

Tonje H. Sørensen

Å konstruere et klassisk landskap – refleksjoner rundt det neo-klassiske Athen

Den tyske arkitekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) la i 1840 fram en skisse av et tenkt kongelig palass i Athen. Bygget, utstyrt med søylearkader og tympanonfelt, var av Schinkel foreslått plassert på selve Akropolis. Her skulle det ligge og trone over byen, samtidig som det var plassert som en ramme rundt ruinene fra klassisk tid, slik som Parthenon. Skissen var produsert på oppfordring av kong Ludvig I av Bayern, og var del av den store utbyggingen av Athen som kom i gang etter etableringen av det selvstendige Hellas i 1832.¹ Det bayerske initiativet sprang ut av at det var Ludvig Is sønn Otto som var blitt utpekt til ny gresk konge, og i den forbindelse skulle Athen omformes til det samtiden anså som gjeldende standard for en europeisk hovedstad. Dermed var scenen satt for en forestilling i flere akter hvor ideen om klas-

sisk storhet skulle iscenesettes i Athen, som man presenterte som dens vugge. Ved første øyekast kunne det virke som om dette var den perfekte anledning til å kombinere idealet om den klassiske historien med stedets og ruinenes fysiske nær-
vær. Som i Schinkels tegning skulle de antikke levningene inngå i en harmonisk helhet med den nye bebyggelsen.

En slik harmoni skulle vise seg å være enklere å skape på papiret enn i virkeligheten. Nettopp i møte med Athen, byens historie, ruiner og materialitet, ble det fremhevet et spenningsforhold mellom ideal og virkelighet. Videre kan dette møtet mellom det antikke idealet og et faktisk sted hvis historie og topografi omfattet langt mer enn bare det antikke, også belyse de eurosentrisk eller vestlige ideologi-ene som ble dyrket frem under *topos* som klassisk arv og

klassisisme. Under konstruksjon av det neoklassiske Athen var et indirekte mål hele tiden å markere byens tilhørighet til den vestlige kultursfære, og det på bekostning av byens multikulturelle historie og dens tilknytning til den osmanske kulturen. Slik sett er historien om Athens byutvikling på 1800-tallet like så sterkt forbundet med fremveksten av ideer om det moderne vesten og nasjonalstaten, som det er med et antikt forbilde. I det følgende skal disse aspektene av Athen på 1800-tallet belyses og de ulike spenningsforholdene gås nærmere i sømmene, men først må scenen settes i forhold til den historiske og politiske realiteten disse arkitektoniske ideene inngikk i. Deretter kan det utredes hvilke tanker om arkitektur som var bakgrunnen for Schinkels antikke fabel.

Overture

Etableringen av det nye Hellas i 1832 var et resultat av omfattende stormaktspolitikk, samt den greske frigjøringskrigen (1821–1830) der deler av det vi i dag tenker på som Hellas hadde erklært seg som selvstendig fra det osmanske imperiet. Et selvstendig Hellas hadde potensiale til å svekke det osmanske riket som det søkte å frigjøre seg fra. En slik svekkelse ville implisitt være styrkende for de ekspansjonistiske, vestlige imperiene slik som Storbritannia, Russland og Frankrike. Videre hadde kampene fått stor oppmerksomhet blant vestlig intelligentsia på grunn av den sterke filhellenismen, altså en kjærlighet og idealisering av antikkens Hellas. Samtidens kjendiser engasjerte seg, dog ikke alle like aktivt som dikteren Lord Byron som kastet seg inn i krigen med romantisk overbevisning og døde av sykdom i Messalonghi i 1823. Diskursen om det nye Hellas var dermed preget av idealer og realpolitikk, noe som kulminerte i den såkalte Londonkonferansen i 1832. Her ble de tre stormaktene, Storbritannia, Frankrike og Russland, enige om å støtte det nye Hellas, at dette riket skulle bli et monarki, og at det var stormaktene og ikke grekerne selv som skulle utpeke monarken. Stormaktene ønsket en mest mulig nøytral tronkandidat, og dermed falt valget på Otto von Wittelsbach av Bayern (1815–1867), andre sønn av kong Ludwig I. Bayern var nylig etablert som selvstendig rike i kjølvannet av Napoleonskrigene og var ikke ansett som en politisk eller militær trussel.

Otto ankom Hellas ombord på et britisk krigsskip, og ble innsatt som landets nye monark.² Frem til 1837 var han underlagt en bayersk ledet formynderregjering som i størst

mulig grad søkte å implementere tyske byråkratiske tradisjoner i det nye riket. Otto og hans dronning Amalie var katolikker, i motsetning til befolkningen i Hellas som i stor grad enten var gresk-ortodokse, muslimske eller jødiske. Otto og hans hoff var også avhengige av å opprettholde et godt forhold til de tre stormaktene som hadde innsatt dem, særlig når det gjaldt militær og økonomisk støtte.³ Det nye kongeriket Hellas var dermed til dels et resultat av vestlig stormaktspolitikk, og hadde et nytt overhode og en statsadministrasjon som kom utenfra det landet de skulle styre. De som skulle styre og skape den nye staten hadde en annen kulturell og religiøs tilhørighet enn de innfødte grekere, og ikke minst hadde de en annen idé om hva som var viktig med det greske. Dette forholdet ble gjort enda skakkere av at de mektigste og rikeste greske familiene på dette tidspunktet ikke befant seg i Athen eller i den nye staten, men i stor grad var bosatt i de økonomiske storbyene Thessaloniki, Smyrna, Alexandria og Konstantinopel. Dermed var de fremdeles undersåtter av den osmanske sultanen.⁴ Den økonomiske, politiske og militære makten i det nye greske kongerike var dermed til dels dominert av ikke-grekere, og for dem var samtidens greske kultur ikke sentral. De hadde snarere den klassiske antikken som ledesnor.

Dette kommer til uttrykk blant annet i valget av Athen som hovedstad. Dette valget var ikke så naturlig som det kan fremstå i etterkant. Athen var på 1830-tallet tynt befolket og sterkt ødelagt av krig, og ifølge historiker Leonidas Kallivretakis bodde det på dette tidspunktet omtrent 10.000 mennesker i byen.⁵ En reisende, J.L. Lacour, gir en beskrivelse av Athen fra årene 1832–33 hvor han konstaterer at «hertjet knytter seg ved innkomsten til Athen. Nye ruiner dekker de antikke, som er begravet i jorden.» Lacour fortsetter å beskrive byen som skitten, gjørmete, mørk og bestående av uregelmessige tråkk. Det er dette, konkluderer han, som nå erstatter slikt som Perikles sitt Odeion, Lykeion, hager og templer «og andre monument hvis navn alene har overlevd.»⁶ Beskrivelsen må selvsagt leses for effekt, men den gir samtidig inntrykk av en by i ruiner som neppe var det mest egnede stedet for en ny hovedstad. Samtiden må ha tenkt noe av det samme, for Otto steg ikke i land nær Athen, men i byen Nafplio som var blitt erklært som det frie Hellas' hovedstad i 1829. I 1834 bestemte imidlertid den nye kong Otto at hovedstaden skulle flyttes til Athen. Antikken kalte.

