

# Vorwort – Architekturtraktate in einer Gipsabguss-Sammlung

Tomas Lochman

›Von Harmonie und Maß‹ ist ein studentisches Projekt, das vor fünf Jahren am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg seinen Anfang nahm. Elke Seibert führte im Rahmen eines Lehrauftrages im akademischen Jahr 2004/05 zwei Seminare über die Rezeption der vitruvianischen Lehre in neuzeitlichen Architekturtraktaten durch und ging dabei mit ihren Studentinnen und Studenten dem Verhältnis der europäischen Architekturtheoretiker zu VITRUVS *De architectura libri decem* und der Wirkung der Traktate auf zeitgenössische Architektur und Kunst nach. Eine erste Frucht dieser Übungen war 2005 eine feine Sonderausstellung in der Universitätsbibliothek in Heidelberg, in der ausgewählte Traktate aus den Beständen der dortigen Bibliothek zusammen mit Objekten der angewandten Kunst des Kurpfälzischen Museums Heidelberg sowie einem Architekturmodell der Skulpturhalle Basel (Hephaisteion) verglichen und studiert werden konnten. Diese Ausstellung trug den gleichen Titel wie die aktuelle Schau. Dazwischen war letztes Jahr eine bereits modifizierte Version in der Landesbibliothek Stuttgart zu sehen, die auf die in den Traktaten besprochenen Bauwerke aus der Antike, der Renaissance, dem Barock und dem Klassizismus fokussierte, weil entsprechende didaktische Architekturmodelle zur Verfügung standen, die eigens für diese Ausstellung von Architekturstudenten am Institut für Darstellen und Gestalten der Universität Stuttgart gebaut worden waren.

Bis heute blieb die Besetzung der Projektgruppe um Elke Seibert in ihrem Kern die gleiche wie zu Beginn in Heidelberg, auch wenn einzelne Teilnehmer nach der ersten Ausstellung nicht mehr mitwirkten und andere später zum Team hinzu-

stießen. Die meisten haben mittlerweile ihre Abschlussprüfungen an der Heidelberger Universität erfolgreich bestanden, sind aber dem Thema und dem Ausstellungsteam treu geblieben. Von der Begeisterung der Heidelberger Studenten durfte ich mich selber anstecken und von deren Fachkompetenzen überzeugen lassen – dies in meiner Funktion als Leiter der Skulpturhalle, der die neueste Ausstellungsversion in seinem Hause als interessierter Beobachter und wohlwollender Förderer begleiten darf. Elke Seibert und ihr Team haben für die Basler Station der Ausstellung das Konzept abermals angepasst, indem sie im Hinblick auf den Bestand der Basler Abguss-Sammlung den Fokus auf die antiken Bauwerke richteten, deren Vorbildrolle in den Architekturtraktaten stets hervorgehoben wird. Die Beiträge für den Katalog und den Essayteil bauen also auf den Erfahrungen und Forschungen der studentischen Autorengruppe auf. Wenn die vorliegende Publikation nun auch im erweiterten Sinne als Gemeinschaftsarbeit gelten kann, so deshalb, weil zwei auswärtige Autoren – beides ausgewiesene Fachleute in ihrem Gebiet – die beiden einleitenden Aufsätze zugesteuert haben: Der emeritierte Professor für Klassische Archäologie an der TH Darmstadt, Heiner Knell, ein Spezialist für VITRUV und antike Architekturgeschichte, verfasste eine Einführung ins vitruvianische Architekturideal, und Werner Oechslin, Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich und Gründer der Stiftung und Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln, bietet als profunder Kenner von Architekturbüchern eine einleitende Übersicht der nachantiken Traktate. Es ist für das Projektteam und für mich eine große Freude und Ehre, dass diese beiden international ausgewiesenen Fachleute den Band und damit



auch die Ausstellung mit ihrem Mitwirken bereichern. Herr Oechslins Beitrag für das gesamte Projekt geht noch über seinen Aufsatz im Katalog hinaus, da er die Ausstellung mit Leihgaben aus seiner umfassenden Bibliothek unterstützt, deren Schwerpunkt idealerweise die Rezeptionsgeschichte der Antike und die Architekturlehrbücher darstellen. Unvergesslich bleibt dem Projektteam der Besuch in Werner Oechslins Bibliothek in Einsiedeln an einem wunderschönen Junisamstag in Erinnerung; die Gastfreundschaft des Hausherrn und die animierte Diskussionsrunde trugen nicht nur zur guten Ambiance, sondern auch konkret zur Verfeinerung des Ausstellungskonzeptes bei. Dank seiner Kenntnisse, dem Interesse und der Begeisterung für das Thema steuerte Herr Oechslin wichtige Vorschläge und Überlegungen bei, welche die Ideen der Studierenden in diejenigen Bahnen zu lenken halfen, entlang derer die Ausstellung nun realisiert werden konnte.

