

# *Aeginas Erbe*: Klassizistische Akrotere in Athen

Corinna Reinhardt (Zürich)

Wer in Athen heute vom *Syntagma-Platz* kommend auf der *Odos Panepistimiou* in Richtung des *Omonia-Platzes* läuft, begegnet dem Ensemble der drei klassizistischen Bauten (Abb. 1), die in einer Reihe stehend, die dichte Häuserreihe unterbrechen und in ihrem Erscheinungsbild den Eindruck antiker Bauten vermitteln. Sukzessive von 1839 bis 1891 errichtet, war die sogenannte Athener Trilogie (Abb. 1) – bestehend aus (damaliger) Universität, Akademie und Nationalbibliothek – ein wichtiges Zentrum im Athens des 19. Jahrhunderts, für welches in grossen Teilen – wenn auch nicht allein – der dänische Architekt Theophil Hansen verantwortlich zeichnete. Von den vielfältigen Anleihen an die Antike in Formen- und Bildsprache, der Material- wie Farbästhetik fällt sicherlich der Dachschrück nicht auf den ersten Blick ins Auge. Und so ist es nicht verwunderlich, dass dieser in den nicht wenigen Besprechungen der Gebäude keinen Raum einnimmt,<sup>1</sup> vielmehr die Architekten Christian Hansen<sup>2</sup> und insbesondere Theophil Hansen<sup>3</sup> sowie Ernst Ziller<sup>4</sup> und die Vorbilder der antiken Architektur im Vordergrund stehen. Obwohl sich Universität, Akademie und Nationalbibliothek in ihrem jeweiligen Konzept von Baukörper und Architekturdekor sowie in ihren Ordnungen deutlich unterscheiden, stellt sich auf den zweiten Blick die Präsenz von Statuen an der Front des Giebeldachs (sogenannte Akrotere) als ein verbindendes Element zwischen allen drei Bauten heraus. So verzichtet zum Beispiel die Nationalbibliothek (Abb. 5), streng in dorischer Ordnung konzipiert, mit Ausnahme der Akrotere auf jeden figürlichen und fast jeden floral-ornamentalen Dekor an der Aussenseite des Baus,<sup>5</sup> während die Akademie (Abb. 4) in ionischer Ordnung zahlreiche Elemente wie Giebelfiguren, Ornamente, Vergoldung oder gemalte Bilder an den Aussenseiten präsentiert. Damit scheinen die Akrotere in dieser Zeit mit der antiken Giebelarchitektur in enger Verbindung gesehen worden zu sein, weil sie selbst dort Verwendung finden, wo auf andere Möglichkeiten des Architekturdekors

- 1 Mit expliziter Ausnahme von Kienast 1995, S. 167, der auch den Bezug zu Aegina herstellt, aber nicht weiterverfolgt.
- 2 Karydis 2020, S. 454–458.
- 3 Etwa: Bastl/Hirhager/Schober 2013; Reiter/Stalla 2013; Salzmann 2013.
- 4 Kardamitsi-Adami 2006. Generell zu deutschen Architekten und ihrem Griechenlandbezug: Fountoulakis 2020.
- 5 In einer Entwurfsskizze sind jedoch Giebelfiguren und noch andere Akrotere eingezeichnet, so dass man von einer anderen Ausführung als potenziell vorgesehen ausgehen muss: Siehe Niemann 1893, Abb. S. 123.

weitgehend verzichtet wurde. Die Bauten der Trilogie sind keineswegs die einzigen Zeugnisse einer derartigen Akrotergestaltung in der in Athen zu dieser Zeit entwickelten Form des klassizistisch-historistischen Bauens nach antiken Vorbildern.<sup>6</sup> Denn auch an dem weiteren zentralen Beispiel klassizistischer Architektur in Athen, dem Zappeion (Abb. 6), finden sich vergleichbare Akrotere. Es ist kaum verwunderlich, dass dieser Bau, der mit der Stiftung Evangelos Zappas' in Verbindung steht und als multifunktionales Gebäude genutzt wurde, nach Vorstadien ebenfalls unter der Federführung von Theophil Hansen entstand (1874–1888), wobei Ernst Ziller die Bauausführung übernahm, als Theophil Hansen nach Wien berufen wurde. Die Bauten der Trilogie entstanden über einen längeren Zeitraum, waren jedoch bereits früh Teil eines Gesamtensembles mit verschiedenen Akteuren, wie eine kolorierte Ansicht aus dem Jahr 1859 zeigt (Abb. 1). Christian Hansen, dänischer Architekt, der längere Jahre in Athen lebte und die dortige antike Architektur studierte, hatte die Universität entworfen (1839–1841),<sup>7</sup> die König Otto in Auftrag gab. Sein Bruder, Theophil Hansen, der ebenfalls nach Athen gezogen war, wurde anschliessend mit der Akademie beauftragt, die 1859 begonnen und 1887 fertiggestellt wurde. Die Ausführung übertrug er teils Ernst Ziller,<sup>8</sup> als er seine Architektentätigkeit in Wien fortsetzte. Die Nationalbibliothek wurde ebenfalls noch von Theophil Hansen entworfen und von Ernst Ziller ausgeführt (1885–1901).<sup>9</sup>

## Universität

Das Hauptgebäude der Athener Universität (Abb. 2. 14)<sup>10</sup> besteht aus zwei quergelagerten Baukörpern, die durch einen schmäleren langrechteckigen verbunden sind. Mittig auf der Vorderseite des Baus findet sich leicht vorkragend eine wie eingeschoben wirkende Tempelfront mit zwei ionischen Säulen *in antis*, die den Eingang zum quergelagerten Hallenteil bildet, der sich auf den Platz hin mit Pfeilerstellungen auf einem hohen Mauersockel öffnet. Auf der Rückseite des Baus korrespondiert nur

6 Den Giebel der Sternwarte in Athen auf dem Nymphenhügel, die unter der Leitung von Theophil Hansen von 1843–1846 erbaut wurde, zierte jedoch mittig eine Palmette und flache Becken auf den Seitenakroterpositionen (s. Maske 2023, S. 120–121 [J. Reintjes]), vermutlich in Beziehung zur antiken literarischen Überlieferung stehend, s. weiter unten. Zu verweisen ist hier auch auf ähnliche Becken auf den Eckakroterpositionen des Schinkel'schen Schauspielhauses in Berlin. Zur klassizistischen Architektur Athens: Biris/Kardamitsi-Adami 2004; Kardamitsi-Adami 2006; Fatsea 2019.

7 Karydis 2020, S. 454–458.

8 Zu dessen Bauten: Kardamitsi-Adami 2006.

9 Reiter/Stalla 2013, S. 197–199.

10 Karydis 2020, S. 454–458.

ein geringfügig vorspringender Bauteil, der oben mit einem Giebel abgeschlossen wird. Während an diesem Giebel der Rückseite keine Akrotere bezeugt sind, bekrönen vorne nach aussen gewandte, auf den Hinterbeinen sitzende Sphingen die Ecken des Giebels. Mittig sitzen über der Giebelspitze zwei zueinander gewandte Sphingenkörper, die sich einen frontal nach vorne blickenden Kopf teilen. Dieser trägt eine Art Kopfschmuck, aus dem eine grosse Palmette wächst (Abb. 2). Eine solche Kombinationsfigur findet sich zwei weitere Male am Bau: Jeweils an den Ecken des langrechteckigen Querbaus sitzen sie über Eck (Abb. 14).