I en studie av denne perioden har Denis Roubien tatt utgangspunkt i en liste lagt frem for Kong Otto av innenriksministeren i 1859. Dette var tjudefem år etter etableringen av det nye kongeriket og av Athen som ny hovedstad. Hva listen avslører er at mange viktige offentlige bygg fremdeles manglet i byen selv etter så lang tid – især trengtes et eget bygg til innenriksministeriet, ulike politibygger og fengsler, samt bygg til tollvesen, myntvesen og skatteetaten. I tillegg var det behov for grunnskoler og militære bygg, herunder krigsministeriet og barakker for ulike grener av hæren. Det var også klare mangler med hensyn til infrastrukturen, det manglet gode veier og gatelyst.⁷ Det som var blitt prioritert var kulturelle bygg og bolig for kongen. For Roubien beviser listen at de første årtier av det greske kongeriket hadde hatt et fokus på Athen som en symbolsk by, mer enn en funksjonell en.⁸

Spørsmålet er så hva denne symbolismen inneholdt, og hvorfor den ble sett på som så viktig at den ekskluderte andre, mer praktiske behov. Et mulig svar kan vi finne ved å se nærmere på byggestilen som ble valgt for det nye Athen; den neoklassisistiske.

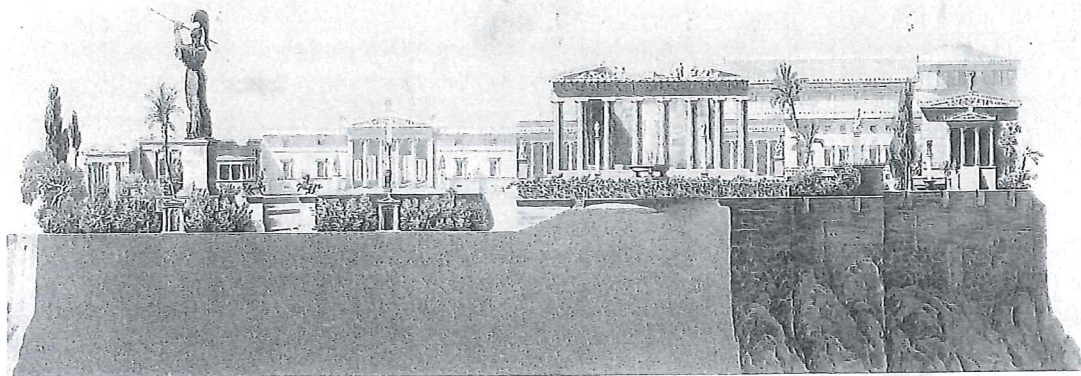
Første akt: antikken som den skjønneste av alle kunster

Ideen om den klassiske antikken som en særlig vellykket periode i menneskets historie har lenge hatt en fremtredende rolle i europeisk tankegodts. Det har kommet til uttrykk i ulike former for kunst, arkitektur og litteratur, og begrepene klassisisme og neoklassisisme er brukt for å betegne de ulike måtene arkitekter og malere har hentet inspirasjon fra antikke levninger på. Frem til midten av 1700-tallet var dog det antikke i stor grad forstått som *romerske* levninger. Men i 1764 utgav J.J. Winckelmann en publikasjon, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, som endret dette synet. For Winckelmann var det den antikke greske kunsten som var den nobleste og største av alle, og han tillot den like godt en særlig moralsk verdi, og konkluderte med at antikk gresk kunst var selve manifestasjonen av det estetisk-filosofiske begrepet *det skjønneste*.⁹ Winckelmanns innflytelse på vestlig kunsthistorie og kunstoppfattelse kan ikke overdrives, og hans historieverk satte langt på vei standarden for hvordan kunsthistoriske oversiktsverk skulle komponeres.¹⁰ Dermed ble det etablert et narrativ hvor all vestlig kunst, *på* Winckelmann, hadde

sitt utspring i det antikke greske, og hvor det antikke greske også måtte forstås som *det skjønneste* og *gode*. Vurdering av om kunst var god eller ikke kunne dermed foretas ut fra et komparativt prinsipp. Jo mer de nye kunstverkene lignet på sine antikke forbilder, desto skjønnere og bedre var de. Tas dette med i en lesning av Schinkels skisse for palasset på Akropolis, blir det tydelig at denne arkitekturplanen føyer seg inn et allerede veletablert formular. Å bygge i den klassiske stilen var således ikke bare å trekke på antikkens byggetekniske innsikt og dekorative ideer, men også en måte å kanalisere denne periodens ideer og filosofi. Skissen over kongepalasset på Akropolis er dermed mer enn bare en arkitektonisk plan. Den er også en form for kulisse hvor man kunne agere ut den medfølgende moralen og filosofien som ble assosiert med denne arkitekturen.

Schinkels forslag til palass ble aldri realisert, til dels fordi det fantes andre ideer om hvor et kongelig slott burde ligge og til dels fordi Schinkel hadde et uavklart økonomisk forhold til den bayerske staten.¹¹ Likevel er skissen viktig fordi den så tydelig illustrerer den neoklassisistiske tankegangen og dens idealer. I den sirlige utformede og kolorerte skisse fremstår Akropolis dekket av bygg, og det krever et studeblikk for å identifisere det antikke Parthenon blant de andre byggene. Omgitt av fontener, busker og trapper fremstår templet til dels som en særlig avansert hagedekorasjon midt i det omfattende slottsanlegget. Byggene rundt Parthenon er et ekko av templet hva gjelder bruk av gavlefelt, metoper og doriske søylekapiteler. Ved siden av Parthenon sees en stor statue av Athene iført hjelm og med spydet hevet. Den virker inspirert av Pheidias' *Athena Promachos* både i utførelse og plassering og fullender inntrykket av en harmonisk samrøst blanding av gammelt og nytt.

Nettopp harmonisk er et nøkkelord her, for det er ingenting i Schinkels skisse som gir inntrykk av å være tilfeldig eller rotete. Alt fremstår som om det innehar sin naturlige ordnede og skjønneste plass. Det er heller ingen mennesker i skissen, og dermed heller ingen potensielt krangleverne i vider som kan trekke vår oppmerksomhet vekk fra byggerens harmoni. Ei heller er det inkludert noen av de mange andre historiske levningene og byggene som var på Akropolis på tidlig 1800-tallet. Rester etter frankiske riddere eller den muslimske moskeen er fullstendig fraværende. Andre samtids-skisser og senere fotografier viser derimot at Akropolis fremstod som et sant mylder av ulike bygg – en arkitektors



HAUPTANSICHT DES KÖNIGLICHEN PALASTES AUF DER AKROPOLIS

Schinkel. Königliches Schloss auf der Akropolis von Athen. Durchschnitt nach der Richtung A.B. gegen Osten gesehen. Potsdam g v. Riegl. 1840. Architekturmuseum Der Technischen Universität Berlin.

npsest som minnet om Athens mangslungne historie. Dette mangler i Schinkels skisse, og i stedet minner slot- å Akropolis like mye om hans mange scenografiske skis- I operaer som *Tryllefloyten*. Videre er Schinkels plasse- n av palasset *oppå* Akropolis verdt å merke seg. Dagens old til historiske monumenter er snarere at de skal beva- mest mulig autentisk tilstand og uten å bli overskygget vere bygg. Schinkels skisser gir innblikk i et annet syn på den, der konstruksjonen av et historisk landskap består i sammenblanding av gammelt og nytt i en harmonisk, in forfatning og tenkt gjensidig berikelse.

