

Renata Gambino

Moritz – Piranesi: der »Gesichtspunkt« – die Veduten

*Picturibus atque poetis / quid libet audendi semper fuit aequa potestas.*¹

Zu Karl Philipp Moritz' grundlegenden Konzepten zählt der Gesichtspunkt, jener Rahmen zur Beschreibungsweise von Kunstwerken, aber auch von landschaftlichen Ansichten und persönlichen Erfahrungen. Dieser Rahmen erfährt während Moritz' Aufenthalt in Italien tiefgehende Wandlungen. Übergreifende Aussagen zu seinem literarischen Werk oder seinen Arbeiten zur Ästhetik müssen deshalb diese Änderungen in Betracht ziehen, welche in den zwei Jahren seines Italienaufenthaltes Gestalt angenommen haben.

Die Reisebeschreibung hat Moritz etliche Zeit nach seiner Rückkehr nach Berlin geschrieben. Die drei Bände enthalten aber auch einige Kapitel, die tatsächlich bereits während des Aufenthaltes in Rom verfaßt wurden. Sie zeichnen wie die meisten Reisetagebücher eine Art Bildungsweg nach, bei dem das Thema der Wahrnehmung an erster Stelle steht. Die außergewöhnlich lange und widersprüchliche Entstehung dieses Werkes ist in einigen von Moritz' Briefen an den Verleger Campe und an einige Freunde wiedergegeben. Der ursprüngliche Plan des Autors sah ein Reisetagebuch vor, ähnlich seiner vorhergehenden Veröffentlichung über England. Sobald Moritz die Alpen überquert hatte, teilte er dem Verleger jedoch mit, daß es ihm unmöglich sei, die italienischen Erfahrungen in einer ähnlichen Form darzustellen wie seine Erlebnisse in England:

Da ich nehmlich die Sache reiflich erwogen habe, so scheinete es mir, als müsse eine Reisebeschreibung von Italien ganz etwas andres werden, als die von England, wenn ich meinen Kredit beim Publikum nicht verlieren will.²

Für Moritz begann eine lange Suche nach einem »System«, das sich dazu eignete, um gleichzeitig die komplexe kulturelle, historische und persönliche Realität darzustellen. Das visuelle Element war für ihn dabei derart wichtig,

1 Horaz, *Ars poetica*, V. 9 f.: »Malern und Dichtern war von jeher alles zu wagen erlaubt« (RDI III, Werke 2, S. 797).

2 Moritz an Campe, Rom, 3. Februar 1787, in: Eybisch 1909, S. 207 f.

daß er überlegte, die Reisebeschreibung gemeinsam mit dem Maler Lütke zusammenzustellen.³ Der ursprüngliche Plan sah eine Serie von Kupferstichen mit begleitenden kurzen Texten vor – möglicherweise in Form von Briefen –, welche die Reise-Eindrücke schilderten.⁴ Dies könnte als ein bloßes Detail erscheinen, liefert aber einen wichtigen Hinweis für unsere Analyse des endgültigen Textes über Italien, der ein reichhaltiges Kompendium der gesamten Moritzschen Überzeugungen ist.

Moritz' Italienaufenthalt und seine spätere Lehrtätigkeit an den Berliner Akademien fallen in einen Zeitraum, in dem das Interesse für die Ästhetik in Deutschland beträchtlich gewachsen war. Mehr noch als eine philosophische Lehre, die das Schöne und die Kunst betraf, war die Ästhetik zu einer Art Weltanschauung geworden. Kunst wurde nicht mehr nur als eine Form des Ausdrucks, die der Ethik entsprechen sollte, oder des Zeugnisses eines religiösen Kultes angesehen, sondern auch als ›Zeichen‹ der gesamten menschlichen Entwicklung, so daß es nötig wurde, ›Stile‹ und Ausdrucksweisen zu identifizieren, um die verschiedenen Stufen dieser Entwicklung aufzuzeigen.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entwickelte sich so eine wichtige Streitfrage in ganz Europa, in der die Verfechter des neugriechischen Stiles den Anhängern der Römischen Kunst gegenüberstanden.⁵ Die Streitfrage schien sich – zumindest in Deutschland – relativ schnell zu klären, und zwar zu Gunsten der klassizistischen Theorien Johann Joachim Winckelmanns, die auch ausgezeichnet mit den Forderungen der Zeit nach Wissenschaftlichkeit und Technik übereinstimmten. Das griechische Ideal, das der deutsche Archäologe in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* vorstellte, bot ein Kunstmodell, welches – auf der Suche nach einem