Als mir Elke Seibert vor bald vier Jahren zum ersten Mal vom Projekt berichtete, war im gegenseitigen Einvernehmen schnell einmal die Idee aufgekommen, die Ausstellung auch für die Skulpturhalle auf die Beine zu stellen. Die Basler Abguss-Sammlung ist nämlich trotz ihrem Namen nicht allein der Skulptur verpflichtet; neben den rund 2200 Gipsabgüssen repräsentativer antiker Statuen und Reliefs, darunter auch zahlreicher Architekturfriese, Kapitelle, diverser Proben von Gebälkverzierungen und dergleichen, umfasst die Sammlung auch hervorragende Modelle von Tempeln aus dem klassischen Griechenland (Akropolisbauten, Hephaisteion-Tempel und Tempel vom Kap Sunion). Diese wurden in den 70er- und 80er-Jahren des letzten Jahrhunderts in der damaligen, hoch spezialisierten Werkstatt der Skulpturhalle im Maßstab 1:20 angefertigt (Abb. 4). Anlass für die Ausführung dieser hervorragenden Maquettes, welche die antiken Vorlagen nicht in ihrem modernen Erhaltungszustand, sondern als akribisch recherchierte

4 Parthenonmodell der Skulpturhalle Basel

Rekonstruktionsmodelle wiedergeben, war Ernst Bergers Parthenonprojekt. Wie kaum mit einem anderen Monument können wir mit dem Parthenon den Begriff der griechischen Klassik festlegen – denn der Athener Athenatempel ist sowohl in architektonischer als auch in bildhauerischer Hinsicht ein einmaliges Monument. Er ist das Gesamtkunstwerk Athens zur ihrer Blütezeit. Dies zeigt sich gerade auch im neuen Akropolismuseum in Athen, das nach Plänen des aus der Schweiz stammenden Architekten Bernard Tschumi in den Jahren 2001–2006 errichtet und am 20. Juni dieses Jahres dem Publikum übergeben wurde. Der moderne Bau ist nämlich ein eigentlicher Parthenon-schrein, ist doch das oberste Geschoss genauso ausgerichtet wie der Parthenon auf der Akropolis und von einem inneren Kubus bestimmt, der genau der Cella des Tempels entspricht. Dies ermöglicht die originalgetreue Anbringung der Parthenonfriese und -skulpturen. Doch trotz diesen per se idealen Voraussetzungen für die Ausstellung der originalen Überreste der Friese, Metopenbilder und Giebelfiguren und trotz der Nähe zur Akropolis ist selbst hier der Parthenon in seiner Architektur und Ausstattung nicht in gleichem Maße fass- und greifbar wie in der Basler Skulpturhalle. Dies aus einem einfachen Grund: In Basel wurden die Rekonstruktionen im Gipsabguss verwirklicht, der gegenüber Originalen den Vorteil hat, dass zusammengehörende Fragmente, die im Original auf verschiedene Standorte verstreut sind, leichter und frei von museumspolitischen Hürden zusammengebracht werden können – vorausgesetzt natürlich, dass die Fragmente an den jeweiligen Aufbewahrungsorten vorher abgeformt werden durften. In Basel ist dies im Bezug auf den Parthenon vollständig geglückt. Mehr noch, die Lücken – vorab in den wuchtigen Giebelgruppenkonstruktionen – wurden zum Teil plastisch ergänzt, sodass der ursprüngliche Zusammenhalt besser greifbar wird als an den originalen Fragmenten selbst, die aufgrund der fehlenden Anschlüsse an verlorene Nachbarstücke gewissermaßen in der Luft schweben.