Det er også interessant at Schinkel omtrent samtidig ttet mange av ideene fra denne skissen til Domus Media ingen i Oslo, hvor han samarbeidet med Christian H. ich om konstruksjonen av de nye universitetsbyggene. antikke idealet var ansett som en internasjonal stil hadde gyldighet i alle omgivelser og omstendigheter. ellingene om det klassiske Athen refererte til byen som et rav, men den samme fortellingen var på ingen måte an- oundet av stedets spesifisitet eller dets spesifikke behov. it bygg utgjør dog ingen by, og for bedre å forstå hvilken den neoklassisistiske arkitekturen var tiltenkt i Athen er

det nødvendig å ta for seg hvordan den nye byen var planlagt som en helhet. Den første byplanen som ble utarbeidet for det nye Athen kom i 1833 og var tegnet av Stamatis Kleantith og Eduard Schaubert, som begge var elever av Schinkel. Planens overgripende mål var å reorientere byen slik at gate- nettet ble fokusert mot Akropolis, som var ansett som selve kronjuvelen i den antikke arven. Planen la opp til brede, symmetriske boulevarder som ledet opp mot store offentlige plasser. Som visuelt blikkfang i enden av disse boulevardene var plassert store, sentrale bygg.¹² Med andre ord la den opp til en helt annen realitet enn den Lacour beskrev i sin beret- ning om gjørmete, uregelmessige tråkk, og et annet gatenett enn det som kan sees i den franske konsulen Louis François Sébastien Fauvels oversiktsbilde fra ca. 1800. Her fremstår Athen som en by med et uregelmessig gatenett, uten synlig helhetlig planlegging annet enn at hele byen er innenfor en bymur.¹³ Et slik gatenett er ofte betegnet som organisk ved at det har vokst frem via ulike behov og preferanser hos by- ens beboere. Til sammenligning er planen til Kleantith og Schubert helt uten bymur, og med klare, kvadratiske kvar- taler og gatenett som stråler ut fra hverandre i en 45 graders vinkel. Det er en byplan lagt ut fra et overordnet geometrisk

perspektiv og uten den organiske byens avrundede, individuelle former.

Akkurat som Schinkels palasskisse var byplanen til hans elever et prosjekt som aldri ble fullstendig realisert. Likevel er planen sentral da den virket som grunnlag for en revidert byplan som i stor grad beholdt det geometriske gatenettet og bulevarder med visuelle blikkfang. Den er også viktig da den tydeliggjør hvilken tradisjon for byplanlegging som har lagt premissene for utviklingen av det nye Athen. Denne type storstilt konstruksjon eller rekonstruksjon av hele byer var noe som gjorde seg gjeldende utover på 1700-tallet. Tidligere hadde byutvikling i stor grad vært drevet enten på *ad hoc*-premisser eller som et resultat av individuelle preferanser. Kort sagt var byer sjeldent basert på en helhetlig plan, men snarere organiske i sin fremvekst slik som tilfelle var med Athen. Bebyggelse formet seg rundt steder med fontener og brønner, og i nærheten av større torg og plasser.

Utover 1600-tallet hadde utvikling i militærteknologien, som kanoner og kruttbaserte våpen, gjort at man måtte finne nye måter å konstruere forsvarsverker på. Der hvor murer og tårn tidligere hadde vært gode elementer i en forsvarsstilling, var behovet nå å få konstruert holdbare voller og forsvarsskanser. I den sammenhengen utviklet man, særlig i Frankrike, nye teknikker for storstilt omforming av landskaper. Dette ble raskt tatt opp av arkitekter og hageplanleggere, slik som for eksempel André Le Nôtre hvis enorme hageanlegg for Versailles ofte blir fremholdt som kron eksemplet på det som var kalt *Jardin à la française*.¹⁴ Hva som er viktig for tilfellet Athen er at Le Nôtre også fikk gjort store endringer i sentrum av Paris, hvor han konstruerte en gateakse som strålte ut av Tuileries-palasset og strakk seg mot horisonten i vest. Det er denne akse som i dag er kjent som bulevarden Champs-Élysées. Sentralt for Le Nôtres filosofi var å fremme det rasjonelle, harmoniske og oversiktlige, og for ham og hans mange etterfølgere var dette å finne i rette linjer og geometriske oppsett.¹⁵

En av disse etterfølgerne var Sebastião José de Carvalho e Melo, bedre kjent som den første marki av Pombal. Han fikk hovedansvaret for den storstilte gjenoppbyggingen av Lisboa etter det store jordskjelvet 1. november 1755. Skjelvet og dets påfølgende tsunami hadde lagt store deler av Baxia-distriktet i ruiner, og Pombal presenterte en rekonstruksjon hvor de ødelagte områdene ble bygget etter nye, rasjonelle ideer. Aksiale bulevarder i tradisjonen til Le Nôtre spilte en

sentrale rolle, og gjorde gatenettet symmetrisk, geometrisk og oversiktlig. Den arkitektoniske stilen Pombal foretrakk var den neoklassiske, og selv om denne på dette tidspunktet trakk mer på den romerske antikken og den italienske renesansens fortolkning av denne, så er det viktig at tanken om den rasjonelle, geometriske byplanen ansees som tett forbundet med den neoklassiske arkitekturen. Noe lignende gjenfinnes også i den fransk-amerikanske major Pierre Charles L'Enfants plan av 1791 for Washington D.C. i det nye selvstendige USA. Denne planen, ofte kalt L'Enfant-planen, vis igjen den samme kombinasjonen av geometrisk oppsatt gatenett, lange bulevarder som strakk seg mot bestemte *vistaer*, og en preferanse for neoklassisistisk arkitektur.¹⁶

Det er også noen implisitte maktpolitiske føringer i de overnevnte eksemplene. Le Nôtre var ansatt av Louis XIV for å lage en arkitektur som fremhevet monarkens makt. Pombal viste hvordan man kunne lage orden ut av katastrofe og på sitt første besøk til Washington D.C. skal L'Enfant ha uttalt at han var kommet for å gjøre en villmark om til en by.¹⁷ I samtlige tilfeller ligger det en idé om å påføre landskapet orden ut fra et overordnet prinsipp hvis organisatoriske nav var styresmaktene.

Trekkes linjene til Athen ser vi dermed at byplanen fra 1833, og dens påfølgende reviderte utgaver, inngikk i en ideologisk og maktpolitisk tradisjon. Mer enn å være et bild av hvordan Athen kunne se ut, kan skissen til Kleantes og Schaubert leses som et forsøk på å påføre byen en orden og sentrering som ikke hadde vært der tidligere. Sammenligner denne byplanen med den franske konsulens skisse rundt tredve år tidligere, kommer det frem at en slik geometrisk organisasjon langt på vei ville gå tvers over den bystrukturen som alt var på stedet. Sagt mer prosaisk så ville implementering av de nye byplanene kreve storstilt riving av eksisterende bygg og ekspropriering av land. Ei heller ville nyorienteringen ta hensyn til den etablerte formen for byrom som eksisterte i Athen på dette tidspunktet. Byen hadde vært underlagt osmansk styre av og på i bortimot 400 år, og på grunn av dette hadde Athen til dels en osmansk arkitekturtradisjon. Et bevart eksempel er Benizelos-villaen i Plaka med opprinnelse fra 1600-tallet. Heller enn å være vendt ut mot gata lukker huset seg rundt et hageatrium, og av de to etasjene er den øverste til dels formet som en åpen veranda med tak og med utsikt mot hagen nedenfor. Denne formen for intime, semi-offentlige rom hadde ingen gjenpart i de nye planene.

byggeprosessen tok dermed i forsvinnende liten grad hensyn til byens daværende befatning og historie, eller mer presist: en nye byplanleggingen tok hensyn til den antikke historien og den idealiserte tolkningen av denne som en universell skjønn kunst. Samtidig ekskluderte den i stor grad alle andre erioder og levninger. Det middelalderske og bysantinske limret for eksempel med sitt fravær, og byens osmanske historie var sett på som noe det var best å glemme.

