik als auch in der Maltechnik schwebte auch dem Museumsdirektor und Professor für Archäologie der Antike, Ludwig Schwabe, mit seinem Plan vor. Dagegen fühlte der Architekt der Universität, Karl Rathhaus, sich unsicher und nicht als Fachmann des pompejischen Stils. Deshalb schrieb er: „Ist es sinnvoll beim Malen der Wände eines Museums dieselben Farbtöne zu benutzen wie in den Ruinen von Pompeji? Der Vorschlag [Schwabes – I. K.], die Wände des Museums mit Wachsfarben anzustreichen, ist außerdem erheblich teurer als das Verwenden der Ölfarben. Zuerst sollte man eine Probearbeit durchführen und da eine solche Arbeit in hiesigem Gebiet sehr selten vorgekommen ist, oder eigentlich fast gar nicht – ich habe es nur in Breslau im Palast vom Fürsten Henckel gesehen – dann kann ich auch die Malerarbeiten nicht leiten.“<sup>36</sup> Damit gewann die Auffassung des Universitätsarchitekten die Oberhand, die Wände mit Ölfarben zu bedecken, weil Wachsfarben als nicht sehr dauerhaft galten und das Malen mit ihnen für zu kompliziert gehalten wurde. Nur in einem Saal des Museums – im blauen Saal – wurde im Jahr 2001 während der Renovierungsarbeiten unter einer Ölfarbensicht eine Wanddekoration mit Wachsfarben entdeckt, wobei es sich eben um die von Rathhaus geforderte „Probearbeit“ han-

<sup>35</sup> Carl August Böttiger, „Geschichte der Enkaustik der Alten, und der neuen Versuche sie wieder herzustellen“, *Journal des Luxus und Moden*, IX Jg. (1794), 455–476, 504–528.

<sup>36</sup> EAA, 402-5-746, 192.

deln könnte. In der Auflistung der Redlin erstatteten Materialienkosten fand sich übrigens auch Wachs. Der ursprüngliche Farbton der mit Wachsfarben gemalten Wand war ein leuchtendes Blau, worauf weiße und orange Ornamente gemalt wurden. Wahrscheinlich wurden später aufgrund der größeren Dauerhaftigkeit diese Ornamente mit Ölfarben in dunkelblauen und rötlich-braunen Tönen übermalt, wobei man teilweise sogar eine Verschiebung der übermalten Ornamente im Vergleich zu den originalen feststellen kann.

Obwohl die Gestaltung der Inneneinrichtung des Kunstmuseums der Universität Tartu im Jahr 1868 etwas später erfolgte als der allgemeine Trend zu Ende des 18. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so wurde doch in den Ausstellungsräumen des Museums eine dem Museumsideal des 19. Jahrhunderts nahekommende Umgebung erschaffen, in der die griechischen klassischen Skulpturen und die Wanddekorationen, welche die Spätantike imitierten, eine vollständige Raumillusion der Antike erzeugten. An der Peripherie Europas, fern von den eigentlichen Quellen der Antike, erhielten die Personen, die den Umbau und die Innenausstattung des Museums durchführten, ihre Inspiration eher von den Graphikblättern, als durch eine kostspielige *Grand Tour*, welche eine hautnahe Anschauung der antiken Altertümer und Ruinen ermöglichte. Demnach war die Rezeption der Antike und das Wiederaufleben der pompejischen Wanddekorationen in den baltischen Provinzen im 19. Jahrhundert erheblich von den Vermittlern der antiken Kunst abhängig gewesen. Vor allem Bücher mit professionellen Graphikillustrationen aus anderen europäischen Ländern, besonders jedoch aus dem deutschsprachigen Kulturraum, vermittelten eine visuelle klassizistische Interpretation der Antike. Jedoch sollten auch die Möglichkeiten vor Ort in den baltischen Provinzen die ursprüngliche antike Kunst mit Hilfe von preisgünstigen Gipsabgüssen erfahrbar zu machen, nicht unterschätzt werden.

INGE KUKK (geb. 1955), MA, ist Direktorin des Kunstmuseums der Universität Tartu.

**KOKKUVÕTE: Paljundatud Pompei – graafikalehtedest seinamaalinguteni**

18. sajandi keskpaigas vapustasid kogu Euroopat Rooma keisririigi aegsete linnade väljakaevamistel leitud rikkaliku ornamentika ja särava koloriidiga seinamaalingud, mida kohapeal joonistasid paljud arhitektid ja kunstnikud. Joonistuste järgi lõigatud gravüürid levisid raamatuillustatsioonidena üle kogu maailma ning mõjutasid oluliselt klassitsistiku „kunstimaitse“ võidukäiku. Kuna fotograafiaeelsel ajastul olid pompei stiili näidised laiemalt kättesaadavad eelkõige gravüüridena, oli neil täita oluline roll nii muustrilehtede kui ka inspiratsiooniallikana klassika taaselustamisel Euroopa äärealade interjöörides. Artiklis vaadeldakse olulisemaid 18. sajandi teise poole ja 19. sajandi esimeste kümnendite väljaandeid, kus reprodutseeriti antiikaja seinamaalinguid. Detailsemalt käsitletakse saksa kunstniku W. Zahni 300 litograafiaga sarja „Neu entdeckte Wandgemälde in Pompei in 40 Steinabdrücken“ ja „Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompei, Herculaneum, Stabiae“, mille järgi Tartu meister T. F. Redlin maalis 1868. aastal Tartu ülikooli kunstimuuseumi näitusesaalid.

Antiikaja kunsti tähendus klassitsismiaja ruumikujunduses kasvas käsikäes väljakaevatud leidude hulga ja nende publitseerimisega. Juba valgustusajal ilmnenu eriline museaalidearmastus väljendus püüdes siduda nad ümbritseva ruumiga üheks visuaalseks tervikuks, et tekitada sobiv atmosfäär. Antiikskulptuuride ühendamisel klassitsismi võtmes Pompei-mõjuliste interjööridega oli teedrajavaks eeskujuks arhitekt G. Semperi ümberkujundatud Jaapani palee alumine korrus Dresdenis, aga ka F. Schinkeli ja F. A. Stüleri projekteeritud Berliini muuseumid ning Saksamaa ülikoolid.

Sellist imaginaarset antiikmaailma, kus kipsskulptuuride keskel sai kuulata loenguid, uurida kirjandust ning nautida kunsti, nägi oma vaimusilmas ka Tartu ülikooli kunstimuuseumi direktor L. Schwabe. Kui ülikooli peahoone lõunatiiva alumine korrus oli antud kunstimuuseumile, pidas Schwabe ülioluliseks luua antiikskulptuuridele sobiv, pompei stiilis taust. Eeskujud leiti Zahni väljaandest. Kreeka arhailise kunsti saal (roheline), hellenismiperioodi saal (pruunikas) ning väike must kabinet maaliti üsna täpselt Zahni näidislehtede järgi. Punase saali ja sinise saali seinamaaling on kopeeritud vastavalt Pompei nn traagilise poeedi maja ja nn vestaneitsite maja järgi, kuid võrreldes eeskujulehega



on neid lihtsutatud. Kollane saal on aga kujundatud kahe erineva pompeii hoone ornamentide põhjal. Ehkki Tartu Ülikooli kunstimuuseumi interjöörikuju on veidi hiline, arvestades selle stiili kõrgmoodi 18. sajandi lõpu ja 19. sajandi esimese poole Euroopas, on muuseumi näitusesaalides loodud 19. sajandi muuseumiideaalile vastav keskkond.