Der Vorteil des Gipses, wie ihn die Skulpturhalle mit dem unübertroffenen Parthenonprojekt, aber auch mit Rekonstruktionen von diversen anderen Statuentypen eindrücklich zelebriert hat, ist innerhalb der europäischen Rezeptionsgeschichte der Antike natürlich schon viel früher erkannt worden. Nachdem Gipsabgüsse antiker Skulptu-

ren von humanistisch geprägten Sammlern und Künstlern bereits im 15. Jahrhundert erstmals zusammengetragen worden waren – damals noch als reine Anschauungsstücke zur privaten Erbauung beziehungsweise zum Studium – trat seit dem 16. und 17. Jahrhundert an einzelnen Orten auch ein programmatisches Sammeln von Abgüssen in größerem Stil und mit einer gewissen Systematik auf, namentlich an den französischen königlichen Residenzen (Fontainebleau, Louvre und Versailles) und Akademien (›Académie Royale de Peinture et de Sculpture‹, gegründet 1648, ›Académie de France‹ in Rom, 1666, und ›Académie Royale d'Architecture‹, 1671). Die erste historisch belegte Abgussaktion führte 1531 im Auftrag von François I. der Maler, Bildhauer und Architekt Francesco Primaticcio aus, indem er in Italien ausgewählte antike Skulpturen in Gips abformen ließ, um diese später in Fontainebleau für Dekorationszwecke in Bronze nachzugießen.

Die nächste größere Abgussaktion am französischen Hof stand in noch stärkerer Verbindung zu einem umfassenden baulichen Vorhaben: Der Architekturtheoretiker Roland Fréart de Chambray, der Verfasser des Traktats *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* (1650; siehe Kat.-Nr. B 23), wurde vom Superintendenten der ›bâtiments du Roi‹, François Sublet de Noyers, im Jahre 1640 zusammen mit seinem Bruder Paul, dem Herrn von Chantelou, in doppelter Mission nach Rom geschickt: erstens, den Maler Nicolas Poussin zur Rückkehr an den Hof nach Paris zu bewegen, und zweitens, für die Ausstattung des Louvre-Palastes geeignete Architekturabgüsse nach Paris zu bringen. Fréart, der sich schon früher in Rom aufgehalten und hierbei die Bekanntschaft mit Poussin und Charles Errard, dem künftigen Direktor der Académie de France in Rom, gemacht hatte, hatte sich damals schon ausgiebig mit Studien antiker Bauten beschäftigt. In seinen Schriften zur Architektur ging es Fréart stets um korrekte Proportionierungen von Säulen, deren akribische Erarbeitung aus antiken Vorbildern er forderte; deshalb dürfte er die dreidimensionalen und maßstabsgetreuen Abgüsse von Architektur-elementen sicherlich als verlässliche Modelle für das Studium der Proportionen geschätzt haben. So kaufte er in Rom Abgüsse antiker Kapitelle vom Pantheon, aber auch Medaillons vom Konstantinsbogen sowie große Teile der Trajanssäule, insgesamt 70 Teilplatten, an. Auch wenn ein Teil von Fréarts Lieferung damals noch direkt in die

Stuckverzierung im Gewölbe der ›Grande Galerie‹ des Louvre-Palastes verbaut wurde, dürfen wir in den Abgussankäufen eine erste Kampagne einer weiter gehenden Architekturdidaktik erkennen, zumal FRÉART mit dem Beschaffen von Abgüssen in Rom auch genaue Vermessungsaktionen verband. Bemerkenswert ist dabei, dass dies noch vor den Gründungen der königlichen Kunstakademien in Paris und Rom geschah, die gerade das Ziel verfolgten, den prestigeträchtigen Bau- und Kunstprojekten des Sonnenkönigs und späterer französischer Könige Genüge zu leisten und die Herausbildung von geeigneten Malern, Bildhauern und Architekten zu ermöglichen. FRÉARTS Abgussaktionen waren somit eine wichtige Vorstufe zur Gründung der beiden Akademien und ihrer Abguss-Sammlungen, ähnlich wie dann in deutschsprachigen Universitätsstädten im 19. Jahrhundert die Gründung von Abguss-Sammlungen eine nicht unwichtige Voraussetzung zur Schaffung archäologischer Lehrstühle bot – so übrigens auch in Basel, wo die erste öffentliche Abguss-Sammlung 1849 geschaffen wurde, wenige Jahre vor der Gründung eines archäologischen Lehrstuhls (1860). Auch für die zweite Abgussaktion aus dem Jahr 1643, die Louis XIII abermals Roland FRÉART anvertraute und in der nachweislich auch POUSSIN involviert war, geschah vor der Gründung der Kunstakademie. Diesmal wurden Negativformen von antiken Statuen geformt, deren Ausgüsse als Vorlage für die statuarische Verzierung des Innenhofes des Louvre-Palastes dienten. Als dann 1648 in Paris die ›Académie Royale de Peinture et de Sculpture‹ und 1666 als deren Ableger in Rom die ›Académie de France‹ gegründet wurden, war neben anderen Vorzügen nun auch die Möglichkeit da, alle künftigen Abgussaktionen für den französischen Hof zu koordinieren und zügig voranzutreiben. So wurden die Abgussaktionen, die Louis XIV anordnete, als es galt, gute Vorlagen für die Ausstattung Versailles mit Kopien antiker Statuen zusammenzustellen, in der Académie de France in Rom vorangetrieben und überwacht. Es war unter anderen Bildhauer und Architekt BERNINI, der die Anschaffung von Abgüssen für Paris empfahl. Programmatisch wurde seine Aussage tradiert, dass angehende Kunstschüler die Schönheit nur durch das Abzeichnen von Gipsabgüssen antiker Statuen erlernen könnten; würde man sie direkt vor die Natur setzen, würde dies sie verderben. In dieser Zeit wurden vor allem Statuen abgegossen, wobei deren Auswahl – wie im Fall der statuarischen