Byplanleggingen og arkitekturen var ansett som en markering av at Athen nå ble formet til en ordentlig vestlig ovedstad, og et sted som kunne støtte opp om fortellingen om antikken som den vestlige kulturens vugge og den greske antikke kunst som selve inkarnasjonen av *det skjønne*.

Paradokset var at de som utførte den dermed impliserte alt som ikke var klassisk eller neoklassisk var av annen betydning. Også her er byplanene illustrerende. I tillegg til det geometriske gatenettet var de basert på planer om store områder skulle åpnes for arkeologisk utgravning,¹⁸ noe som innebar at de innbyggerne som bodde i hus som sto på områder av arkeologisk interesse måtte flytte. Dette var et ikke alle familiene som godtok, og utover 1830- og 40-tallet var det mange atener som hevdet sin eiendomsrett og ikke fikk hindret ekspropriering. Areal som skulle åpnes for utgravning ble derfor til en viss grad begrenset.¹⁹ Samtidig fikk de nye styresmaktene og dens byplanlegging delvis økonomisk støtte av greske familier, men det var i hovedsak de tyske familiene som bodde i de store byene utenfor det nye greske kongeriket, slik som Thessaloniki og Konstantinopel.²⁰ I tillegg til utarbeidet av innenriksministeren til Otto i 1859 utdikerer også at så stor vekt ble lagt på forherligelsen av det antikke idealet at praktiske hensyn ble skjøvet til side. Listen over et grelt bilde på at slikt som skoler, infrastruktur og bankvesen var lite utbygget. Athen anno 1859 hadde muligens bevilget å få vide boulevarder, men langt mindre hadde blitt gjort for folket som trasket langs disse nye veiene.

I 1843 førte dette til en konflikt da militæret og borgere i byen gjorde opprør og marsjerte mot det kongelige palast. Bygget var bevisst lokalisert som et visuelt ankerfeste i form av en av de nye boulevardene, men nå var det åsted for et annet skue. Kong Otto ble av opprørerne tvunget til å erkjenne den første greske grunnloven av 1843. Den skulle være en konstitusjonell pakt mellom monarken og folket, og gi universell stemmerett for menn. Ottos tid som autokratisk hersker var dermed over. Han forble konge over Hellas

frem til 1862, da et nytt opprør tvang ham til abdikasjon og landflyktighet. Hans palass ble senere omgjort til det greske parlamentet, og området rundt, som på byplanene var kjent som Palassplassen, ble omdøpt til Syntagma-plassen. Det betyr Grunnlovs-plassen og var en navneendring som både markerte de historiske hendelsen av 1843 og hvordan Athens innbyggere søkte å ta tilbake makten over byrommet.

Andre akt: fortiden som forbilde og som materialitet

Ottos tid som monark endte muligens med et personlig nederlag, men den neoklassisistiske arkitekturen skulle vise seg langt mer levedyktig og ville fortsette å prege Athens bybilde utover hele 1800-tallet. Det er her vi kommer til en sentral dynamikk i forhold til den neoklassisistiske stilen. Den henter inspirasjon fra antikkens materielle levninger, og er slik sett presentert som å ha et spesifikt historisk opphav. Likevel fremholdes den også som en allmenngyldig, skjønn stil som har gyldighet langt utenfor de antikke greske områdene. Dette kom til uttrykk i et stadig refleksivt forhold til forskningen og utgravningene som fant sted utover 1800-tallet. De neoklassisistiske byggene var tenkt å eksistere i harmoni med fortidslevningene de var inspirert av. Båndet mellom arkeologiske utgravninger og arkitektonisk kreativitet ble stadig understreket, og dette illustreres i de mange reviderte byplanene hvor de brede boulevardene skulle lede hen til utvalgte utsiktspunkt som ofte var antikke levninger.²¹ De materielle levningene i Athen og Hellas hadde dermed en påvirkning på den arkitektoniske stilutviklingen, men dens praktikanter anså seg ikke bundet av den samme materialiteten. Hva dette innebar i praksis skal vi nå forsøke å belyse ved å se nærmere på noen av de andre sentrale personene innen utviklingen av det neoklassisistiske Athen. Enkelte av dem kom opprinnelig til byen i forbindelse med kong Otto og hans hoff, men deres virke i byen og for den neoklassisistiske stilen må sees i et perspektiv som går langt utover denne monarkens regjeringstid.

Den med sterkeste tilknytning til kong Otto var arkitekten, maleren og amatørarkeologen Leo von Klenze (1784–1864). Han kom til Athen fra sin stilling som hoffarkitekt i Bayern, og blir ofte fremholdt som en av de mest sentrale neoklassisistiske arkitektene. I Athen var han delaktig i revideringen av den byplanen som var blitt utarbeidet av

Kleanthis og Schaubert, og hans tanker om viktigheten av historisk bevaring var sentrale da denne planen ble endret slik at man ikke ødela store deler av Athens osmanske bebyggelse. Likevel betyr ikke dette at von Klenze omfavnet Athens multikulturelle historiske arv. Hans prioritert var og forble det klassiske idealet, eksemplifisert via et stort historiemaleri som forestiller Akropolis i historisk tid.