## Akademie

Die Akademie (Abb. 3. 4. 12 b. 13)<sup>11</sup> besteht im Zentrum aus einer amphiprostylen Tempelarchitektur in ionischer Ordnung, die mit zwei seitlichen Annexbauten verbunden ist. Diese schliessen jeweils mit einer Giebelfront ab, so dass der Platz vor dem Hauptbau von drei Giebelfronten gerahmt ist. Diese zeigen auch nach aussen. Wie Hermann Kienast umfassend dargelegt hatte,<sup>12</sup> bezieht sich dieser Bau stark auf das Erechtheion, sowohl von der Architekturanlage als auch einzelnen Elementen wie den Basen und der Ornamentik. Während die Akrotere der Flügelbauten jeweils mittig eine über kleinen Voluten sitzende Palmette zeigen, die eine Eule hinterfängt, und an den unteren Ecken je eine Eule mit aufgespannten Flügeln seitlich auf die Ecke orientiert sitzt (Abb. 4), zeichnet sich der mittlere Bauteil mit einer anderen Akroterkomposition aus: Die Giebelspitze bekrönt eine grosse Palmette, die über Voluten sitzt, die selbst aus Akanthus hervorspriessen. Rechts und links flankieren diese Psyche und Eros (Abb. 3). Sie erheben ihre jeweils äussere Hand nach oben, ohne dass erkennbar ist, was sie dort halten. Auf den Ecken sitzen nach aussen blickend Sphingen, die je eine Tatze erheben.

## Nationalbibliothek

Der späteste Bau dieses Ensembles war die Bibliothek (Abb. 5), die in dorischer Ordnung errichtet, ebenfalls drei Flügel aufweist. Mittig dominiert eine sechssäulige Giebelfront die Fassade. Sie flankieren zwei niedrigere Giebelabschlüsse der seitlichen Flügelbauten, die wie die zentrale Front nach vorne zeigen und damit nicht wie diejenigen des Akademiebaus, einen Platz vor dem Zentralbau fokussieren. Ein Unterschied zur Akademie besteht auch in der Akrotergestaltung: Ist bei ihr der Giebel der

11 Etwa hierzu: Fatsea 2019.

12 Kienast 1995, S. 168 f.

zentralen Front hervorgehoben, zeigen alle Giebelfronten der Bibliothek dieselben Akrotere: Mittig eine über Voluten sitzende Palmette, die von zwei Eulen flankiert wird und seitlich je ein nach aussen gewandter sitzender Greif, der eine Tatze erhebt (Abb. 12a). Ursprünglich war hier offenbar ein Mittelakroter mit weiblichen Figuren geplant (und auch zumindest die Möglichkeit von Giebelfiguren mitgedacht).<sup>13</sup>

## Zappeion

Ein ähnlicher Fall der Akroterausstattung liegt beim Zappeion (Abb. 6) vor. Dieser Bau zeichnet sich durch eine mittige oktostyle Giebelfront korinthischer Ordnung aus, die dem Haupteingang vorgesetzt ist. Rechts und links davon wird die Wandfassade mit Fenstern durchbrochen. Der Bau ist halbkreisförmig um einen Hof angelegt. Die zentrale Giebelfront bekrönen an den Ecken nach aussen gewandt sitzende Greifen, die Giebelspitze ein Palmettenvolutengebilde, das von zwei weiblichen Gestalten flankiert ist. Die Frauen tragen einen Peplos, der an den Beinen eng anliegend die Körperformen konturiert. In der äusseren Hand tragen sie einen Kranz, in der jeweils anderen einen Palmzweig, bezugnehmend auf die Bestimmung des Gebäudes im Zusammenhang der »Olympien«, der dem Vermächtnis von Evangelos Zappas Rechnung tragen sollte.

Theophil Hansen übernahm den Grundentwurf der Athenischen Akrotere auch für sein Wiener Parlamentsgebäude (1874–1883),<sup>14</sup> dessen zentrale oktostyle Tempelfront ein figürlich gestalteter Giebel bekrönt, auf dem mittig eine Dreierkomposition ruht: Eine Akanthuspalmette flankiert von je einer archaisierenden Frauengestalt. Die Ecken des Giebels bekrönen, wie auch schon bei der Universitätsbibliothek und dem Zappeion in Athen, sitzende Greifen, die je eine Pfote erheben. Die Seitengiebel tragen ebenfalls Greifen und in der Mitte zwei Sphingen, die eine Akanthuspalmette rahmen. Eine Giebelbekrönung findet sich zugleich auch innen im Parlamentssaal – hier als Mittelakroter eine ähnliche Lösung einer Doppelsphinx wie an der Athener Universität, begleitet von weiteren nach aussen gewandten Sphingen an den Ecken.

Es ist bereits ausführlich herausgearbeitet worden, dass sich diese Bauten nicht nur allgemein am Ideal einer griechischen Architektur und ihren Gestaltungsprinzipien orientierten, sondern darüberhinausgehend in ihren Einzelformen konkrete athenische Vorbilder suchten und diese präzise umsetzten wie etwa die Erechtheion-Ostfassade für den Bau der Akademie.<sup>15</sup> Dies hängt auch mit einem detaillierten Stu-

<sup>13</sup> Siehe Niemann 1893, Abb. S. 123.

<sup>14</sup> Parlamentsdirektion 2013; Salzmann 2013, S. 88–114.

<sup>15</sup> Kienast 1995; zum genannten Beispiel siehe S. 168 f.

dium antiker Architektur zusammen: Beispielsweise ist Theophil Hansens Engagement für die Restaurierung des Lysikratesmonuments und des Erechtheions auf der Athener Akropolis gut bekannt – zwei Bauten mit ungewöhnlichen und neuartigen Entwürfen sowohl in den Detailformen als auch in der Bauanlage.<sup>16</sup> Wie ich nun darlegen werde, finden sich aber auch Übereinstimmungen zwischen den Akroteren dieser klassizistischen Bauten in Athen und einem wichtigen Baudenkmal in der Nähe, dem spätarchaischen Aphaia Tempel auf Aegina. Auch wenn es sich, wie wir noch sehen werden, (wohl mit Ausnahme der Akrotere vom Parlamentsgebäude in Wien) keineswegs um eindeutige Kopien handelt, ist die konzeptionelle Übereinstimmung sehr auffällig, gerade auch deshalb, da andere figürliche Bildwerke an diesen Bauten, insbesondere die Giebelfiguren, nicht in enger Verbindung mit antiken Vorbildern stehen.