Ausstattung der Schlossanlage von Versailles – jetzt noch durch bauliche Großprojekte bedingt war.

Was auch immer der Auslöser der königlichen Aufträge für die Anschaffung von Gipsabgüssen war, sie hatten zur Folge, dass sich in der Pariser Akademie eine ansehnliche Abguss-Sammlung bildete. Dazu gehörten sowohl Abgüsse von Statuen als auch von Architekturteilen – meistens Kapitelle, manchmal auch ganze Säulen –, die in Rom geformt wurden. Zum primären Zweck, Vorlagen für Bildhauer, Maler und Architekten, die mit der Ausstattung der königlichen Residenzen betraut waren, zu bieten, gesellte sich immer mehr auch eine kunsterzieherische Funktion hinzu.

In der Folgezeit wurden in Paris die Gipsbestände in verschiedene Gebäude disloziert, unter anderem in den Louvre, wobei hier im 18. und 19. Jahrhundert sowohl ein ›Musée de Plastique‹ wie auch ein ›Musée d'Architecture‹ begründet wurden. Später wurden beide Sammlungen wieder in der ›Académie de Peinture et de Sculpture‹ zusammengelegt. Nach den mutwilligen Zerstörungen anlässlich der studentischen Unruhen im Jahre 1973 wurden die Überreste in die Säle der ›Petite Ecurie‹ von Versailles überführt, wo sie auch heute noch auf Voranmeldung besichtigt werden können. Zu den größten Exponaten des ›Musée des Moulages‹ in Versailles zählen immer noch auch zwei vollständige Säulen des Dioskurentempels in Rom und eine Ecksäule des Parthenons, alle jeweils mit einem Gebäkkausschnitt.

Kommen wir noch kurz auf das ›Musée d'Architecture‹ zurück, das auf eine Idee der Architekten LEGRAND und MOLINOS zurückgeht und von 1794 bis 1803 rund um die ›Cour du Sphinx‹ im Louvre angelegt wurde. Zu seinem Bestand zählten neben Gipsabgüssen von ›sprechenden‹ Architekturteilen auch Architekturmodelle. Die stattliche Anzahl an Objekten resultierte aus der Zusammenlegung dreier Sammlungen. Die erste umfasste rund 1000 Dekorproben, die der Architekt Léon DUFURNY in Italien zusammengebracht hatte. Die zweite bestand aus 144 Kopien von korinthischen Kapitellen aus der Sammlung des Architekten Guillaume-Martin COUTURE, des Erbauers der Madeleine, und die dritte wurde zwischen 1786 und 1792 im Auftrag von Botschafter Choiseul-Gouffier in Athen zusammengetragen – und zwar von Louis-Sébastien FAUVEL. Dieser Name lässt jeden Parthenonforscher aufhorchen. FAUVEL hatte in Athen zahlreiche Architekturabgüsse her-

gestellt, darunter derart wichtige Elemente wie Teile des Parthenon-Ostfrieses. So erhielt sich in einem seiner Gipse der Ausschnitt mit dem an den Schoss seiner Mutter angelehnten Eros, der später im Original verloren ging, während der Abguss an der ›Ecole des Beaux-Arts‹ bis heute überlebt hat. So ist FAUVELS Gipsabguss selbst zu einem bedeutenden historischen Dokument geworden.