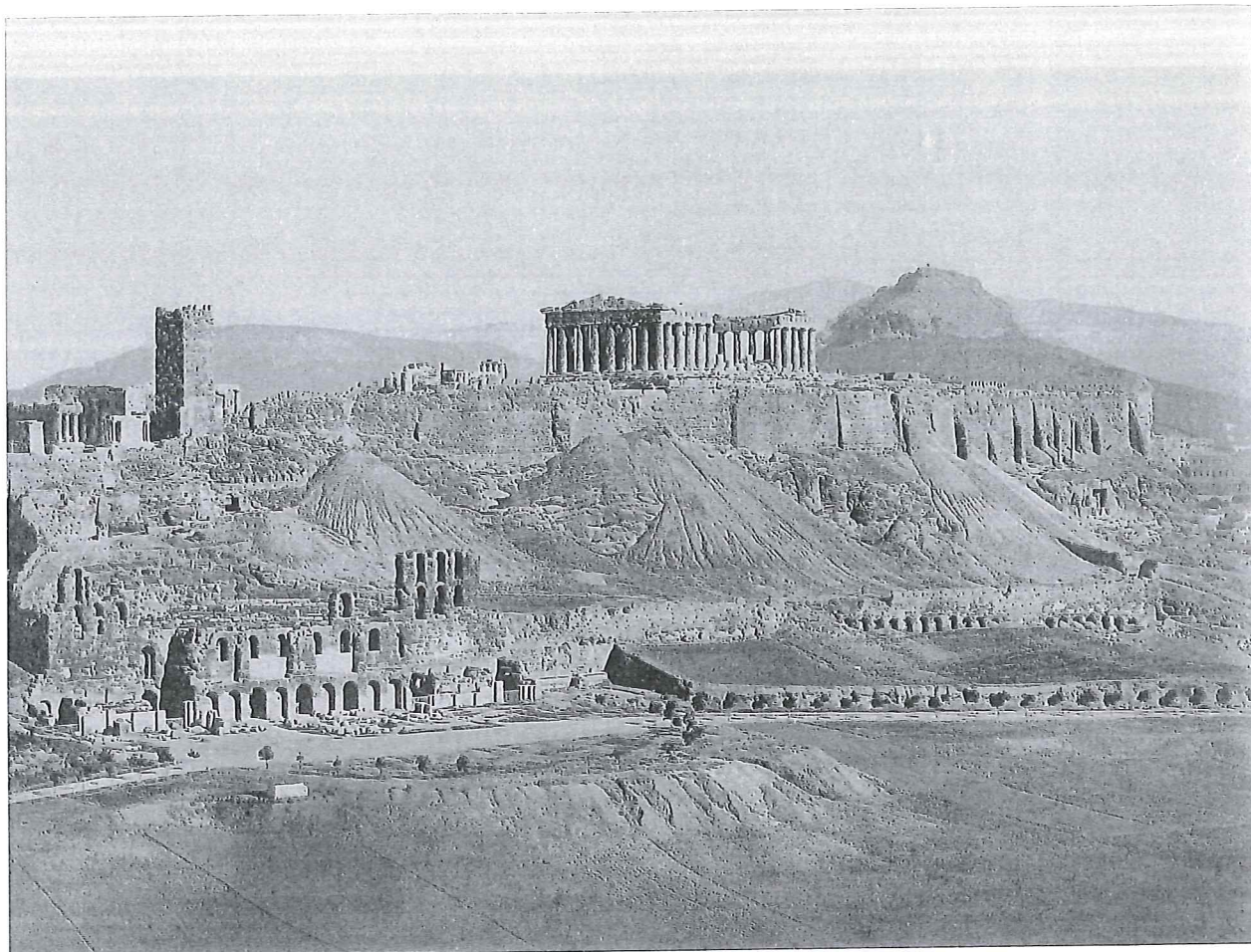
Ved første øyekast kan von Klenzes maleri minne om Schinkels palasskisse, da de tar utgangspunkt i samme motiv. Ideologisk var de mer adskilt, og den blandingen av gammelt og nytt som Schinkel fordret var ikke i von Klenzes smak. Ved ankomst til Athen skrev von Klenze til kong Ludvig I at når det gjaldt Akropolis «skal dette berg [...] så snart det er mulig befries fra de forfalne og dårlige byggverkene fra de barbariske tidene.»²² Mye tyder på at von Klenze også anså Schinkels palass som en del av dette barbariet, og at han derfor rådet kongen til å forkaste det.²³ I von Klenzes bilde er dette klassiske Akropolis visualisert, og fremvises sett fra øst. Inkludert er blant annet Parthenon, Feidias sin *Athena Promachos* og Propylene, og over det hele er det en idyllisk rosenrød himmel som gir den hvite marmoren et dust, vakker preg. I tillegg til befaring av stedet var også von Klenze deltager på arkeologiske utgravninger, og hans historiemaleri kan leses som utslag av ideer om en idealisert fortid kombinert med vitenskapelige funn.

Dette kan virke som et bedre utgangspunkt enn Schinkels blanding av gammelt og nytt, men samtidig er det viktig å merke seg von Klenzes klare oppfordring til å raskest mulig rense Akropolis for ulike barbariske elementer. Det von Klenze ønsket var å gjøre Akropolis om til et monument hvor det var ideen om bevaring som var det sentrale. Den var også drevet av ideen om at visse perioder var viktigere enn andre, og at man kunne øke et steds historiske autentisitet hvis man bare renset vekk fremmede elementer. Dette er et syn som impliserer et visst eierskap til historien, og hva som er slående med von Klenzes forhold til den greske antikken er hvordan han ser den som et europeisk felleseie. Kunnskap om Propylene på Akropolis benyttes i et historiemaleri konstruert ut fra en internasjonal sjangerkode, og ikke minst ligger det til grunn for å bygge et Propylene tilknyttet den kongelige residens i München. Uhemmet kobler Klenze innsikter fra *de facto* ruiner i Athen med tanker om en arkitektonisk stil og en felles europeisk historisk arv som er gyldig uansett sted og tid.

Dette er et syn som preget mye av forholdet til fortidsminner utover 1800-tallet, og som også synes i den nesten religiøse filhellenismen til den tyske amatørarkeologen, eventyreren og samleren Heinrich Schliemann (1822–1890). Han kom til Athen i 1869, drevet av sitt ønske om å finne og bevare levninger fra det antikke Hellas. Schliemann hadde tjent seg rik på handel under Krimkrigen, og siden investert pengene i arkeologiske utgravninger. Særlig engasjerte han seg i utgravningene ved Hissarlik i dagens Tyrkia, ut fra av bevisningen om at dette var Homers Troja. For Schliemann var andre levninger på stedet ikke viktige, noe som ble illustrert ved at han benyttet dynamitt for å sprengte seg ned til de lagene han mente var det homeriske Troja. Senere har det også blitt trukket i tvil om lagene han identifiserte som Iliadens by faktisk var det. Schliemann arbeidet nemlig ut prinsippet om at skriftlige kilder måtte understøttes av materielle funn, selv om det i hans tilfelle dreide seg om å finne arkeologiske bevis for Homer og få terrenget til å stemme med kartet, *Iliaden*.

Schliemanns særegne form for arkeologi skulle også få direkte påvirkning på Athen, og ikke minst Akropolis. Von Klenze nevnte aldri dynamitt i forbindelse med Athen, men både han og Schliemann gir på ulikt vis og i ulik grad uttrykk for at uviktige deler av fortiden bør fjernes. Drevet av tanken om en slik opprensning var Schliemann i 1874 en aktiv pådriver for å få revet ned det frankiske middelalder tårnet som stod oppe på Akropolis. Dette tårnet, muligen bygget av De la Rocha-familien en gang på 1200-tallet, var bare ett av mange ikke-antikke historiske bygg som fantes på Akropolis. I tillegg var det nemlig flere osmanske bygg, blant annet en moské inne i Parthenon. Schliemann sørget for at tårnet ble fjernet, mens andre stod for fjerningen av de osmanske byggene. Det kom visse protester mot Schliemanns prosjekt, deriblant fra den daværende Kong Georg, men Schliemann fikk tvunget sitt prosjekt gjennom.²⁴ Det er en dobbelthet i denne fremgangsmetoden. Bevaring av utvalgte fortidsminner foregår samtidig som man raserer og fjerner andre. Resultatet er en fortid som fremstår som renset og langt klarere og enklere enn det den egentlig var.

Schliemanns filhellenisme grenset til besettelse, og artet seg til tider som en slags livsstil. Hans tre barn med sin annen kone fikk navnene Andromache, Agamemnon og Troja, og de bosatte seg i en av de nye neoklassisistiske villaene i Ath



Polis sett fra sørvest, 1865. Foto: Dimitrios Constantin/ The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

ie dømte han *Iliou Melathron*, eller Det trojanske palass. iøret ble dekorert med motiver fra *Iliaden* og greske myten trakk også inspirasjon fra veggmaleriene i Pompeii. emann innredet huset for seg og familien, men sørget : det hadde rom som kunne fungerer som utstillings- er for hans mange gravfunn, deriblant det han hevdet ong Priamos av Trojas skatt. Dette funnet illustrerer Schliemanns evne til tabloide fortellinger, for i boka *nische Alterthümer* beskrev han dramatisk hvordan adde lurt vekke de lokale arbeiderne slik at han og kona kunne plukke frem skatten.²⁵ Underforstått hadde de e arbeiderene ikke den rette kunnskapen til å innse den riske verdien av skatten. Han er tydelig bekymret for at

de kun ville se verdien av gullet, og ikke den historiske signifikansen til funnet. Derimot anså han seg selv og sin kone for å inneha den riktige innsikten, og i boka fremstiller han dem som fortidens redningsmenn. Senere ble det også publisert et fotografi hvor kona Sophia poserte iført noen av gullsmykkene fra funnet. Hele historien om funnet har senere blitt trukket i tvil, og flere påstander i Schliemanns beretning har vist seg å være usanne.