3 Vgl. Eybisch 1909, S. 229.

4 Vgl. Moritz' Brief an Campe vom 3. Februar 1787: »Dies hat mich auf die Gedanken gebracht, eine Reiseroute durch Italien gleichsam nur zur Unterlage, oder zum Leitfaden zu gebrauchen, worauf ich meine sämtlichen Bemerkungen über Sitte, Gebräuche, Altertümer, u. s. w. die ich gemacht habe, und künftig noch machen werde, reihen könnte, um auf die Weise eine Art von täuschender Komposition hervorzubringen, worin die allgemeinen Bemerkungen immer auf dem gehörigen Fleck lebhaft und anschaulich gemacht würden; und wo zugleich auf die Altertümer eine solche zweckmäßige Rücksicht genommen würde, daß dies Buch zugleich als ein Pendant zu den von mir auszuarbeitenden römischen Antiquitäten betrachtet, und wie diese ein bleibendes Werk werden könnte.« (Eybisch 1909, S. 107 f.)

5 Vgl. Miller 1994, S. 221–274.

Ideal des Schönen – das Kunstwerk von jeder Art ›überflüssiger‹ Elemente befreite. So entsprach es perfekt allen Forderungen nach künstlerischen Regeln, im Sinne der ästhetischen Theorien, der Philosophie der Aufklärung und auch der praktischen Notwendigkeiten der blühenden Kunstakademien.

Wenn einerseits die klassizistischen ästhetischen Theorien in Richtung eines universellen und immer strenger linearen Ideals führten, so brachten andererseits zeitgenössische Studien zur Entwicklung der menschlichen Erkenntnis die Anerkennung der spezifisch menschlichen Fähigkeit, ›Symbole‹ und ›Zeichen‹ zu erfinden – ein unmittelbarer Ausdruck sinnlichen Vorstellungsvermögens und Mittel zur Erkenntnis –, welche sowohl über die ordnende Macht der Vernunft hinausgingen, die die Moderne ihr zugeordnet hatte, als auch über das direkte Verhältnis von Ursache und Wirkung. Unter dieser Perspektive war Kunst nicht mehr nur die Darstellung eines einzigen höheren Ideals, sondern auch persönliche, kulturelle und historische Interpretation. Auch die Schönheit oder besser deren ästhetische Wahrnehmung und ihre Darstellung im Kunstwerk mußte also Zeugnis einer ursprünglichen Erfahrung sein, die aus dem Bereich der Sinneserfahrung hervorgegangen und deren Deutung und Verarbeitung deshalb notwendigerweise individuell sein mußte. Der unvermeidbare Zusammenstoß zwischen der Notwendigkeit, die ureigene kreative und darstellende Kraft des Menschen wiederzufinden, und dem rationalistischen Bedürfnis nach allgemein gültigen Regeln, die auch für die Kunst gelten sollten, stellt den thematischen Kern vieler Werke dar, die Ende des achtzehnten Jahrhunderts entstanden sind.

Wie wir wissen, hatte Moritz Anteil am Aufbau dieser theoretischen Anschauungen genommen und die Entwicklung der menschlichen Erkenntnislehre lange Zeit studiert. Man erinnere sich nur seiner häufigen Anwesenheit im Salon des Philosophen Moses Mendelssohn und an die Aufmerksamkeit, die er dem Studium der Werke Johann Gottfried Herders widmete. Seine Wahl der visuellen Wahrnehmung als Basis für das Verständnis und zur Beschreibung des Realen und der Kunstwerke (daher die Theorie über den Gesichtspunkt) gehört zur rationalistischen Praxis der Suche nach einem allgemein gültigen ordnenden Prinzip. Sie wird unseren Autor dazu führen, diese Position vorsichtig zu überwinden, da die Annahme eines allgemein gültigen – also wissenschaftlichen – Prinzips der künstlerischen Kreativität entgegenstand.

Moritz' Suche nach einem allgemein gültigen ordnenden Prinzip (welches erlaubte, eine Realität objektiv zu verstehen und zu beschreiben) beginnt in

Rom, der vielschichtigsten Stadt des Abendlandes, die seinerzeit als die Verkörperung und als Brennpunkt der Entwicklung der menschlichen Zivilisation und Kunst galt.