## Vitruv und die Folgen: Klenze – Schinkel – Semper – Boetticher

Welche Rolle nehmen vor dem Hintergrund der Antikenrezeption die Akrotere ein? Um dies zu verstehen, muss weiter ausgeholt werden und zunächst danach gefragt werden, in welche zeitgenössische architekturtheoretische wie archäologische Debatten Akrotere eingebunden waren, bevor ihr Einsatz an den neuen Bauten Athens besser verstanden werden kann.

1811 konnten mit den Akroteren des spätarchaischen Tempels der Aphaia auf Aegina die ersten original griechischen Skulpturen überhaupt nachgewiesen werden, deren Aufstellung auf einem Dach durch die Fundsituation sowie Anbringungsspuren auf den Akroterbasen eindeutig gesichert war.<sup>17</sup> Zuvor gab es bereits eine ausführliche Auseinandersetzung mit Akroteren und ihrem Bezug zur Architektur, die sich massgeblich<sup>18</sup> auf die reiche Rezeption des vitruvianischen Architekturwerks *De architectura* durch Architekten und Architekturtheoretiker wie Leon Battista Alberti und Andrea Palladio zurückführte. Vitruv erwähnte *acroteria* in seiner Beschreibung von abstrakten Architekturaufrißen (Vitr. 3, 5, 12–13), womit zwar nicht die

16 Etwa Kienast 1995; Fatsea 2019.

17 Hierzu: Wünsche 2011; Reinhardt 2018, S. 145–147. Anhang S. 358. Unter anderem befand sich ein Unterteil einer Kore noch in der Plinthenbettung, die Sphingenkörper fand man in ungefährrer Sturzlage und einer ihrer Plinthe passt in den Massen zur erhaltenen Bettung. Siehe bereits eingezeichnet in eine Skizze von Haller von Hallerstein, die dieser Kronprinz Ludwig 1811 nach der Auffindung übersandte: Wünsche 2011, S. 34 Abb. 39.

18 Daneben spielten einzelne antike Baureste und Bildwerke in Rom eine wichtige Rolle, vgl. als Beispiele für hohe Akroterbasen etwa Trunk 2014, S. 284 Abb. 1 (Valle-Medici-Relief); S. 291–295 Abb. 9–11. 14 »Akroterkästen« an Giebelfragmenten auf dem Quirinal und im Giardino Colonna).

Gestalt der Akrotere, aber ihre Existenz bekannt waren. In der reichen Rezeption vitruvscher Architekturkonzepte konzentrierte man sich in den Visualisierungen seines Werkes meist auf die Darstellung von prägnant hohen Akroterbasen und ihrer Massverhältnisse, was sich auf ein Missverständnis des antiken Wortes *acroterium* zurückführt. Hierauf positionierte man dann bisweilen auch Figuren als Teil des Architekturentwurfes.<sup>19</sup> Motivisch-integraler Bestandteil waren indes aber nur die hohen Postamente, die entsprechend der Angaben Vitruvs in die Proportionsverhältnisse der Fassaden in den Rekonstruktionen und Entwürfen einbezogen waren und die sich in der Folge etwa regelmässig im Palladianismus finden. Diese hohen Postamente an den Ecken des Giebeldreiecks sind kennzeichnend für die letztlich auf diese Vitruv-Rezeption zurückgehenden gebauten Fassaden, wie sie dann auch im 19. Jahrhundert beispielsweise an den Giebeln des Berliner Schauspielhauses von Carl Friedrich Schinkel (1818–1821) oder dem 1869 fertiggestellten Stadthaus von Gottfried Semper in Winterthur (Abb. 8) umgesetzt wurden.<sup>20</sup>

Wann die Aegina-Akrotere erstmalig als Giebelschmuck rezipiert wurden und an die Stelle der älteren vitruvianischen Rekonstruktionen von Dachschmuck traten, kann für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in wichtigen Stationen nachvollzogen werden. Vor ihrer Auffindung 1811 standen als Quellen für griechische Akrotere nur wenige literarische Quellen zur Verfügung. Für den Zeustempel in Olympia nennt Pausanias eine Nike und Gefässe (Paus. 5,10,4), die in den Visualisierungen entsprechend dargestellt wurden.<sup>21</sup> Es steht zu vermuten, dass bereits Gottfried Semper mit seiner Rekonstruktion der Giebelecke des Parthenons (1836) und der dort sitzenden Sphinx möglicherweise von den Aegina-Funden inspiriert war, ähnlich wie er auch später das Greifenmotiv für das Stadthaus in Winterthur übernahm und für andere Entwürfe vorsah (Abb. 7. 8).<sup>22</sup> Hierbei geht es weniger um eine vollständige Kopie der konkreter Einzelmotive, sondern grundsätzlich um die Möglichkeit, derartige Mischwesen auf Giebelecken zu setzen.

In den Entwürfen Leo von Klenzes für die Fassade der Münchner Glyptothek, die offenbar noch nach der Grundsteinlegung 1816 bis zur Annahme des Fassadenentwurfs 1817 diskutiert wurde, lässt sich bei der Akrotergestaltung eine signifikante

19 Hierzu und zum Folgenden Reinhardt 2018, S. 6–11.

20 Zum Stadthaus: Altmann/Hauser/Laudel/Weidmann 2003, S. 394–400 Nr. 102. Siehe auch den Entwurf Sempers für ein Richard-Wagner-Festspielhaus in München von 1866: Altmann/Hauser/Laudel/Weidmann 2003, S. 413–422 Nr. 108.

21 Quatremère de Quincy (1815) Taf. 11 S. 256.

22 Richard-Wagner-Festspielhaus in München von 1866: Altmann/Hauser/Laudel/Weidmann 2003, S. 413–422 Nr. 108; und die geplante Villa Rieter: Altmann/Hauser/Laudel/Weidmann 2003, S. 401–405 Nr. 104. Der Greif als Akrotermotiv findet sich dann beispielsweise auch am Bundeshaus in Bern.