Der große Vorteil der Architekturabgüsse besteht darin, dass sie entlegene, schwer zugängliche oder eben verlorene Originale vertreten können – und zwar in genauer Rundplastizität und Maßstabstreue. Im Kontext der Architekturakademien, in denen die Vorbildlichen Bauten aus der Antike in der Regel nur in der Zweidimensionalität der Lehrbücher zugänglich waren, liegt die Bedeutung von Architekturabgüssen auf der Hand. Bauzeichnungen, Aufrisse, Grundrisse, so wertvoll sie in dokumentarischer und künstlerischer Hinsicht auch sind, können niemals in letzter Konsequenz die Wirkung und Präsenz des Originals erreichen, wie dies der Gipsabguss kann. Den sich gegenseitig ergänzenden und stützenden ›Dialog‹ zwischen Abguss und Lehrbuch – die Abgüsse stehen stellvertretend für die maßstabgerechte plastische Qualität eines einzelnen Architekturdekors, die Stiche der Traktate vermitteln die bauliche Kohäsion des Bauwerks und seines Schmucks – genau diesen Vorteil will und darf sich nun auch die Ausstellung ›Von Harmonie Maß‹ in der Skulpturhalle Basel zunutze machen. Es ist ein überaus glücklicher Umstand, dass diverse frühe VITRUV-Ausgaben sowie ausgesuchte Architekturtrakte von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert inmitten der Abgüsse der Basler Skulpturhalle präsentiert werden. Wir wollen diese beiden Medien – Buchdruck und Abgusswesen –, die es beide in der modernen, stets in virtuellere Bereiche vorstoßenden Welt so schwer haben, wieder in den Mittelpunkt rücken und zeigen, dass es sich lohnt, in einem Museum auch mal ›nur‹ Kopien, Modelle und Bücher zu bestaunen, wenn man Ihnen den Platz einräumt, den sie verdienen.

\*

Das Projekt ›Von Harmonie und Maß‹, das von Elke Seibert mit ihren Studierenden erarbeitet wurde und das nun in ausgereifter Form in der Skulpturhalle gezeigt werden darf, ist für alle Beteiligten ein Gewinn. Hervorheben möchte ich die bereits erwähnte angenehme Zusammenarbeit mit den

Heidelberger Studierenden sowie diejenige mit Klaus Michel, Elke Seiberts Partner, der dank seinem reichen Erfahrungsschatz bei den Ausstellungsvorbereitungen gestalterisches und handwerkliches Know-how einbringen konnte. Dank seiner Ruhe, Freundlichkeit und Kompetenz wurde der ganze technische Aufwand wunderbar bewältigt. Elke Seibert und Klaus Michel sei hiermit für die Zusammenarbeit gedankt.

Dank sagen möchte ich an dieser Stelle auch Prof. Peter Blome, Direktor des Antikenmuseums und der Sammlung Ludwig: Wie in allen früheren Ausstellungen der Skulpturhalle hätten diese Schau und das vorliegende Buch nicht ohne die Unterstützung des ›Mutterhauses‹ realisiert werden können, diesmal umso mehr, als die museumseigene Stiftung rund die Hälfte der Produktionskosten trug. Die andere Hälfte der Aufwendungen wurde von der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel übernommen. Dafür möchte ich, stellvertretend für den Beirat der FAG, Herrn Dr. Urs Breitenstein ganz herzlich in meinen Dank einschließen. Neben der finanziell quantifizierbaren Hilfe ist uns die Unterstützung seitens solcher traditionsbewusster Basler Stiftungen gerade auch in ideeller Hinsicht und als Ansporn sehr wichtig.

Das aufwendige Schlusslektorat und die Gestaltung übernahm, wie bei den letzten Publikationen der Skulpturhalle, das bewährte Team von [www.argutezza.ch](http://www.argutezza.ch), Felix Ackermann, Therese Wollmann und Stefan Hess. Einmal mehr präsentiert die Skulpturhalle eine ihrem Erscheinungsbild angepasste Ausstellungspublikation. Und einmal mehr haben alle Beteiligten in äußerster Terminnot hervorragende Arbeit geleistet, auf die alle Beteiligten nun stolz zurückblicken können.



5 Rekonstruktionszeichnung der Athena Parthenos, aus: Antoine Chrysothôme QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique*, Paris 1815, S. 226, Taf. VIII



6 Erechtheion in Athen, aus:  
James STUART / Nicholas REVETT,  
*The Antiquities of Athens*, Bd. 2,  
London 1787, Taf. II