In den *Reisen eines Deutschen in Italien* führt Moritz Ideen und Darstellungen jeder Art an: Das Moderne ist Umbildung des Antiken, ist Überlagerung; oft werden die Monumente oder die Plätze der Stadt aus der Sicht der kulturellen Aufgabe, die sie erfüllen, beschrieben. So wird beispielsweise der Platz vor dem Petersdom in seiner gegenwärtigen Form beschrieben, aber auch in Erinnerung an den Ort der Christenopfer zu Neros Zeiten:

Denn hier war einst der Cirkus des Nero; ein Teil des Janikulus, von wo man diesen Schauplatz übersehen konnte, und auf welchem jetzt die Barberinischen Gärten liegen, hieß das kleine Palatium. Und Nero ergötzte sich von hieraus an den von ihm veranstalteten Kampfübungen der Christen mit den wilden Tieren.

Diesen Platz schließt nun die majestätische Kolonnade ein, durch welche sich der Petersplatz allein schon vor allen berühmten Plätzen in der Welt auszeichnet [...] Es scheint, als ob man es ordentlich darauf angelegt habe, daß auf demselben Fleck, wo das Christentum die tiefsten Erniedrigungen erlitten hatte, nun auch der höchste äußere Glanz und Herrlichkeit desselben, in seiner ganzen Pracht hervorschimmern sollte.⁶

Die Stadt wird mehrmals durchquert und beschrieben. Besonders einige Denkmäler werden in den drei Bänden der Reisebeschreibung mehrmals behandelt. Was zunächst wie eine Wiederholung, ja beinahe wie ein Versehen erscheint, zeugt gerade für eine stufenweise Veränderung der Auffassung des Autors.⁷ Denn wir nehmen nicht nur an seiner Annäherung an die unmittelbare Realität der Stadt teil, an ihre Geschichte und die Gebräuche der Zeit, sondern auch an der fortschreitenden Entwicklung seiner ästhetischen Theorien und der Kernfrage nach dem »Gesichtspunkt«.

Auch Moritz' Beschreibungsart wird nach und nach der Notwendigkeit unterworfen, die Eindrücke⁸ nach einem Prinzip oder System zu ordnen. Die

6 RDI I, Werke 2, S. 510 f.

7 Vgl. Kestenholz 1987, S. 85–105.

8 Wie alle anderen Reisenden seiner Zeit benutzte Moritz einige wegweisende Werke, um sich auf die Begegnung mit der Stadt vorzubereiten. In seiner Reisebeschreibung werden einige Titel genannt: ein Werk, mit dem ungenauen Titel *Roma antica e moderna* (RDI I, Werke 2, S. 479) und die berühmten *Vedute di Roma* von Giovanni Battista Piranesi (RDI II, Werke 2, S. 638). Bei dem ersten könnte es sich um das in Europa sehr bekannte Werk

Lektionen über Perspektive, die Moritz bei dem Architekten Maximilian von Verschaffelt⁹ verfolgt hatte, brachten ihn sicherlich mit dem für den Bereich der Perspektive und Szenografie neuartigen Werk der Brüder Galli Bibiena in Berührung, ganz gewiß aber mit den außergewöhnlichen Interpretationen der Perspektive von Giovanni Battista Piranesi.

Wenn man den langen künstlerischen Weg Piranesis betrachtet, der vor allem in den beiden großen Bänden der *Vedute di Roma* sichtbar wird (diese großformatigen Stiche wurden in einem Zeitraum von 30 Jahren erstellt),¹⁰ bemerkt man, daß auch dieser Künstler mehrmals zum gleichen Motiv zurückkehrt. Abgesehen von der auffallenden Ähnlichkeit zwischen der Perspektive und Technik, die in den *Veduten* benutzt wurden, und der Beschreibungsform bei Moritz (beispielsweise der Piazza del Popolo) sind es im besonderen zwei Orte, die anscheinend für beide Autoren den Brennpunkt des zeitgenössischen Interesses darstellen, und auf die sie mehrere Male zurückkommen: der Petersdom mit dem davor liegenden Platz (als Tempel der Christenheit und somit der Moderne) und das Kolosseum (als Tempel der Antike).