Veränderung nachweisen, die wohl ebenfalls auf den Einfluss Aeginas zurückgeht.<sup>23</sup> Während ursprünglich florale Akrotere vorgesehen waren, sind in einer späteren Entwurfsfassung der Fassade (vor 1817) die ausgeführten Akrotere vorhanden:<sup>24</sup> Eine in florales Rankenwerk eingebettete klassizistische Lyra in der Mitte mit einer zentralen Eule und auf den Seiten nach aussen gerichtete sitzende Sphingen auf niedrigen Basen. Dass diese Akrotergestaltung das Gefallen Ludwigs I. gefunden haben muss, lässt sich möglicherweise mit dem Wissen um die zuvor erworbenen aeginetischen Akrotere erklären, von deren Anbringung am Tempel Ludwig I. durch den Briefen beigelegten Zeichnungen bereits zu diesem Zeitpunkt Kenntnis hatte.<sup>25</sup>

Die genannten Personen zeigen, dass die führenden Architekten der Zeit sich wohl mit den aeginetischen Funden auseinandergesetzt haben dürften, in einer Zeit, in der die zunehmenden Originalfunde und Studien griechischer Architektur – wie dem Apollontempel in Bassai, dem Tempel auf Aegina und natürlich den Athener Bauten – eine Rezeption griechischer Architektur erleichterten.<sup>26</sup> Akrotere waren entsprechend auch in die Debatten zur Architekturästhetik eingebunden. Gerade im 19. Jahrhundert beschäftigten sich Gottfried Semper (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 1863) und zuvor ausführlicher Carl Boetticher (*Die Tektonik der Hellenen*, 2. erweiterte Auflage 1873–1881) mit Akroteren und ihrem ästhetischen Verhältnis zur Architektur.<sup>27</sup> Eingebettet war dies in die Debatte um das Ornament in der Architektur.<sup>28</sup> Hierbei spielte die Ästhetik des die Architektur nach oben abschliessenden, unterschiedlich steilen Giebeldreiecks eine Rolle und die Frage, wie dieser Abschluss verdeutlicht wurde. Die Akrotere sah man als Korrektiv. So hätten nach Semper die pflanzlichen Mittelakrotere griechischer Giebel (wie auch die am Zeustempel von Olympia bezeugten Niken) durch ihr Nach-Oben-Ranken einen nicht-lastenden Abschluss geleistet<sup>29</sup>, die Eckakrotere dagegen die Giebelschrägen ästhetisch stabilisiert. Boetticher, der viel rezi-

23 Hierzu Schwahn 1983, S. 59–66 Abb. 16.

24 Siehe auch das Klenze-Manuskript, abgedruckt bei Schwahn 1983, S. 294 »welche an der vorderen Seite am steigenden Giebelgesimse ein Blumen und Palmettenornament, an den Traufseiten aber Löwenköpfe als Zierde zeigt.«; »als Giebelzierden dienen an den Dachseiten Sphingen mit Laubgirlanden und oben ein reiches Ornament aus Blumen und Laubwerk, in deren Mitte die Eule der Minerva angebracht ist.«

25 Ihm wurden im Zuge der Ankaufssituation auch bereits rekonstruierende Zeichnungen des Giebeldreiecks mit Akroteren gesandt: Wünsche 2011, S. 106 mit Abb. 125 (S. 107), 34 Abb. 39. Cockerell scheint bei seinen Entwürfen für die Münchner Glyptothek aeginetische Akrotere für den Giebel vorgesehen zu haben, s. Wünsche 2011, Abb. 87 (S. 86).

26 Zu (deutschen) Architekten in Griechenland: Fountoulakis 2020.

27 Ausführlich Reinhardt 2018, S. 14–16.

28 Zum Ornamentdiskurs in Bezug auf Hansen: Franz 2013.

29 Semper 1863, S. 215.

piert wurde, dagegen sah ebenfalls in den pflanzlich-rankenden Akroteren den oberen Abschluss des Baus an der Giebelspitze verbildlicht, wenn auch anders in seiner Scheidung zwischen einer *Werkform* und einer *Kunstform* begründet; ähnliches hätten die Anthemiendekorationen der Simen geleistet. Der figürlichen Bauplastik dagegen schrieb er eine Aussagekraft in Bezug auf die Bestimmung des Baus zu, insbesondere der Kombination aus Anthemien und symbolhaften Bildern wie Delphine für Poseidon oder Greifen für Apoll.<sup>30</sup> Auch wenn aus diesen Aspekten kaum hervorgeht, in welchem genauen Verhältnis zu überlieferten Originalen diese Ideen entwickelt wurden, passen die Akrotere des spätarchaischen Tempels von Aegina gut in das beschriebene Bild der Vorstellungen jener Zeit. Gegenüber floralen Eck- und Mittelakroteren, die ebenfalls häufig in den Architekturrekonstruktionen und -entwürfen vorkommen,<sup>31</sup> überlieferten sie jedoch eine bis dahin unbekannte Möglichkeit der heraldisch wirkenden *Kombination* aus figürlich-floralen Elementen im Mittelakroter und Mischwesen an den Ecken, die ebenfalls in heraldischer Manier gestaltet waren (Profilansicht, teils erhobene Tatzen).<sup>32</sup>

## Die Entdeckung der Akrotere des aeginetischen Tempels und seine Bekanntheit

1811 hatten mehrere wegen des Architekturstudiums nach Athen gekommene angehende Architekten wie Charles Robert Cockerell und Carl Haller von Hallerstein auf der Insel Aegina die Überreste eines dorischen Tempelbaus, seines Giebelschmucks und der Skulpturen, die auf dem Dach des Tempels aufgestellt waren, freigelegt.<sup>33</sup> Berühmtheit erlangten vor allem die sogenannten Aegineten, die Kampf-

30 Boetticher 1874, S. 109–bes. 112. S. etwa im Tafelband 1873, Taf. 41 <https://doi.org/10.11588/diglit.4579#0043> für das Erechtheion Eulen als Eckakrotere und eine Amphora mit Kranz als Mittelakroter. Der Bezug zu Athen und Athena ist hier symbolisch deutlich gemacht. Oder bei Boetticher 1873, Taf. 20. <https://doi.org/10.11588/diglit.4579#0022> mit floralen Akroteren, zwei Greifen und einem Dreifuss im Giebel, weiteres Kultgerät, eine Lyra, Delphine und anderes in den Metopen.

31 Rekonstruktion Akropolis 1833: abgebildet in: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 115. Oder etwa: C. Haller von Hallerstein, Idealentwurf zu einer Preisaufgabe der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München, Februar 1814 (Athen, Konstantinopel 1815) <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00053422-6> (31.05.2024); oder Boetticher 1873, Taf. 20.

32 Zu einer Deutung, s. etwa Hirt 1818, S. 197, der von der »leierartigen Zierde«, den Greifen und den beiden weiblichen Figuren spricht, die er als Damia und Auxesia in Bezug auf die aeginetische Geschichte anspricht, aber auch die Deutung als Spes nennt, wie sie durch Thorvaldsens Statue geprägt wurde.