Samtidig er hendelsen illustrerende for et særegent syn på fortiden og den forrang som ble gitt den greske antikken. Ikke bare var den ansett som vestens vugge, men det antikke var også definert som en *felles* vestlig kulturarv. Dette kom frem i Schliemanns gravmåle, et mausoleum formet som et

gresk tempel. Rundt templets nedre del gikk en frise i antikk stil, men motivkretsen var ikke fra gresk mytologi eller historie. Den viste Schliemanns utgraving av Troja, og slik sett plasserte eventyrene og arkeologen seg visuelt inn i den historien han forgoedet, og hvis redningsmann og forvalter han hevdet å være.

Både Schliemanns villa og hans mausoleum var tegnet av den tyske arkitekten Ernst Ziller (1837–1923). Sammen med de to brødrene Theophil og Christian Hansen kom han til å være en av de ledende neoklassisistiske arkitektene i Athen, og i motsetning til før nevnte Schinkel og til dels von Klenze var brødrene Hansen og Ziller ansvarlige for bygg som faktisk ble reist i Athen. Deres neoklassisistiske ideer forble ikke på tegnebrettet. Samtidig var ikke disse ideene begrenset til Athen, men ble utført i flere byer samtidig. De konstruerte så og si samtidig neoklassisistiske bygg i Athen, Wien og København. Som tidligere påpekt var dette et grep som gjaldt for mange arkitekter på denne tiden, med von Klenzes samtidige arbeid i Athen og München, og med Schinkels gjenbruk av skisser til Domus Media i Oslo. En slik praksis må ikke sees som en idétorke, men heller leses som et tegn på hvor allmenngyldig man oppfattet den neoklassisistiske stilen å være. Det indikerer også hvor internasjonalt eller transnasjonalt disse arkitektene arbeidet. I tilfelle Hansen-brødrene illustreres det ved at de ikke ble bofaste i Athen, men dro tilbake til henholdsvis Wien og København. Ziller, derimot, ble boende i Athen og tok etterhvert gresk statsborgerskap. I tillegg til sin egen suksessrike virksomhet var han også Hansen-brødrenes mann på stedet, og var sterkt inne i arbeidet med de byggene som er ansett som deres hovedverk i Athen og som ofte kalles for den athen-ske trilogien: Universitetet (påbegynt 1839, avsluttet 1864), Nasjonalakademiet (1859) og Nasjonalbiblioteket (1888). Det er verdt å gå nærmere inn i disse byggene fordi Hansen-brødrene og Ziller her kan sies å kombinere den neoklassisistiske stilen med impulser fra de samtidige arkeologiske utgravningene.

De tre byggene kjennetegnes ved sin bruk av klassiske elementer i form av søyler, søylekapiteler og tympanonfelt. Den dominerende fargen i samtlige bygg er hvit eller lys, som spiller på forestillingen om antikkens hvite, rene marmor. Ideen om den hvite antikken var en utbredt oppfatning og i verkene til J. Winckelmann hadde den hvite marmoren blitt tolket som et tegn på antikkens rasjonelle og edle sinn.

Det er derfor fascinerende at Universitetet i Athen fremviser et skifte i denne etablerte forestillingen, ved at byggearkitekt Christian Hansen hentet inspirasjon fra polykrom arkitektur. Kunnskapen om dette hadde Hansen fra egne studier, samt at han deltok i det arkeologiske arbeidet på Athena Nike-templet på Akropolis sammen med Eduard Schaubert.²⁶ Resultatet ble at Universitetet ble dekorert med en lang freske utført av maleren Carl Rahl, som strakte seg bak frontens søylerekke. En dyp rødfarge brytes opp av påmalte antikkinspirerte ornamenter, og over denne synes en lang rekke av allegoriske og historiske personer. Plassert på en trone i midten er kong Otto, iført antikkinspirerte klær og gylden krone som får ham til å ligne Zevs. Han har også en tydelig bart, og bærer som de bysantinske keiserene rød sko. Ved hans side står kvinnelige allegorier for filosofi og jus, og ved hans føtter sitter to kjeruber med hver sin plar

Inspirasjonen var de polykrome funnene, men freskenes malerstil er klart den vestlige, naturalistiske akademistil. Snarere enn å fremstå som en kopi av et antikt verk, ble Universitetet og dets dekorasjoner noe nytt og eget. Akkurat dette var ikke noe særegent med Universitetet i Athen, men snarere den etablerte normen for historisk inspirerte bygg over 1800-tallet. Fremveksten av en historiserende arkitekt holdt på å gjøre seg gjeldende, og dette påvirket også synet på den neoklassiske arkitekturen. Historiserende arkitektur fordret at fortiden var et forbilde som kunne etterlignes, og at de fremvoksende arkeologiske, historiske og kunsthistoriske akademiske feltene ble ansett å bringe ny viten og ny inspirasjon til utviklingen av arkitektur. Dette var en subtil, men viktig vridning vekk fra Winckelmanns tanke om den greske antikken som noe allmenngyldig skjønt. I stedet ble det åpnet for at forskning, utgravninger og nye funn kunne påvirke og til og med klart endre synet på fortidens arkitektur, og ulike måtene man kunne la seg inspirere av den i form av nye bygg. Hvis Winckelmann hadde sett den antikke greske kunsten som å være selve essensen av *det skjønn*, så bevegde man seg nå over til et mer fleksibelt og mer prosessuelt syn på den samme kunsten.

I den athen-ske trilogien kom det til syne på flere måter. Studier og oppmåling gjort av Parthenon viste at enkelte flater i dette bygget var konstruert lett buet, slik at bygget som helhet fremstod som lettere. Dette prinsippet ble benyttet i samtlige tre bygg i trilogien, men hadde ikke tidligere vært benyttet i neoklassisistisk arkitektur. Videre ble taket

akademiet basert på studier av kassett-taket i Erechteion-planet på Akropolis, mens Nasjonalbiblioteket var inspirert av Hefaistostemplet.²⁷ Likevel må det understrekes at det å bli inspirert av fortiden ikke fordret eksakte kopier. Snarere reflekterte denne stilen over hvordan forholdet til fortiden inntar en bevisst fortolkning og utvelgelse av hvilke elementer man foretrakk. Til en viss grad var dette en forklaring av tendenser som kan anes i den neoklassisistiske arkitekturen helt tilbake til den italienske renessansen hvor det var utvalgte elementer slik som søyler, arkitraver og tympanonfelt som ble ledende i byggene til for eksempel Andrea Palladio. Den historiserende arkitekturen hadde dog et mye større utvalg av eksempler å velge fra, og det var ikke uvanlig flere historiske stiler ble benyttet i samme bygg. I arbeidet med Schliemanns *Iliou Melathron* brukte Ziller også referanser til italienske renessansebygg. Det var en stilblending som strengt tatt ble reflektert i byggets interiør som blandet tikk gresk og romersk med 1800-tallets borgerskaps sans og hjemmehygge.