Moritz wie Piranesi scheinen sich auf die gleiche Weise diesen Orten anzunähern: Anfangs ist der Blick ganz persönlich, neugierig, die Perspektive traditionell. Piranesis Vordergrund zeigt auch Menschen, genau wie Moritz

von Giuseppe Vasi *Magnificenze di Roma antica e moderna* handeln, welches in zehn Bänden in Rom zwischen 1747 und 1761 verlegt worden ist, oder auch um den kleinen Führer desselben sizilianischen Kupferstechers mit dem Titel *Indice storico del gran prospetto di Roma ovvero Itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e modene magnificenze di Roma* (Napoli 1770). Von diesem Führer war 1786 auch ein Neudruck erschienen. Infrage kommt auch das handlichere Werk von Fausto Amidei mit dem Titel *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna*, in dem 47 kleinformatige Stiche von Giovanni Battista Piranesi enthalten sind.

9 Der Architekt Maximilian von Verschaffelt (Mannheim 1754 – Wien 1818) lebte von 1782 bis 1793 in Rom. Anfangs war er Schüler der Mannheimer Kunstakademie, die sein Vater leitete, und zwar zwischen 1780 und 1781. Dann studierte er an der Königlichen Akademie in Paris unter der Obhut von Amedee Van Loo. Während der in Rom verbrachten Jahre widmete er sich hauptsächlich der Bildhauerkunst. Beim Tod des Vaters 1793 leitete er für kurze Zeit die Mannheimer Akademie, dann wurde er von Kurfürst Karl Theodor nach München berufen, wo ihm die Leitung der Arbeiten am Gebäude und am Garten des Hofes übertragen wurden. 1801 siedelte er nach Wien über und arbeitete für den Prinzen Esterházy. Dort blieb er bis zu seinem Tode. Im Weimarer Goethe-Museum befinden sich noch heute seine Zeichnungen der Sicht vom Campidoglio und der Kirche S. Maria in Aracoeli.

10 Vgl. Wilton-Ely 1994.



Abb. 1 und 2. Giovanni Battista Piranesi: *Veduta dell'arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (oben), *Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro* (unten). Marini 1989, S. 87 und S. 54 f.

die Gebräuche des Ortes beschreibt und seine persönlichen Eindrücke mitteilt (Abb. 1 und 2).

Bei der zweiten Betrachtung übermannt das Gebäude sozusagen den Betrachter, es sprengt beinahe das Format der Zeichnung und somit das Gesichts-

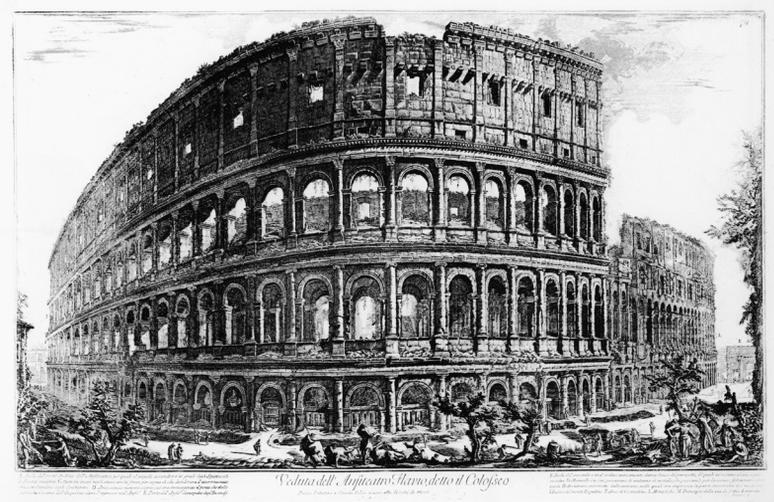


Abb. 3 und 4. Giovanni Battista Piranesi: *Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (oben), *Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro* (unten).

Marini 1989, S. 165 und S. 251

feld; die Zeichen des Verfalls, die Transformation vom Monument zur Ruine beherrschen sowohl den Text als auch die Zeichnung. Die Menschen im Vordergrund und im Text verschwinden fast vollständig (Abb. 3 und 4).