33 Zur Geschichte s. Wünsche 2011.

gruppen aus den beiden Giebeln des Tempels, die Ludwig I. mit den Akroteren für die Münchner Glyptothek erwarb, und die eine bedeutende Stellung in der Architekturdekoration zwischen Spätarchaik und Frühklassik einnehmen; ihre Rekonstruktion, Datierung und Interpretation werden bis heute kontrovers diskutiert. Die Positionierung der Frauenfiguren jeweils neben einem pflanzlich rankenden Volutenornament (Abb. 10), sowie die Sphingen an den Ecken des Giebels mit dem Körper längst der Front orientiert sollten in der Folge das Erscheinungsbild einer typisch »altgriechischen« Giebelfront prägen. Dieses Bild beinhaltete jedoch auch rekonstruierte Teile: Die sitzenden Löwenkörper erkannte man damals noch nicht als Sphingen, sondern rekonstruierte sie als Greifen, die nach aussen gewandt an den Ecken des Giebeldreieckes sassen (Abb. 9).<sup>34</sup> Erst mit der Zuweisung eines zuvor schon bekannten Frauenkopfes mit herabfallenden, an einer Seite gestauchten Haaren an die Eckakrotere in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich die Gewissheit durch, dass es sich um Sphingen gehandelt hatte, die mit ihrem (schönen weiblichen) Kopf nach vorne zur Giebelfront und den vor ihr stehenden Betrachtenden blickten – nicht wie die vormals rekonstruierten Greifen zu den Seiten.<sup>35</sup> Zuvor hatte dieser Kopf Thorvaldsen zur Ergänzung der Mittelakroterfiguren gedient<sup>36</sup> und beides ihn zur Schaffung der Statue der Spes inspiriert,<sup>37</sup> die gleichzeitig eine der Deutungen der Mädchenfiguren bildete.<sup>38</sup> Die aeginetischen Akrotere bewiesen durch den abgeschrägten Sima-Mittelblock (Abb. 10) sowie Reste der Eckakroterbasen auch, dass im Gegensatz zu der auf Vitruv basierenden Annahme die griechischen Akroterbasen tatsächlich sehr niedrig waren und keineswegs als eigenständiges ästhetisches Element (= Motiv) gegolten haben konnten, das in die Massverhältnisse der Fassade einbezogen gewesen wäre.

Zwar war zwischen der Entdeckung der Aegina-Akrotere und dem Entwurf der Bauten der Athener Trilogie (Abb. 1) bereits längere Zeit vergangen, jedoch hatte sich in dieser Zeit die Kenntnis originaler antiker Akrotere kaum nennenswert vermehrt. Andere in der Zwischenzeit bekannt gewordene Akrotere wie die Gruppen des Nereidenmonuments von Xanthos<sup>39</sup> wirkten keineswegs vergleichbar auf die zeitgenössische Architektur. Spätere Funde, wie der Alexandersarkophag und der Klagenfrauen-sarkophag aus der Nekropole von Sidon, überlieferten dann erst wieder ähnliche Akroterkonzepte, wenn dort etwa zwei gegenüberstehende Sphingen oder ein

34 S. insbesondere die Thorvaldsen-Ergänzung: Wünsche 2011, Abb. 248–251.

35 Wünsche 2011, S. 143.

36 Wünsche 2011, S. 143 mit Abb. 177–179.

37 Lejsgaard Christensen/Bøggild Johannsen 2015, S. 19–21 Abb. 12, a. b mit Verweisen.

38 Dazu Anm. 25.

39 Heute London, British Museum; Fellows 1848, Frontispiz.

Anthemion den Mittelakroter und sitzende Sphingen die Eckakrotere bildeten.<sup>40</sup> Weiter profitierten die Akrotere Aeginas im Laufe des 19. Jahrhunderts von der weiten Verbreitung der Giebelrekonstruktion des Tempels in Zeichnungen (Abb. 11) und Gipsabgüssen (seit den Ergänzungen in Thorvaldsens Atelier in Rom).<sup>41</sup> Die Akrotere waren integraler Bestandteil der Reproduktionen der Giebel und prägten damit allgemein das Bild einer typisch »altgriechischen« Giebelfront im spezifischen altertümlichen Stil, von dem bis dato kaum Werke bekannt waren, und für die man vor dem Hintergrund der literarischen Zeugnisse einen aeginetischen Stil diskutierte.<sup>42</sup> Abgüsse der Aegineten befanden sich schon vor der Aufstellung in der Münchner Glyptothek an zentralen Orten wie Berlin, London und Kopenhagen.<sup>43</sup> In der dortigen Abgusssammlung dürfte sie wohl auch Theophil Hansen mindestens gesehen, wenn nicht im Rahmen seiner Zeichenausbildung intensiv studiert haben, als er ab 1827 an der Kopenhagener Kunstakademie studierte.<sup>44</sup>

## Die Aegina-Akrotere in Athen

Die Verbindung der Akrotergestaltung an den genannten klassizistischen Bauten zu den Akroteren von der Insel Aegina ist offensichtlich. Dies betrifft einerseits die motivische Ebene: Frauenfiguren, pflanzliche Volutengebilde und Greifen/Sphingen lassen sich direkt mit ihren aeginetischen Vorbildern in Verbindung bringen. Die Abhängigkeit des Motivs der Mischwesen von Aegina und nicht von anderen zeitgenössischen Moden, von denen etwa auch der Greif des späteren Deutschen Archäologischen Instituts zeugt,<sup>45</sup> ist aufgrund des Sitzmotivs und der generellen

40 Hamdi Bey/Reinach 1892, Taf. 6–8. 26.

41 S. hierzu bes. Zimmer 2004.

42 Hierzu Zimmer 2004, S. 79–81. Zu Pausanias und Aegina: Weilhartner 2008; s. auch bereits in Hirt 1818, bes. S. 175–193.

43 Wünsche 2011, S. 125–127.

44 Kragelund 2017, S. 180f. (in Bezug auf die Parthenongiebelfiguren als Abgüsse); biographische Angaben etwa in: Salzmann 2013.

45 Der schreitende Greif als (Mit-)Symbol der Hyperboräisch-Römischen Gesellschaft, die der Gründung des Instituto di corrispondenza archeologica 1829 in Rom vorausging, ist bereits in einem Widmungsgedicht von Eduard Gerhard von 1826 bezeugt; hierzu: Preißhofen 1979, S. 215f. Abb. 1. Dass der Greif später die Tatze auf ein antikes Gefäß legt, liegt einer Bronzestatuetten zugrunde, die man 1865 Eduard Gerhard zum Doktorjubiläum schenkte: Preißhofen 1979, S. 222f. Abb. 4. Siehe auch den schreitenden Greif vom Fries des Tempels des Antoninus Pius und der Faustina in Rom, der in Stichwerken bekannt war (und als Gipsabguss bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitet wurde, s. [arachne.dainst.org/entity/1234606](http://arachne.dainst.org/entity/1234606)): etwa Hirt 1809, Taf. 22. Weiterhin andere Vorbilder wie in: Society of Dilettanti 1829, Taf. 20. 28. Verschiedene Münzprägungen, wie Statere aus Teos aus dem 5. Jh. v. Chr.,

Einbindung in Kombination mit den anderen Elementen naheliegend. Diese Kombination figürlicher und floraler Elemente kann ebenfalls als für Aegina typisch gelten ebenso wie die charakteristisch niedrigen Akroterbasen.