Videre var man ikke fremmed for å bruke det nyeste av byggetekniske materialer, slik som støpejern og betong, i konstruksjonen av disse byggene. Neoklassisistiske bygg leker dermed med en dobbelthet hvor de skuer bakover i historien samtidig som de er moderne reisverk godt plantet i moderne byggemetoder og tankegods. Dette illustrerer hvordan teori og historiske studier ble trukket inn i utviklingen av arkitekturen, men uten et krav om eksakt eller mimetisk gjenskapning. Møtet med ruinene på stedet inspirerte brødrene Hansen og Ziller, men stilen de utviklet var ikke sett som bundet til stedets spesifisitet av den grunn. Sagt på en annen måte, den historiserende arkitekturen trekker inspirasjon på historiske forelegg i form av templer eller arkeologiske funn, men fristiller seg så fra et hvert mulig krav om å være bundet av. Snarere universaliserer den neoklassisistiske arkitekturen sitt stilspråk, slik at den som arkitektonisk stil kan applikeres hvor som helst og når som helst. Brødrene Hansens virke er også her et godt eksempel, for i tillegg til å være bakmennene for den athenske trilogien var de også opprørt til mange kjente neoklassisistiske bygg i for eksempel London og København.

Et særlig godt eksempel her er Theophil Hansens utkast til det østerrikske parlamentet i Wien (1874–1883). Bygget er i et neoklassisistisk stil med de sedvanlige søyleradene og tympanonfeltene. Midtdelen av bygget virker klart inspirert

av Parthenon, men Hansen baserte også designet på en skisse han tidligere hadde utarbeidet for Zappeion-bygget i Athen. Dette bygget, sponset av og oppkalt etter den greske velgjøeren Evangelis Zappas, ble påbegynt under ledelse av Ernst Ziller i 1874 og ferdigstilt i 1888. Tanken med Zappeion var at det skulle kunne huse deler av de moderne olympiske lekene, og i 1896 ble bygget da også benyttet som fekthall. Zappeion og det østerrikske parlamentet er svært like i sin konstruksjon. Midtdelen er forbundet med tempelarkitekturen funnet for eksempel i Parthenon, mens sidefløyene, som i begge tilfeller ender i noe kortere tværfloyer, trekker på antikke søylehaller.

Betraktning av byggene indikerer således hvilken fortid arkitektene er inspirert av, men samtidig har de foretatt en universell fortolkning av denne fortiden. Tar man utgangspunkt i fotografier av byggene uten å opplyse om hvor de ligger er det ingenting i arkitekturen som gjør at man kan identifisere deres geografiske plassering. Den neoklassisistiske stilen er til dels inspirert av antikkens og Athens materialitet, men bruken av den er ikke spesielt bundet til ideer om eksakt kopiering eller at denne stilen kom med en særlig geografisk tilhørighet. Når det gjaldt det østerrikske parlamentet var bruken av neoklassisistisk stil et ideologisk valg. Tanken var at arkitekturen skulle gi assosiasjoner til det athenske demokratiet, og at dette skulle inspirere de mange folkevalgte i det østerriksk-ungarske dobbeltmonarkiet og sørge for at de så seg selv som del av den samme tradisjonen.

Tredje akt: Katharsis?

Den neoklassisistiske stilen var sterkt internasjonal, eller mer spesifikt vestlig, og det er merkbart hvor mange av arkitektene som var virksomme i Athen på dette tidspunktet som hadde bakgrunn fra den tyske arkitekturtradisjonen. Mye av dette kan ved første øyekast forklares ved valget av en bayersk prins som monark, men dette valget må kontekstualiseres via den betydningen den klassiske antikken alt hadde fått i en felles, europeisk kultur. Det nye Athen som vokste frem har dermed blitt hevdet å være en bayersk eller tysk by mer enn en gresk en, og nyere forskning reflekterer over spørsmålet om det ville være riktig å betegne Athen på dette tidspunktet som en hovedstad i en bayersk koloni. Derfra har enkelte forskere argumentert for at innsikter og begreper fra postkolonial teori best kan belyse den komplekse situasjonen i



Zappeion, Theophil Hansen, 1888. Foto: Andreas Trepte.

Athen. Ut fra et slikt ståsted kan Athen i dette tidsrommet sees som et sted hvor idéverdenen til koloniherrerne (tyskerne) kom i kontakt med og påvirket behovene til de underordnede (grekerne).²⁸

Antropologen Neni Panourgía kommer med lignende refleksjoner, men hevder at det som ble kolonisert ikke var direkte Athen som by så mye som et særlig syn på fortiden. Hun snakker om kolonisering av et ideal, hvor idealet i dette tilfellet er den greske antikken. I Panourgías argument er neoklassisisme sterkt forbundet med idealet om en felles vestlig identitet, og tanken om at den neo-greske neoklassisismen er kjernen i et opplysningstidsprosjekt fokusert på ideen om et felles europeisk opphav.²⁹ Panourgía vektlegger hvordan denne kolonisering av idealet gjorde at Athen og dets befolkning ble vendt vestover og titulert som Østens Paris.³⁰ I den sammenheng peker hun på hvordan de ulike arkitektene som bygget byen, Hansen-brødrene, von Klenze, Ziller med flere, alle arbeidet i flere vestlige byer samtidig og at de der tegnet hus som var i samme arkitektoniske stil. Dette er som vi har sett helt korrekt, men det er likevel behov for å komplisere bildet noe. For trass i at den neoklassisistiske arkitekturen og dens idealer var dominerende i 1800-tallets Athen, så må de ikke anees som enerådende. Andre deler av den athenske historien slik som de osmanske byggene og de bysantinske kirkene var underprioritert og i visse tilfeller utsatt for riving, men de forsvant aldri fra bybildet.

Innenfor kirkearkitekturen finner vi en interessant reaksjon mot den neoklassisistiske stilen, og implisitt mot dens mulige koloniale idéverden. For den gresk-ortodokse

religionen var sterkt knyttet til det greske patriarkatet i Konstantinopel, og kirkebyggene var klart modellert etter den bysantinske tradisjonen. Denne skilte seg fra den vestlige tradisjonen på flere sentrale punkter, og dette var skiller som var basert på arkitektoniske prinsipper så vel som liturgiske og teologiske ideer. Når det da skulle konstrueres en ny Metropol-kirke i Athen kom det til en konfrontasjon mellom disse to ulike arkitektoniske og ideologiske tradisjonene. En metropolkirke er setet til en erkebiskop, og således en meget sentral og viktig bygning i den religiøse topografien. Otto og hans tyske hoff hadde forestilt seg at denne nye kirken skulle utføres i en neoklassisistisk stil, et valg som i dette tilfellet helt klart henspiller på vestlige ekklesiastiske tradisjoner. Dette førte til protester fra sentrale personer innen den gresk-ortodokse kirken.³¹ Med en viss rett hevdet de at historien til den gresk-ortodokse kirken ikke var den klassiske antikken, men snarere det bysantinske imperiet, og derfor måtte den nye kirken være i en neobysantinsk stil.³²