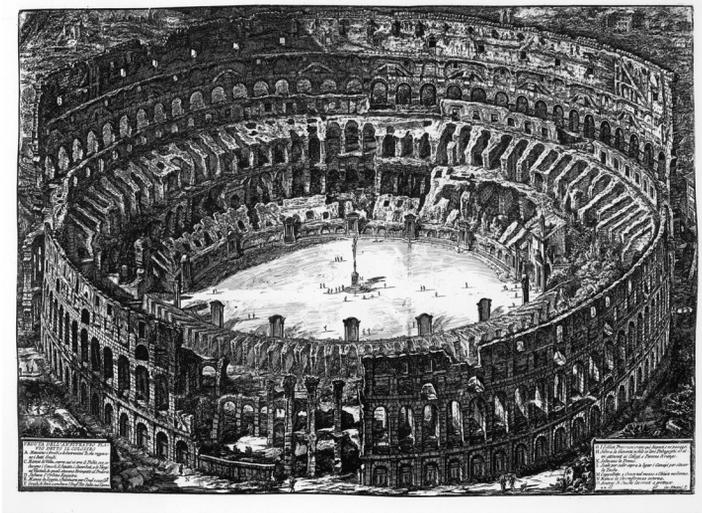


Abb. 5 und 6. Giovanni Battista Piranesi: *Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo* (oben), *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico e Piazza adiacente* (unten).
Marini 1989, S. 301 und S. 289

Endlich dann die Perspektive von oben, aus der Sicht des Vogelfluges: Der Abstraktionsvorgang erreicht seinen Höhepunkt, als zeichne man einen topografischen Stadtplan und das Monument selbst werde darin zum Zeichen (Abb. 5 und 6).

Diese Ansichten und die vom Petersplatz sind wahrscheinlich die einzigen Veduten von Piranesi, die eine vollständige Perspektive von oben zeigen, als wollten sie die Kreisform des dargestellten Ortes hervorheben, mit seinem Brennpunkt in der Mitte, dem Obelisken. Auch Moritz kommt mehrere Male darauf zurück, diese Monumente zu beschreiben, im besonderen die Sicht von oben auf den Platz vor dem Petersdom, dem Zentrum der Christenheit und damit der Moderne.

Was zunächst als volle Bestätigung rationalistischer Grundsätze erscheinen mag, erweist sich dagegen als Zeichen einer Spaltung in Moritz, genauso, wie dies auch bei Piranesi geschieht. Die Distanz, die zwischen das Monument und seinen Betrachter gesetzt wird, gestattet ein besseres Verständnis, aber zugleich wird die ihm eigene menschliche Dimension entstellt. All das, was der gelebten Kultur, der persönlichen Wahrnehmung eigen ist, was Bindung ist zu den umstehenden Elementen, wird während des Abstraktionsvorganges ausgelöscht. Die Folge ist der Verlust der menschlichen Dimension – oder besser, der »Funktion« des Gebäudes – und der Wandel zum reinen Zeichen im Hinblick auf den betrachteten Gegenstand, wie Moritz ihn beispielsweise bei der Betrachtung des Petersplatzes vom Dach des Domes beschreibt:

Der Petersplatz rundet sich zu meinen Füßen – Die Säulen stellen sich wie Pünktchen – Die schnellsten Räder, die über dem Platz hinrollen, scheinen sich nur langsam und leise zu bewegen. –

Die Engelsburg und die Engelsbrücke stellen sich wie auf einem Kupferstich von Piranesi dar – und alles sieht von dieser Höhe so schön und reinlich aus, weil aller niedriger Staub und Schmutz vor diesem Blick verschwindet.¹¹

Die Feststellung, die aus dieser Betrachtung hervorgeht – und dies gilt sowohl für Moritz als auch für Piranesi –, ist, daß auch das symbolische Zeichen, das ersehnte Idealmodell, an Ort, Zeit und Umstände gebunden ist, daß es also vergänglich und nicht ewig ist. Wichtige Überlegungen zu diesem Aspekt stellen beide Autoren vor den Inschriften an, die in den Kapitolinischen Museen gesammelt sind. Piranesi widmet ihnen eine umfangreiche und mittlerweile wenig bekannte Sammlung von Stichen mit dem Titel *Lapides Capitolini* (Rom 1762), in der jede Inschrift detailgenau mit allen Zeichen, die die Zeit auf ihnen hinterlassen hat, wiedergegeben ist. Moritz hingegen schreibt über seinen Besuch in den Kapitolinischen Museen:

11 RDI II, Werke 2, S. 637 f.

Ich führe Sie nun in das erste Zimmer, wo sich die Denkmäler und Inschriften von entfernten Städten und Provinzen vertraulich beisammen finden, und wo man Jahrhunderte von Roms Geschichte in ihren ehrwürdigsten Urkunden an einer einzigen Wand übersieht.