Dass die Aegina-Akrotere in der klassizistisch-historistischen Architektur Verwendung fanden,<sup>46</sup> stellte in Folge der Dominanz der vitruvisch-palladianischen Tradition keineswegs eine logische Folge ihrer Entdeckung und Bekanntheit dar. Viele klassizistische beziehungsweise historistische Giebelfassaden in Mitteleuropa zeigten Giebel ohne Akrotere oder allenfalls kleinere florale Elemente an den Ecken in der Tradition der floralen Palmettenakrotere, wie sie zahlreiche römische Sarkophage oder auch die griechischen Grabreliefs überlieferten; oder aber man wählte einen umfassenden figürlichen Bildschmuck, wie die Musen, Apoll und Athena oder weitere mythische oder allegorische Figuren, die in Zusammenhang zum Gebäude standen. Im Gegensatz dazu nutzte man das Giebelfeld in vielen Fällen zur ausführlichen figürlichen Darstellung. Es stellt sich also die Frage, wie die Aegina-Akrotere genau rezipiert wurden und welches Verständnis man hieraus gewinnen kann.

### Motiv – Konzept – Stil

Adaptiert und zugleich transformiert wurden vor allem die Bildmotive, die generelle Konzeption und der Stil der aeginetischen Akrotere: Gerade bei den späteren Bauten Hansens, dem Zappeion und dem Parlamentsgebäude in Wien, ist die – rekonstruierte – aeginetische Vorlage der Bildmotive fast direkt übernommen. Variiert wurde hier vor allem bei den flankierenden Figuren im Mittelakroter, die teils verschiedene Gewänder und Attribute tragen. Die älteren Bauten wandelten die Vorlage noch stärker ab, wenn nun an der Akademie die Mittelakroterfiguren mit Eros und Psyche sogar konkrete mythische Figuren präsentieren und damit die beiden Koren des Aphaia-Tempels ersetzen. Aber auch die Nationalbibliothek veränderte die flankierenden Figuren in der ausgeführten Fassung<sup>47</sup> und setzte Eulen an ihre Stelle im Mittelakroter. Besonders auffällig ist die Variation aus Tieren und Mischwesen, die aber in einer engen Grenze zu bleiben scheint: Es handelt sich um Sphingen, Greifen und Eulen (Abb. 12a–b, 13). Die Sphinx ist wie auch die Greifenfigur in vielfältigen Zusammenhängen bekannt und gerade auch im Klassizismus in heraldischen Kompositionen gut bezeugt (auch etwa direkt in Zusammenhang zur

lassen sich mit den rekonstruierten Aegina-Greifen vergleichen, s. etwa: <https://www.nomisma.museum.uni-wuerzburg.de/object?id=ID157>.

46 Zahlreich nicht nur in der gebauten Architektur, sondern auch in Entwurfszeichnungen zu greifen, z. B. Entwurf von Th. Hansen für ein Museum für Athen: Kragelund 2017, Abb. 10.

47 Anm. 13.

klassizistischen Lyra)<sup>48</sup>. Ihre spezifische Bedeutung im 19. Jahrhundert eindeutig zu bestimmen, fällt aufgrund der langen Tradition der Motive schwer. Sicher ist, dass der Greif mindestens in Bezug zu Apoll identifiziert wurde und die Sphinx eine Assoziation zu (bewahrtem) Wissen aufwies; beide übernahmen beispielsweise aber auch eine Wächterfunktion.<sup>49</sup> In diese Richtung weist auch die Eule als Vogel der Athena. In der Zusammenschau der gewählten Tiere bzw. Mischwesen scheint es diesbezüglich eine Schnittstelle ihrer potenziell allegorischen Aussagekraft zu geben, die sinnstiftend für die von ihnen bekrönten Gebäude war. Es handelt sich um Orte des Wissens und der Künste, über die vor allem Apoll und Athena wachen. Dass diese Figuren nicht nur auf dem Dach programmatisch zu verstehen waren, zeigt ihr Vorkommen an anderen Orten der Bauten – so etwa Greifen in den Treppengeländern der Nationalbibliothek oder Eulen an verschiedenen Stellen der Akademie.

Das Potenzial der weiblichen Figuren lag sicherlich in ihrer ikonographischen Unbestimmtheit, die mithilfe von Attributen präzisiert werden konnten. So trugen die Akrotere des Zappeions Kränze und Palmzweige und wiesen damit auf die »Olympien« hin, die zumindest in der Planungsphase für die Bestimmung des Baus relevant gewesen waren.

Eine konkrete Adaption des ästhetischen Konzepts der Aegina-Akrotere wird darüber hinaus deutlich, wenn auch motivische Abwandlungen diesen folgten: Den Mittelakroter prägte eine symmetrische Komposition, die ein florales Element mit Voluten in den Mittelpunkt stellte, der flankierend Figuren beigelegt werden konnten. Diese nahm die Symmetrie der Tempelfront auf und verstärkte sie *vice versa*. Die Eckakrotere bezogen sich mit ihrer Ausrichtung auf die Front der Giebelarchitektur und formten mit ihrer zueinander antithetischen, replizierten Aufstellung eine Einheit. Dies stützen etwa auch die Eckakroter-Eulen oder sogar der Mittelakroter der Universität, der aus zwei antithetischen Sphingen gebildet wird, die sich einen Kopf teilen, aus dem eine Palmette wächst. Ihre Körperrahmenkontur ähnelt den bekannten Volutengebilden. Die strenge, achsensymmetrische Anlage unterstützte damals vielleicht den Eindruck einer altertümlich wirkenden Fassadenordnung. Bezeichnenderweise setzen die spätesten Bauten – die Nationalbibliothek und das Zappeion – die Anlage der Akrotere am konsequentesten nach dem Vorbild um. Die Universität und die Akademie zeigen dagegen, dass innerhalb eines Rahmens der zur Giebelmitte achsensymmetrischen Gestaltung das Potenzial der Eckfiguren dynamisch genutzt wurde, um visuelle Überleitungen an den Stellen des Baus zu schaffen, die eine solche Weiterleitung des Betrachters hin zum Mittelteil (Akademie) unterstützen sollten oder die zwei Seiten des Baus an der Strassenecke betonen soll-

48 Demisch 1977, S. 185 Abb. 515.

49 Zur Sphinx etwa Demisch 1977.

ten (Universität). Denn an der Akademie finden sich die Eckakroter-Eulen an den Flügelbauten ja mit ausgebreiteten Flügeln über der Ecke sitzend (Abb. 13). An der Universität vermittelt die Doppelsphinx zwischen beiden Seiten des Baus, indem die Körper im rechten Winkel zueinander stehen, und in jeder Ansicht – von der Seite, von der Front und über Eck – die Sphinx vollständig zu erkennen ist (Abb. 14).

Anders ist dies bei den beiden Sphingen an den Ecken des Frontgiebels, deren jeweils nur ein Körper entlang der Front ausgerichtet ist, ihr Kopf jedoch zu den Seiten weist. Entsprechend verzichtet der Mittelteil des Akademiebaus auf eine Überleitung zu den Ecken. Dies zeigt, dass den Akroteren zum einen eine Passgenauigkeit zur Giebelarchitektur und ihrer Ordnung zugemessen wurde, wenn sie wie die Vorbilder aus Aegina deren achsensymmetrischer Anlage folgen. Darüber hinaus zog man sie auch als dynamischere Elemente heran, die den komplexen Baukörperverbindungen klassizistisch-historistischer Architektur dienen konnten, indem sie Überleitungen visuell unterstützten.