Trass en viss motvilje hos Kong Otto ble planene for kirken endret og Theophil Hansen fikk i oppdrag å tegne en kirken, i neobysantinsk stil. På første juledag i 1842 ble grunnsteinen for den nye kirken lagt ned av dronning Amalie. Videre revisjoner ble utført av arkitektene Dimitri Zegos, Panagis Kalkos og François Boulanger, før bygget stod ferdig i 1862. Med sin treskipede basilika og rike utsmykning deriblant mosaikker, skiller kirken seg fra de mange neoklassisistiske byggene som ble reist på samme tid. Symbolsk var det også at kirkens vegger til dels er konstruert av fyllmasse fra mange av de greske kirkene som ble revet som et ledd i

byggeprosjektene i Athen. Den ferdige Metropol-kirken har lik sett historien fysisk i veggene. Tilknytningen til den gresk-ortodokse historien ble også styrket av at de såkalte nasjonale martyrene Philotei og Georgios V ble gravlagt i kirken. Sistnevnte hadde vært patriark i Konstantinopel, men blitt henrettet i 1821 på ordre fra Sultan Mahmud II, et svar på det gryende opprøret som skulle bli den greske

frigjøringskrigen. Legemet til Georgios var siden hevdet å bli reddet fra det osmanske Konstantinopel og så gravlagt i den nye Metropol-kirken. Denne var således et like så ideologisk bygg som de mange neoklassiske konstruksjonene, selv om den fremhevet en annen del av historien og vitner om at Athens historie inneholder langt flere fortellinger enn kun den antikke.

Tonje.Sorensen@uib.no
LLE, Universitetet i Bergen

FAGFELLEVDERT, VITENSKAPELIG ARTIKKEL

Noter

- 1 Boyer, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, 165.
- 2 McGregor, *Athens*, 184.
- 3 Clogg, *A Short History of Modern Greece*, 15.
- 4 McGregor, *Athens*, 187.
- 5 Kallivretakis, «Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece» *Antiquities of Athens* http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_9.aspx (13.12.2018).
- 6 J. L. Lacour, *Excursions en Grèce dans les années 1832 et 1833*, Paris 1834, 170 sitert i Leonidas Kallivretakis «Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece» i *Antiquities of Athens*.
- 7 Boyer, «Planning the Public Functions of Nineteenth-Century Athens: Setting the Priorities between Idealism and Practical Needs», 15.
- 8 Roubien, «Planning the Public Functions of Nineteenth-Century Athens: Setting the Priorities between Idealism and Practical Needs», 15.
- 9 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 142.
- 10 Preziosi, *The Art of Art History. A critical anthology*, 13–22.
- 11 Boyer, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, 165.
- 12 McGregor, *Athens*, 186.
- 13 Kallivretakis, Leonidas. «Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece» i *Antiquities of Athens*.
- 14 Thompson, *The Sun King's Garden: Louis XIV, André Le Nôtre And the Creation of the Gardens of Versailles*, 75–76.
- 15 Thompson, *The Sun King's Garden: Louis XIV, André Le Nôtre And the Creation of the Gardens of Versailles*, 297–298.
- 16 Savage, *Monument Wars: Washington, D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, 25.
- 17 Savage, *Monument Wars: Washington, D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, 25.
- 18 Kallivretakis, Leonidas. «Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece» i *Antiquities of Athens*.
- 19 McGregor, *Athens*, 183.
- 20 Roubien, «Planning the Public Functions of Nineteenth-Century Athens: Setting the Priorities between Idealism and Practical Needs», 15.
- 21 Roubien, «The origins of the 'monumental axis' of neo-classical Athens and its relationship with the antiquities», 226.
- 22 Originalen lyder: «Dieser Berg sollte, [...] sobald als möglich von den ruinierten und schlechten Bauwerken der barbarischen Zeit befreit werden.» Sitert i *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 1985, 183.
- 23 Kehr, Wolfgang. «Die Sicht von Leo von Klenze, Josef Bühlmann und Walter Hege auf das antike Athen – Malerei und Fotografie als Regisseure der Wahrnehmung.» i Christian Fuhrmeister & Birgit Jooss (Hrsg.) *Isar/Athen Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*. 55. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/493/1/Isar_Athen_2008.pdf.
- 24 Baelen, «L'Acropole pendant la guerre d'Indépendance [II. Le drame de la Tour Franque]», 250–252.
- 25 Schliemann, Heinrich. *Trojanische Alterthümer: Bericht über die Ausgrabungen in Troja*, 289.
- 26 Den Store Danske, s.v. «Christian Hansen». 22. oktober 2018 <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=88731>.
- 27 Bires og Kardamitsi-Adami, *Neoclassical Architecture in Greece*, 142.

- 28 Mirkovic, «Who Owns Athens? Urban Planning and the Struggle for Identity in Neo-Classical Athens (1832–1843)» 148.
- 29 Panourgí, «COLONIZING THE IDEAL – neoclassical articulations and european modernities», 166.
- 30 Panourgí, «COLONIZING THE IDEAL – neoclassical articulations and european modernities», 168.
- 31 Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, 274.
- 32 McGregor, *Athens*, 194.

Litteratur

- Baelen, Jean. «L'Acropole pendant la guerre d'Indépendance [II. Le drame de la Tour Franque].» *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* nr. 2 (1959): 240–298.
- Boyer, Christine. *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Den Store Danske, s.v. «Christian Hansen». Hentet 22. oktober 2018 <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=88731>
- Fuhrmeister, Christian og Birgit Jooss. *Isar/Athen Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2008.
- Giochallas, Thanasis og Tonia Kafetzaki. Αθήνα. Ιχνηλατώντας την πόλη με οδηγό την ιστορία και τη λογοτεχνία [*Athens. Tracing the city through history and literature*] (in Greek). Athens: Estia, 2013.
- Kallivretakis, Leonidas. «Planning Athens in the 19th Century» *Athens social atlas*. Hentet 29.10.2018 fra <http://www.athenssocialatlas.gr/article/planning-19th-century/>
- Kallivretakis, Leonidas. «Athens in the 19th century: From regional town of the Ottoman Empire to capital of the Kingdom of Greece» *Antiquities of Athens* http://www.eie.gr/archaeologia/En/chapter_more_9.aspx (13.12.2018)
- Kiilerich, Bente. «Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens» *Arte Medievale* 4 (2005): 95–114.
- McGregor, James H. S.. *Athens*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Mirkovic, Alexander. «Who Owns Athens? Urban Planning and the Struggle for Identity in Neo-Classical Athens (1832–1843)» *Cuaderns de Historia Contemporánea*, vol. 34 (2012): 137–148.
- Biris, Manos G. og Maro Kardamitsi-Adami. *Neoclassical Architecture in Greece*. Athen: Melissa Publishing House, 2004.
- Panourgí, Neni. «COLONIZING THE IDEAL – neoclassical articulations and European modernities» *ANGELAKI Journal of the theoretical humanities* vol. 9 nr. 2 (2004): 165–181.
- Preziosi, Donald. *The Art of Art History. A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Roubien, Denis. «Planning the Public Functions of Nineteenth-Century Athens: Setting the Priorities between Idealism and Practical Needs» *Journal of Urban History* 42, nr. 6 (2015): 1065–1090.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. London: Harper Collins, 1999.
- Schliemann, Heinrich. *Trojanische Alterthümer: Bericht über die Ausgrabungen in Troja*. Leipzig, 1874.
- Thompson, Ian. *The Sun King's Garden: Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles*. London: Bloomsbury Publishing, 2006.
- Winckelmann, Johan Joakim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764.