Hier, kann man sagen, ist das eigentliche Heiligtum der Geschichte, wo dieselbe Schrift, die vor Jahrtausenden in Erz und Marmor gegraben wurde, noch in ihren vollen Zügen lebendig wieder vors Auge tritt, und jene verfloßnen Zeiten aufs neue vor die Seele zaubert.¹²

Die Schrift wird in Moritz' Beschreibung zum »Mikrokosmos«¹³, zu einer »Landkarte der Geschichte«, zu einem außerordentlichen Symbol, das imstande ist, den Lauf der Zeit zu überwinden. Wenngleich die Schrift eine Form der Abstraktion darstellt, kann sie jedoch nicht umhin, ihre untrennbare Einheit mit dem Einzelnen, dem Detail zu bezeugen: Moritz fährt in seiner Beschreibung fort und hebt auf einer dieser Gravuren ein orthographisches Detail hervor, welches uns in einen ganz bestimmten historisch-kulturellen Augenblick zurückversetzt:

Die erste Nummer dieser Inschrift über der Türe ist ein höchst merkwürdiges Denkmal für unsre neuen Orthographen; das v, als Konsonant, ist nehmlich durchgängig mit einem f ausgedrückt; und zwar geschah dieses auf Befehl des Kaisers Tiberius Klaudius, welcher, da er sonst eben keine der glänzendsten Rollen unter den Kaisern spielte, doch wenigstens ein Reformator der Orthographie werden, und sich das Verdienst machen wollte, ein überflüssiges Schriftzeichen zu verbannen.¹⁴

Wieder ist es das Detail, die ganz besondere Eigenheit, die uns die Türen zur Erkenntnis öffnet. Angesichts der offenbaren Kleinheit und Vergänglichkeit der menschlichen Schöpfung – auch derjenigen mit der größtmöglichen Maßgabe der Allgemeingültigkeit, wie es eben die Schrift ist – erscheint als einzig gültiges Element, das sich in Ewigkeit als gegenwärtig erweist, die Kraft der kreativen Phantasie des Menschen. Ähnlich wie die göttliche Vorstellungskraft ist die menschliche imstande, das Unendliche zu erahnen, und immer und überall Anstöße zu neuen Kreationen zu finden. Auf Piranesis Tafeln zeigt die Vereinigung von lebenden Formen und Ruinen, von Menschlichem und toter Materie die Gegenwärtigkeit dieser kreativen Kräfte, die Ursprung und Anre-

12 Ebd., S. 600.

13 Vgl. Kestenholz 1987, S. 91.

14 RDI II, Werke 2, S. 600.

gung gerade aus dem Zerfall und den Ruinen schöpfen (wie die Kupferstiche über Tivoli und den Tempel der Sybille deutlich zeigen).¹⁵ Auch die archäologische Reproduktion wird bei Piranesi zu einer kreativen Schöpfung, zur Interpretation, weil sich der getreuen Wiedergabe eine phantastische Vision zugesellt, als hervorragender Ausdruck der Bildungskraft der Phantasie, die zum grundlegenden Element jeder geschichtlichen Inanspruchnahme wird. Für Moritz ist es diese dem Menschen eigene Bildungskraft, die unwandelbar in der Zeit bestehen bleibt.

Die Art und Weise, wie beide Autoren ihre Darstellungsmodi bei der Entdeckung und Beschreibung Roms entwickeln, ähnelt sich und gründet auf zwei einander entgegengesetzten Spannungen; auf der einen Seite finden wir eine Übermittlung realer topographischer Angaben mit einer offenkundigen Neigung zur Abstraktion, auf der anderen Seite die Einführung malerischer Elemente, persönlicher Eindrücke und Hinzufügungen von Lokalkolorit, die unlöslich ans Detail¹⁶ gebunden sind.

Beide Autoren scheinen dabei zu der gleichen Schlußfolgerung zu gelangen, daß das Ideal, d. h. das allgemein Gültige, sich nicht innerhalb einer ordnen- den Regel oder einem wissenschaftlichen Gesetz finden läßt, sondern eher in seinem Gegensatz – im Lebendigen. Die Bildungskraft der Natur bedient sich dabei in der Interpretation von Piranesi und Moritz nicht immer des proportional Ausgewogenen, der großen Massen, des Linearen, um sich auszudrücken, sondern sie bedient sich auch des Häßlichen, des Grotesken, des Überflüssigen und vereint unablässig die Einzelheit mit dem Großen, Universalen. *Natura naturans ist natura naturata.*

In diesem Sinne kann Moritz' Interesse für das Ornament und die Anwendung des Überflüssigen im Kunstwerk (was er »Spielarten des Geschmacks«