Der altertümliche Stil der Aegina-Akrotere könnte eine Herausforderung für eine weitere Verwendung an solchen Bauten wie der Akademie dargestellt haben, die in ihren Giebelbildern deutlich klassizistische Skulpturen zeigt, ohne Reminiszenzen an archaische Stilformen. Einen solchen Bruch scheint man zumindest im Mittelakroter bisweilen vermieden zu haben, denn die Anpassung der archaischen Koren von Aegina an Eros und Psyche hatte auch eine Aktualisierung des Stils zur Folge. Aber generell erinnern die Gewandformen durchaus an klassische Statuen, denn auch beim Zappeion gleichen die Mädchenfiguren nur noch dem Motiv nach den archaischen Vorbildern. Erst am Parlamentsgebäude in Wien griff man auf archaische Koren zurück, die den durch Thorvaldsen ergänzten Aeginakoren auffällig gleichen (Abb. 15a–c). Hier sind aber generell grössere Stilinkohärenzen festzustellen, wenn die dort gewählte korinthische Ordnung mit Konsolengeison auf römische Vorbilder zurückgeht, die Giebelfiguren die Klassik im Blick haben und die Akrotere die Archaik referenzieren lassen. Eine solche Beziehung auf Altertümliches unterstützten in erster Linie schon die starr sitzenden Greifen mit erhobener Tatze auf den Eckakroter-Positionen.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um die antike Architektur und den betrachteten spezifischen Lösungen an den Athener Bauten lässt sich also schliessen, dass Aegina nicht nur deswegen als Vorbild herangezogen wurde, weil es ein rares original erhaltenes Beispiel war, sondern weil es dieses Beispiel den Architekten ermöglichte, das Thema Giebelbekrönung »griechisch« zu entwickeln, also basierend auf Konzepten eines Originals statt »römisch«, basierend auf der vitruvianischen-palladianischen Tradition. Dass auf den Dächern nur allegorische Bilder statt erzählender Bilder wie in den Giebeln umgesetzt wurden, mag seine Begründung in Vorstellungen finden, wie sie Boetticher schilderte – in den Bildern habe

sich symbolisch die Bestimmung des Baus ausgedrückt (siehe zuvor). Motivische Anpassungen fanden daher im adäquaten Rahmen eines Symbolaustausches statt – etwa Eulen statt Greifen, wie man ja auch mehrfach entweder auf Athena oder auf Apoll im Zusammenhang dieser Athener Trilogie hinwies. Man kopierte daher die Akrotere nicht direkt, sondern inkorporierte ihre angenommene Idee der griechischen Bekrönung einer Giebelarchitektur, die auf Aegina in dieser Zeit einzigartig erhalten war.

Dies ist nicht nur in der gebauten Architektur mit Fokus auf Athen der Fall. Bei zeichnerischen Umsetzungen von antiken Giebelfronten mit Akroteren wurde gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in gleichem Masse variiert wie an der Athener Trilogie, wie etwa in der Rekonstruktion des Parthenons von Benoît-Edouard Loviot (1879), der die Koren des Mittelakroters durch Eulen ersetzte und sie ein florales Gebilde flankieren liess und die Greifen an die Ecken setzte, wie am späteren Bibliotheksbau der Trilogie. Die bunte Visualisierung des Demetertempels in Eleusis von Victor Blavette (1884) erhielt zwei fackeltragende Frauen als Mittelakrotere, die ein Palmettengebilde flankieren und zwei nach aussen gewandte Vögel als Eckakrotere.<sup>50</sup> Wie auch das Parlamentsgebäude in Wien und die motivische Rezeption des Greifen als Akrotere bei Gottfried Semper bezeugen diese Zeichnungen, dass die beteiligten Akteure aufmerksam die archäologischen Entdeckungen der architektonischen Vergangenheit Athens und Griechenlands verfolgten und Anregungen schnell aufgriffen.

## Zusammenfassung

Als im 19. Jahrhundert die archäologischen Entdeckungen auch in Griechenland zunahmen, ermöglichte das genaue Studium archaischer und (spät-)klassischer Denkmäler neue Rezeptionsmöglichkeiten für die zeitgenössische Architektur. Hinsichtlich des Motivs der Giebelakrotere avancierte der spätarchaische Tempel von Aegina zu einem massgeblichen Vorbild. Vor allem die als Greifen teilrekonstruierten Eckakrotere wurden vielfach aufgegriffen und bisweilen in ihrer Grundkonzeption durch verwandte Figuren wie Sphingen und Eulen ersetzt. Die semantische Variationsmöglichkeit symbolträchtiger Tiere, Mischwesen und Frauenfiguren in Verbindung mit der konzeptionellen Passgenauigkeit zur Fassadenordnung liess gerade die Aegina-Akrotere als geeignetes Vorbild heranziehen. Gerade für die klassizistisch-

50 Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) Env71-08 : <https://www.photo.rmn.fr/archive/20-512723-2C6NU0AIEIRLM.html> (31.05.2024); sowie Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) Env74-06: <https://www.photo.rmn.fr/archive/20-512726-2C6NU0AIEUH7T.html> (31.05.2024);.

historistischen Bauten Athens konnte man mit der Adaption der altertümlichen Aegina-Akrotere die griechische Vergangenheit und die Symbolkraft des Gebäudeschmucks wieder aufleben lassen. Dass das Konzept besonders aufging, zeigt sich auch daran, dass die neuen Akroterbilder der klassizistischen Bauten Athens wieder auf die Rekonstruktion der antiken Bauten zurückwirkte, wenn etwa im Handbuch für Kunstgeschichte von 1895 ein Stich von Georg Niemann abgedruckt ist, der eine rekonstruierte Ansicht des Erechtheions zeigte, bekrönt von den Akroteren der Athener Akademie: zwei seitlich einer Palmette stehende Frauen sowie schräg über den Ecken im Flug begriffene Eulen (Abb. 16).<sup>51</sup>

### Abbildungsnachweis

Abb. 01: © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien

Abb. 02–06: 12a–b. 13–14. 15a–b: © Corinna Reinhardt

Abb. 07: nach F. Kugler, Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen (Berlin 1835) frontispiz; München, Bayerische Staatsbibliothek 4 Arch. 94 f [https://api.digitale-sammlungen.de/iiif/image/v2/bsb10221526\\_00008/full/full/0/default.jpg](https://api.digitale-sammlungen.de/iiif/image/v2/bsb10221526_00008/full/full/0/default.jpg), (<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>)

Abb. 08: wikimedia commons, Roland zh <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

Abb. 09: © Zürich, Archäologische Sammlung (Fotografie: U. Hertig)

Abb. 10: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München

Abb. 11: nach Hirt 1818, Kupfertafel am Ende des Buchs.