15 Vgl. Piranesi 2000, Abb. 61–63.

16 Wenn wir die *Veduten*, z. B. die der Piazza del Popolo und der Piazza di Monte Cavallo (Piranesi 2000, Abb. 8, 9) ansehen, bemerken wir, daß die architektonischen Gegebenheiten durch präzise Zeichnung und eine sehr klare Perspektive – meist um ein zentrales Element, z. B. den Obelisken, als sichtbaren Höhepunkt – dargestellt werden. Gleichzeitig ergibt die Wahl eines ungewöhnlichen Gesichtspunktes und eine unmittelbare Gegenüberstellung der Elemente im Vordergrund (Szenen mit einer vielfältigen Menschheit, vom Edlen bis zum Bettler, die endlich manchmal als Teil des Monumentes oder der Ruine eingeordnet werden) die Hervorhebung des malerischen Elementes, also eine subjektive Interpretation. In den *Reisen* von Moritz wertet die Beschreibung der Monumente eine perspektivische Struktur aus, die um einen zentralen Gesichtspunkt (Vereinigungspunkt) geordnet ist, dem die Funktion einer Anregung der synthetischen Fähigkeiten für den Leser zugedacht ist.

nennt)¹⁷ nicht mehr als eine Unklarheit in seiner ästhetischen Argumentation angesehen werden.

In seinen theoretischen Werken,¹⁸ welche die Regeln betreffen, die in der Architektur anzuwenden sind, behauptet Piranesi, daß das dekorative Element von den Grundideen der Architektur nicht wegzudenken sei. Auf diese Weise überschreitet er die Grenzen, welche die Anwendung des Ornamentes bezeichnen, und erklärt es zu einem grundlegenden Element der Architektur, das auf der gleichen Ebene wie die Gewölbe und die Innenaufteilungen anzusiedeln ist. Es scheint, als ob Moritz' Gedankengang zumindest teilweise die gleiche Entwicklung durchläuft. Von einer anfänglichen Definition des Ornamentes als unwichtiges Element, welches den Kriterien von Nützlichkeit und Wahrheit unterworfen sein soll, geht er in einigen Passagen des dritten Teilbandes seiner Reisebeschreibung (abgesehen von einigen berühmten theoretischen Fragmenten, die in verschiedenen Zeitschriften der Zeit erschienen sind) dazu über, das Ornament als ergänzendes Teil des Kunstwerkes anzusehen. Das Kunstwerk ist für ihn nicht mehr nur Darstellung des Universellen, sondern typisch menschliche Ausdrucksform des Erhabenen,¹⁹ und das Ornament ist in diesem Zusammenhang ein ergänzendes Teil, da es der instinktiven Neigung des Menschen zum Schönen entspricht:

Der Mensch will in einem Gebäude nicht nur mit Wohlgefallen wohnen – er will es auch mit Wohlgefallen ansehen – und es arbeiten für die Nahrung des Auges fast eben so viel Hände als für die Ernährung des Körpers. –

[...] Daher ist selbst das Streben nach Verzierung ein edler Trieb der Seele, wodurch der Mensch sich von dem Tiere, das nur seine Bedürfnisse befriedigt, unterscheidet – [...].²⁰

Für Moritz ist Schönheit das »in sich selbst Vollendete«. Das Ornament untersteht den gleichen Gesetzen wie das Schöne und der menschlichen Fähigkeit, Symbole zu erfinden: nämlich sich von der Masse abzuheben, zu umschreiben und in sich einzuschließen. Die Dekoration wird also in Moritz' Überlegungen zum wesentlichen Element der künstlerischen Schönheit, denn sie trägt dazu

17 Vgl. RDI II, Werke 2, S. 451.

18 Vgl. Piranesi 1769, S. 225.

19 »Man kann wohl behaupten, daß die Peterskirche selbst eine Spielart des Geschmacks im Großen ist; es ist eine Riesenidee, ein Pantheon in der Luft zu erhöhen – aber die Vernunft sieht keinen Zweck davon ein.« (RDI II, Werke 2, S. 451)

20 RDI III, Werke 2, S. 775 f.

bei, das Werk von der Umgebung abzusondern, es zum Symbol werden zu lassen und unsere Aufmerksamkeit darauf zu lenken.

Die Freude, welche die Betrachtung eines Kunstwerkes hervorruft, ist nach Moritz also nicht mehr davon abhängig, daß dieses dem Prinzip der »edlen Einfalt und stillen Größe« entspricht, sondern sie begründet sich eher in der Anerkennung der Eigenheit des Kunstwerkes im Vergleich zur umstehenden Materie und in seiner natürlichen »Lebendigkeit«, also seiner Fähigkeit, den Menschen zur Kreativität anzuregen.