Abb. 15c: © Parlamentsdirektion/Bernhard Zofall

Abb. 16: Springer 1895, 88 Abb. 154 (<https://doi.org/10.11588/diglit.27217#0106>) (public domain)

51 Springer 1895, S. 88 Abb. 154 (<https://doi.org/10.11588/diglit.27217#0106>). Die Gefässe an den Ecken des Parthenon gehen wohl auf ein Fragment des Kallimachos zu Kalpiden auf einem heiligen Dach zurück, das jedoch nicht eindeutig zu interpretieren ist: hierzu Reinhardt 2018, S. 405 f. Anm. 202.

## Literaturverzeichnis

- Altmann/Hauser/Laudel/Weidmann 2003: B. Altmann/A. Hauser/H. Laudel/D. Weidmann, Werkverzeichnis, in: Nerdinger/Oechsli 2003, S. 330–428.
- Bastea 1990: E. Bastea, Athenian Architecture 1830–1930: Continuity or Intervention?, *Traditional Dwellings and Settlements Review* 2, 1, 1990, S. 64–65.
- Bastl/Hirhager/Schober 2013: B. Bastl/U. Hirhager/E. Schober (Hg.), Theophil Hansen. Ein Resümee. Symposionsband anlässlich des 200. Geburtstages. Symposium der Universitätsbibliothek der Akademie der Bildenden Künste Wien, Juni 2013, Weitra 2013.
- Biris/Kardamitsi-Adami 2004: M. Biris/M. Kardamitsi-Adami, *Neoclassical Architecture in Greece*, Athen 2004.
- Boetticher 1873: K. Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*. Tafelband, <sup>2</sup>Berlin 1873.
- Boetticher 1874: K. Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen* (Band 1): *Die Lehre der tektonischen Kunstformen: dorische, ionische und korinthische Bauweise*, <sup>2</sup>Berlin 1874.
- Demisch 1977: H. Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977.
- Fatsea 2019: I. Fatsea, Theophil Hansen's Athenian Academy in the Context of Nineteenth-Century Romantic Classicism, *Art in Translation* 11, 3, 2019, S. 334–380.
- Fellows 1848: C. Fellows, *Account of the Ionic Trophy Monument Excavated at Xanthus*, London 1848.
- Fountoulakis 2020: O. Fountoulakis, *Deutsche Architekten im Griechenland des 19. Jahrhunderts*, Athen 2020.
- Franz 2013: R. Franz, Zur Ornamentik Hansens im Vergleich zu den Konzepten von Gottfried Semper und Eduard van der Nüll, in: B. Bastl/U. Hirhager/E. Schober (Hg.), Theophil Hansen. Ein Resümee. Symposionsband anlässlich des 200. Geburtstages. Symposium der Universitätsbibliothek der Akademie der Bildenden Künste Wien, Juni 2013, Weitra 2013, S. 109–118.
- Hamdi/Reinach 1892: O. Hamdi/T. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdi Bey 2*, Paris 1892.
- Hirt 1818: A. Hirt, Die neu aufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hrñ. Director Schelling, in: F. A. Wolf (Hg.), *Litterarische Analekten. Vorzüglich für alte Litteratur und Kunst, deren Geschichte und Methodik* 3, Berlin 1818, S. 167–204.
- Hirt 1809: A. Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809.
- Kardamitsi-Adami 2006: M. Kardamitsi-Adami, *Classical Revival. The Architecture of Ernst Ziller 1837–1923*, Athen 2006.
- Karydis 2020: N. Karydis, The revival of classical architecture in Athens (1830–1840): Educational institutions designed by Christian Hansen and Stamatios Kleanthis, in: N. Temple/A. Piotrowski/J. M. Heredia, *The Routledge Handbook on the Reception of Classical Architecture*, Oxon 2020, S. 448–461.

- Kienast 1995: H. Kienast, *Athener Trilogie, Klassizistische Architektur und ihre Vorbilder in der Hauptstadt Griechenlands*, *Antike Welt* 26, 3, 1995, S. 161–176.
- Kragelund 2017: P. Kragelund, *The Parthenon in Danish art and architecture from Nicolai Abildgaard to Theophil Hansen*, in: *Proceedings of the Danish Institute at Athens VIII*, Athen 2017, S. 179–188.
- Christensen – Johannsen 2015: J. Lejsgaard Christensen/K. Bøggild Johannsen, *Thorvaldsen's Ancient Terracottas. A Catalogue of the Ancient Greek, Etruscan and Roman Terracottas in Thorvaldsens Museum*, Kopenhagen 2015.
- Maske 2023: A. Maske (Hg.), *Architekturführer Athen*, Berlin 2023.
- Nerdinger/Oechslin 2003: W. Nerdinger/W. Oechslin (Hg.), *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München/Zürich 2003.
- Niemann 1893: G. Niemann, *Theophil Hansen und seine Werke*, Wien 1893.
- Parlamentsdirektion 2013: Parlamentsdirektion (Hg.), *Der Baumeister des Parlaments. Theophil Hansen (1813–1891). Sein Leben – Seite Zeit – Sein Werk*, Schleinbach 2013.
- Preißhofen 1979: F. Preißhofen, *Der hyperboreische Greif. Das Symbol des Deutschen Archäologischen Instituts*, in: W. Arenhövel (Hg.) *Berlin und die Antike. Aufsätze, Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*. Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 1979, S. 215–227.
- Quatremère de Quincy 1815: A. Ch. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique*, Paris 1815.
- Reinhardt 2018: C. Reinhardt, *Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.*, *ICON* 18, Berlin/Boston 2018.
- Reiter/Stalla 2013: C. Reiter/R. Stalla (Hg.), *Theophil Hansen. Architekt und Designer. Ausstellung anlässlich des 200. Geburtstages*, Ausstellungskatalog Wien, Weitra 2013.
- Salzmann 2013: M. Salzmann, *Theophil Hansen. Klassische Eleganz im Alltag*, *Architektur im Ringturm* 32, Ausstellungskatalog Wien, Salzburg 2013.
- Schwahn 1983: B. Schwahn, *Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie*, *Miscellanea Bavarica Monacensia* 83, München 1983.
- Semper 1863: G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt 1863.
- Society of Dilettanti 1829: Society of Dilettanti (Hg.), *Alterthümer von Ionien* Wagner, Karl [Übers.], Darmstadt 1829.
- Springer 1895: A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, <sup>4</sup>Leipzig 1895.
- Trunk 2014: M. Trunk, *in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. Bemerkungen zu Giebel- und Akroterskulpturen stadtrömischer Bauten*, *Österreichische Jahreshefte* 83, 2014, S. 281–313.
- Weilhartner 2008: J. Weilhartner, *Pausanias und die äginetischen Bildhauer*, in: V. Gassner/M. Meyer (Hg.) *Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages in Wien, 28.2.–1.3.2008*, Wien 2008, S. 53–64.

Wünsche 2011: R. Wünsche, Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München. Ausstellungskatalog München, Lindenberg im Allgäu 2011.

Zimmer 2004: J. Zimmer, Die Aegineten in Berlin, Jahrbuch der Berliner Museen 46, 2004, S. 7–104.