Moritz hat sich niemals öffentlich dahingehend geäußert, daß das klassizistische Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe unweigerlich dazu führen würde, »langweilige und monotone« Kunstwerke zu schaffen; Piranesi dagegen hatte es getan:

Edifizj senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte, senza tetti; piazza, piazza, campagna rasa.²¹

Aber Moritz' Aufgeschlossenheit gegenüber der Frage des Ornaments und vor allem seine Einschätzung des Kunstwerkes als Zeichen der menschlichen Geisteskraft und des Fortschrittes, also einer Vereinigung des Universellen (Bildungskraft) und der Einzelheit (historischer Augenblick, Künstler usw.), geben seiner ästhetischen Argumentation eine Reichweite, die um etliches über die von den Akademien geprägten Grundsätze hinausgeht, ja vielleicht sogar über die Grenzen seiner Zeit. Meines Erachtens ist sie bis heute gültig und findet einen idealen Platz innerhalb der ästhetischen Debatten, die heute im Bereich der Kulturwissenschaften geführt werden.

Die römische Gegenwart wird von Moritz beschrieben, indem er immer neue Blickwinkel verfolgt, welche der Entwicklung seiner ästhetischen Überlegungen entsprechen; diese beziehen stets die kulturellen Umstände mit ein und berücksichtigen die Geschichte im allgemeinen und die Kulturgeschichte der besuchten Stätten im besonderen. So beschreibt Moritz eine Kirche nicht nur als Kunstwerk, sondern auch den Wandel dieses Gebäudes von einer Arena über eine Opferstätte zu einer Kirche. Denn das Kunstwerk muß nach Moritz nicht ewig gleiche Gültigkeit haben, sondern es soll ein fortwährender Quell kreativer, fortschreitender Inspiration sein.

Moritz' Vorgehen in seiner Reisebeschreibung (dem das nachfolgende Werk *Anthusa* integrierend zugehört), das wir erhellen und mit dem Piranesis

21 Piranesi 1769, S. 255.

vergleichen wollten, obwohl ein Vergleich zwischen einem Kupferstecher und einem Gelehrten zumindest kühn erscheinen mag, wird von Moritz selbst meisterhaft in einer seiner Vorlesungen beschrieben, die er an der Akademie der Künste in Berlin gehalten hat. Hier zeichnet er die Strategie und Technik vor, welche zur Beschreibung anzuwenden seien, wie er anhand von Goethes *Werther* erläutert:

Das Auge schaut umher und durchwandelt die Gegend –
 Es heftet sich auf den Boden, und beschränkt sich auf den Fleck, wo es den Grashalm unterscheidet. –
 Es blicket wieder auf, und spiegelt Himmel und Erde. –
 Es giebt nichts Erhabeners als die Nebeneinanderstellung dieser Erscheinungen der Natur in ihrem größten und in ihrem kleinsten Umfange.
 Und die Mahlerey vom Großen ins Kleine, vom Weiten und Fernen ins Nahe und Enge ist so sehr der Natur gemäß, daß sie durch die Täuschung der perspektivischen Darstellung die Natur selbst zu seyn scheint.²²

Es ist im Grunde genau das gleiche Prinzip, das man einige Jahre später in vielen Beschreibungen und Texten der deutschen Romantik findet. Ein Beispiel hierfür ist augenfällig: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster* (Berlin, 1823).

22 VS I, S. 88.

Bibliographie

Eybisch, Hugo (1909): *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig: Voigtländer.

Kestenholz, Claudia (1987): *Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz*, München: Fink.

Marini, Maurizio (1989): *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*. Rom: Newton Compton Editori.

Miller, Norbert (1994): *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München: Hanser (DTV Wissenschaft).

Piranesi, Giovanni Battista (1765): Parere sull'Architettura. Dialogo di Protopiro e Didascalo. In: Pierluigi Panza (Hg.): *Scritti di storia e Teoria dell'arte*, Carnago: Sugarco ed. 1993, S. 213–283.

– (1769): *Ragionamento Apologetico in Diverse maniere d'Adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca*, Roma: Generoso Salomoni.

– (2000): *Vedute di Roma*, Milano: Mondadori.

Wilton-Ely, John (1994): *Piranesi*, Milano: Electa.

